

N.5 - 2014

Indice

ARTICOLI

Cristina Balma Tivola.....	1
<i>Teatro interculturale e corpi-in-relazione. AlmaTeatro e la questione dell'identità culturale oggi</i>	
Maia Giacobbe Borelli.....	32
<i>Il liquido rosso: riflessioni sul sangue da Macbeth a Paul Valery</i>	
John Freeman.....	55
<i>Nobody Knows Anything, But These Things I Guess: Great Theatre and the New Golden Age</i>	
Carlo Titomanlio.....	70
<i>Cronache del mondo fluttuante. Il teatro kabuki nei racconti di Ihara Saikaku</i>	
Laura Budriesi.....	87
<i>Alcune notti nel Wollo tra gli adepti di culti di possessione</i>	
Sara Azzarelli.....	105
<i>Moving in Someone else's Hands: An exploration of the boundaries between cultural embodiment and individual agency in Dhamāl Sufi Dance</i>	
Sara Colciago.....	119
<i>A glimpse of these forgotten arts. Metodologie di recupero del sapere marziale</i>	
Grazia D'Arienzo.....	162
<i>Interferenze. Il progetto mald'è tra scena e video</i>	

RECENSIONI

Giulio Soravia, <i>Le lingue del mondo</i>	191
di Nicola Grandi	
Marco De Marinis, <i>Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre</i>	195
di Laura Mariani	
Elena Di Gioia (a cura di), <i>Ai chiodi le lune</i>	198
di Cinzia Toscano	
Siro Ferrone, <i>La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)</i>	201
di Luciano Mariti	



Claudio Meldolesi, <i>Pensare l'attore</i> , (a cura di L. Mariani, M. Schino, F. Taviani).....	206
di Samantha Marenzi	
Alessandra Mignatti, <i>Scenari della città - Ritualità e cerimoniali nella Milano del Settecento</i>	209
di Giovanni Azzaroni	



ARTICOLO

Teatro interculturale e corpi-in-relazione. AlmaTeatro e la questione dell'identità culturale oggi

di Cristina Balma Tivola

Nomadi nella mente, capaci di trovare la propria terra ovunque,
poiché ovunque deve essere possibile occupare senza possedere.

(Storie sommerse)

Il mio lavoro di ricerca sulla compagnia teatrale AlmaTeatro si è concentrato sul verificare obiettivi e modalità d'azione di una realtà che considera il proprio agire come intervento socioculturale (e indirettamente anche politico) sulla società multi- e interculturale di cui è espressione. Di conseguenza le prime questioni che ho affrontato nell'indagine sono state l'analisi del rapporto tra teatro, cultura e società e l'approfondimento della questione del 'teatro interculturale' – espressione con cui tale compagnia definisce se stessa e la propria attività (sebbene, negli anni più recenti, la discussione in seno alla compagnia in merito alla propria definizione di sé abbia portato al rifiuto di qualsiasi connotazione di genere; cfr. Balma Tivola 2008).

Se i rapporti tra teatro, cultura e società in generale sono da tempo oggetto di ricerca sia antropologica (cfr. Geertz 1988, Turner 1986 e 1993, Gilbert 1996, 1998 e 2007), sia teatrale (cfr. Vicentini 1983, Schechner 1984, 1985, 1999, Barba 1993, 1996, Barba — Savarese 1991, Barucha 1993, Giacchè 1995), le tradizioni teatrali di culture 'altre' sono oggetto di indagine approfondita da parte di studiosi europei e nordamericani solo da pochi decenni (si vedano ad esempio, le ricerche di Savarese 1997 e di Ortolani 1998, la panoramica sul teatro africano offerta da Banham 2004 e Banham, Hill e Woodyard 2005, quella sul teatro indiano di Richmond, Swann e Zarrilli 1993 ecc.), spesso nelle loro interazioni di scambio (di tecniche, di contenuti) con il teatro occidentale (cfr. Savarese 1992).

Le società complesse contemporanee vedono poi l'emergere sulla scena teatrale di realtà ed esperienze costituite da soggetti con origini culturali o nazionali diverse. Tale fenomeno è relativamente recente, e si accompagna al crescente multiculturalismo del mondo occidentale (cfr.



Hannerz 1998, Breidenbach e Zukrigl 2000) – sebbene vi siano altresì dei contesti in cui la dimensione multiculturale della composizione delle compagnie interessa realtà costituite da, per esempio, individui rappresentanti minoranze storiche autoctone e individui rappresentanti la cultura nazionale, come nel caso australiano (cfr. Gilbert 1998). La letteratura prodotta sull'argomento è comunque già consistente (cfr. Marranca e Dasgupta 1991, Gilbert 1996, 1998, 2007, Pavis 1996, Gilbert e Lo 1997 e 2002, Holledge e Tompkins 2002, Bloomfield 2003), e presenta un numero significativo di casi in diverse aree del mondo ponendoli in relazione tanto con le tradizioni teatrali locali quanto con i contesti socioculturali di riferimento. Casi che si interrogano sempre, sebbene in misura diversa, su questioni legate all'identità e alla diversità culturale che i membri di queste realtà esperiscono nella vita quotidiana, e su temi quali migrazioni, multiculturalità e interculturalità propri delle società in cui tale realtà emergono e/o si sviluppano (Gilbert e Lo 2002).

Teatro interculturale: un'espressione alla ricerca di una definizione.

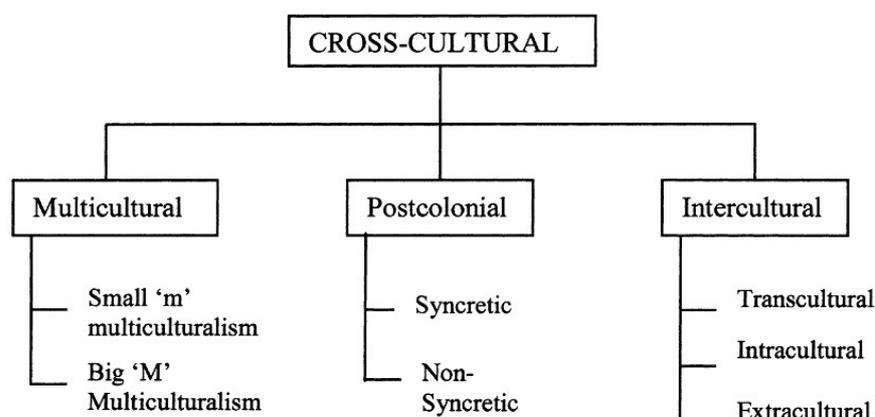
La dicitura 'teatro interculturale', sotto la quale vengono accorpate queste realtà e/o esperienze, rimane oscura e fuorviante se la si concepisce come un potenziale genere: essa, di fatto, identifica di volta in volta la diversa provenienza di attori, registi, drammaturghi, pubblico, le tradizioni attoriali, le modalità e i processi di produzione nelle diverse culture, i temi e i contenuti sviluppati negli spettacoli, le relazioni e gli interventi rispetto alla cultura nazionale in cui l'attività ha luogo ecc. Dalla verifica degli esempi disponibili, inoltre, si evince che ciascuna esperienza ha sviluppato riflessioni, modalità d'azione, interessi di ricerca profondamente differenti e spesso in antitesi, e le trattazioni critiche a livello antropologico e/o teatrale sulla questione, dal canto loro, non ne hanno dato un'unica definizione.

L'unico tentativo – in realtà utile e convincente – di fornire parametri attraverso i quali analizzare e classificare in riferimento a 'tipi ideali' le diverse esperienze che potenzialmente afferiscono a tale genere è rappresentato dal modello elaborato da Gilbert e Lo (2002). Ciononostante è possibile individuare almeno due ricorrenze che accomunano tutte queste realtà. La prima è la presenza delle dimensioni dell'incontro e della negoziazione tra sensibilità culturali diverse o nel tempo – quando una drammaturgia pre-esistente (quale potrebbe essere un testo 'classico' della storia del

teatro) viene rielaborata per adattarla ai bisogni del presente – o nello spazio – quando vengono riuniti nel medesimo allestimento elementi formali o di contenuto provenienti da culture diverse. La seconda ricorrenza, che discende dalla prima, consiste quindi nel fatto che incontro e discussione di forme e significati dell'attività teatrale sono situati in maniera specifica in un determinato tempo e in determinato luogo – ovvero in un concreto contesto storico, politico, sociale – e dipendono in prima istanza dai processi storici e dalle politiche di multiculturalismo proprie dello stato nazionale in cui la pratica teatrale in oggetto ha luogo.

Il modello di Gilbert e Lo.

Il modello di Gilbert e Lo (2002) prende in considerazione – come si è detto – la complessa realtà del teatro interculturale¹, definito come quel teatro le cui pratiche performative "sono caratterizzate dall'unione di specifiche risorse culturali a livello di contenuto narrativo, estetica della performance, processi di produzione e/o di ricezione da parte di una comunità" (Gilbert e Lo 2002: 31). Le autrici, facendo riferimento a 'tipi ideali', procedono a classificare tali esperienze (che annoverano pratiche proprie di gruppi culturali nativi o, al contrario, migranti di minoranza; forme di teatro comunitario; sperimentazioni di scuole e singoli autori teatrali ecc.) in 'multiculturali', 'post-coloniali' e 'interculturali' vere e proprie, in base alla negoziazione in corso tra i soggetti che vi partecipano, e alle caratteristiche proprie del contesto storico, politico, sociale in cui nascono e si sviluppano.



Il modello analitico di Gilbert e Lo (2000)

¹ Nell'originale inglese "cross-cultural theatre" come distinto da "intercultural theatre" (sottogenere di cui si discuterà più avanti), sebbene in italiano entrambi gli aggettivi vengano tradotti con "interculturale".



La prima tipologia, quella del teatro multiculturale, può scomporsi a sua volta in due tipi, che Gilbert e Lo chiamano "teatro multiculturale con la m minuscola" e "teatro multiculturale con la M maiuscola" (Gilbert e Lo 2002: 34). All'interno del primo troviamo due situazioni opposte, ovvero compagnie cui afferiscono attori di diversa provenienza, ma in cui tale componente multiculturale viene ritenuta non rilevante, e teatro folklorico, in cui forme e contenuti reificano l'alterità culturale, l'accompagnano a nozioni di tradizione, autenticità e originalità, e la usano per rivendicare diritti politici in quanto minoranze autoctone prive di potere.

Il secondo tipo di teatro multiculturale è, invece, una pratica discorsiva che "mira a promuovere la diversità culturale, l'accesso all'espressione culturale e la partecipazione alla spazio simbolico della narrativa nazionale" (Gilbert e Lo 2002: 34), i cui contenuti e processi sono legati alle urgenze proprie delle minoranze marginali e alle dinamiche multiculturali interne a uno stato nazionale. A seconda di chi siano i partecipanti, tale genere può essere distinto in "teatro del ghetto", "teatro dei migranti" e "teatro di comunità" (cfr. Fotheringham 1992; Gilbert e Lo 2002). Il teatro del ghetto è quello realizzato dai membri d'una comunità migrante per la comunità stessa. Ne consegue che, solitamente, esso sia monoculturale, e che i contenuti dello spettacolo vertano in primo luogo sulla nostalgia della madrepatria, le origini, il senso di perdita. Il teatro dei migranti, invece, si concentra a livello narrativo su questioni quali l'emigrazione e l'adattamento alla situazione socio-culturale del paese ospite, e nei suoi allestimenti si riscontra una certa abitudine a ricorrere linguisticamente alla sintesi di lingua originaria e lingua d'adozione. Qui la dimensione della negoziazione è resa manifesta, e può interessare sia le dinamiche relazionali attori-pubblico (che non è più solo la specifica comunità, ma l'intera cittadinanza di un determinato territorio), sia gli stessi contenuti e le forme in cui vengono espressi. Infine il teatro di comunità è quello caratterizzato dalla volontà di cambiamento sociale in una comunità². La proposta è di sovvertire "le pratiche culturali dominanti che rendono le persone consumatori passivi" (Watt 1991: 63) di prodotti culturali imposti loro dall'alto e la strategia è il ricorso a estetiche e temi che dipendono dal pubblico, dai protagonisti specifici dell'azione e dal risultato che si vuole ottenere. Quando tale teatro ha luogo in un contesto multiculturale, esso annovera spesso l'uso di lingue e risorse culturali diverse attinte dalla comunità

² Si fa qui riferimento alla concezione di teatro di comunità secondo Gilbert e Lo, e non alla concezione abituale dell'argomento come riscontrabile per esempio nella curatela di Bernardi, Cuminetti e Dalla Palma 2000.



stessa, di cui il pubblico è parimenti parte.

Con l'espressione teatro post-coloniale si intende invece quell'insieme di pratiche e testi che emergono nelle culture che sono state soggette all'imperialismo occidentale; in particolare si parla di teatro post-coloniale non solo in termini geografici, ma anche come categoria geopolitica che designa una relazione storica e dialogica con gli imperi coloniali nei contenuti dei testi e degli allestimenti. Il primo obiettivo di questo teatro è la messa in discussione di tale egemonia culturale e viene espresso attraverso diversi generi, tra i quali il realismo, la satira politica e l'allegoria. Qui la dimensione interculturale della negoziazione a livello estetico e drammaturgico è parte importante della pratica del lavoro, così che – in relazione alle modalità di costruzione del testo e della forma dell'allestimento – il teatro post-coloniale può venire distinto a sua volta in 'sincretico' e 'non-sincretico'. Il primo rielabora stimoli, contenuti e forme di rappresentazione pre-esistenti in un tutto armonico, sottolineando i modi in cui significati, funzioni e valori cambiano quando gli elementi utilizzati vengono estrapolati dal contesto originario. Il secondo, invece, non mescola i diversi elementi in un tutto armonico, ma ricorre integralmente all'uno o all'altro per dare voce alle critiche post-coloniali. È questo il caso, ad esempio, di quelle performance che si ispirano a strategie narrative proprie del realismo occidentale per mettere in scena istanze indigene anti-coloniali.

Infine, rispetto al teatro multiculturale che agisce in relazione alle politiche dello stato nazionale, il teatro interculturale esplora e ipotizza forme alternative di cittadinanza e di identità attraverso e al di là dei confini nazionali – sebbene la soggettività così prodotta non sia mai completamente libera dalla necessità di mediazione con le forme di cittadinanza e di identità proposte dallo stato nazionale. Il teatro interculturale è, di fatto, il prodotto ibrido che si origina a partire da un incontro volontario di culture e tradizioni performative diverse, dove la tradizione occidentale è uno dei due interlocutori (cfr. Pavis 1996). Esso può venire distinto a sua volta in tre categorie: 'teatro transculturale', 'teatro intraculturale' e 'teatro extraculturale'. Il primo è interessato a particolarismi e tradizioni culturali in rapporto alla possibilità di individuare elementi comuni e/o universali all'umanità; ciononostante, i suoi esiti possono essere profondamente differenti da regista a regista e da attore ad attore (si pensi alla ricerca di Peter Brook e a quella di Eugenio Barba).

Il teatro intraculturale consiste invece, secondo Rustom Bharucha (2000), nell'incontro tra



specifiche comunità e regioni del medesimo stato nazionale ed enfatizza l'interattività e la traduzione tra le diverse culture all'interno di quel territorio: di fatto, il teatro intraculturale critica apertamente una concezione organicistica della cultura, mostrando invece come frammentazione, stratificazione e divisione socioculturale caratterizzino le società contemporanee.

Il teatro extraculturale, infine, si riferisce agli scambi che si svolgono sugli assi nord-sud ed est-ovest del mondo. L'intento di questo teatro è quello di rinnovare le pratiche artistiche occidentali attraverso stimoli – forme e contenuti che provengono da altre culture – fecondi sia a livello di critica culturale, sia a livello di ricchezza estetica. Pur se interessato in primo luogo alla sperimentazione, esso non manca di interrogarsi sulle dinamiche di potere economico e politico proprie del territorio in cui si svolge la sua attività, sebbene non necessariamente tale processo venga reso manifesto nella messa in scena finale.

Nel teatro interculturale italiano, così come ha cominciato ad emergere alla fine degli anni Ottanta, abbiamo riscontri di molte di queste diverse tipologie (si vedano ad esempio i casi di Teatro delle Albe, Koron Tlé, Mascherenere, Cooperativa Teatro Laboratorio, Teatro di Nascosto, così come progetti multi-/interculturali promossi da Teatri di Vita, Teatro Kismet Opera, Proskenion, Marco Baliani, Loredana Putignani, ecc.), e talvolta le medesime realtà ne sperimentano più d'una nel corso dello sviluppo della propria storia.

Corpi in relazione: la riflessione di Holledge e Tompkins.

L'incontro cui si assiste nel teatro interculturale riguarda in particolare tre ordini di realtà, ciascuna identificabile come 'corpo' (Holledge e Tompkins 2000) – un corpo concepito sia in termini simbolici, sia in termini materiali, eppure in entrambi i casi permeabile come una "soglia, un campo di intersezione di forze materiali e simboliche; è una superficie sulla quale sono iscritti molteplici codici di potere e conoscenza" (Braidotti 1994). I tre corpi in relazione sono quindi il 'corpo del performer' (individuale, pre-teatrale, ma ciononostante già culturale), il 'corpo del personaggio' (individuale e teatrale) e il 'corpo del pubblico' (collettivo) (Holledge e Tompkins 2000). Il corpo del performer è il corpo dotato di materialità vera e propria, situato in un momento storico e spazio geografico specifico, portatore di determinati valori e credenze di un contesto particolare. Esso reca in sé elementi di ordine biologico, così come codici espressivi di ordine culturale: già differenziato



sessualmente – alterità intorno alla quale le società umane organizzano strutture di significato culturale – ha caratteristiche visibili (colore della pelle, taglio degli occhi, forma di viso/bocca/naso ecc.) che veicolano potenziali significati (un'origine geografica presunta, un'età ecc.) ai quali si aggiungono quegli elementi in cui viene declinato il suo uso (posture, movimento, modalità comunicativa verbale ecc.) secondo specifiche modalità di ordine culturale (le cosiddette "tecniche del corpo" identificate da Mauss, 1991). Infine, le diverse culture associano alla gestione del corpo specifici comportamenti sociali, di conseguenza il corpo è anche portatore (attraverso tracce più o meno visibili) di ciò che ha vissuto e delle esperienze cui è (stato) soggetto: "coercizione sociale, precetti legali, scambi sessuali ed economici" (Hollidge e Tompkins 2000: 111).

Il corpo del personaggio trova la sua origine nelle modalità specifiche d'uso del corpo e della voce in relazione alle tradizioni performative del contesto locale cui l'attore attinge per dominare le sue preesistenti "tecniche del corpo"³. In rapporto a tali codificazioni, la recitazione che ne scaturisce può variare da forme di messa in scena realistiche a forme altamente simboliche. Ciononostante è di fatto impossibile separare il corpo del performer dal corpo del personaggio (ovvero, il secondo non trascende mai il primo), pur se, attraverso le tecniche e le pratiche teatrali adottate, il primo viene dominato per dare forma a processi, emozioni ed energie coerenti con le finalità dello spettacolo messo in scena.

Il corpo del pubblico, infine, è un soggetto collettivo formato da numerose individualità, ma che spesso agisce come un singolo, ovvero le reazioni emotive degli spettatori si esprimono in suoni ed 'energie' variamente articolati che vanno a essere percepiti dal performer come un tutt'uno. Nel processo di allestimento dello spettacolo attori, drammaturghi e registi tengono conto dei potenziali effetti sul pubblico delle loro scelte: in questo modo – in particolare in relazione a un contesto teatrale interculturale in cui sono presenti a diversi livelli, e secondo diverse modalità, altrettante diverse identità culturali – essi articolano il lavoro pensando sia al potenziale piacere degli spettatori nel riconoscere il conosciuto, sia all'effetto straniante che è possibile provocare in

³ È necessario d'altra parte notare che Eugenio Barba (1993, 1996) elabora l'ipotesi che a un livello che precede la specifica declinazione culturale (acquisita con l'inculturazione) l'umanità condivida già in quanto tale un corpus di competenze innate comuni relative a posture e movimenti pre-espressivi, i quali ritornerebbero come base del comportamento scenico in tutte le culture umane: tali elementi sarebbero principi relativi al peso, all'equilibrio, alla colonna vertebrale, agli occhi.



loro, dal momento che il pubblico tenderà parimenti "a condividere la consapevolezza del non-familiare: espressioni gestuali ed emotive estranee, energie performative inconsuete, uso della voce, codici decorativi, relazioni spaziali o tempi di percezione rallentati o accelerati" (Holledge e Tompkins 2000: 112).

Dalle relazioni che intercorrono nel momento dello spettacolo tra i tre corpi è possibile individuare ricorrenze che, a loro volta, possono far emergere veri e propri 'generi'. In questo modo i generi ideali sarebbero nuovamente tre: 'tassonomico', 'ibrido' e 'nomade'. Per genere tassonomico si intende quell'incontro tra corpo del performer e corpo del personaggio che reifica una presunta essenza culturale – ovvero in cui i due corpi si identificano l'uno con l'altro – e sottolinea i confini tra le culture che diventano in questo modo pienamente riconoscibili dal pubblico. Se tale prospettiva può permettere l'approfondimento di contesti culturali altri e la loro piena espressione, essa reca però in sé il rischio della reificazione, cui spesso in realtà assistiamo – come nel caso dei festival multiculturali e delle iniziative performative che mettono in relazione performer provenienti da culture diverse, ma rendendoli ben riconoscibili nella loro alterità l'uno a fianco dell'altro.

Per genere ibrido si intende quell'incontro tra corpi di performer e corpi di personaggi che dà luogo a contraddizioni tanto nella produzione quanto nella ricezione della performance: "diverse esperienze pregresse sono messe in giustapposizione, le qualità di due o più culture si incontrano e mescolano e i significati passano da un corpo all'altro" (Holledge e Tompkins 2000: 113). Questa ibridazione, che riconoscerebbe pari dignità alle culture in scena, sottende anch'essa a sua volta dei rischi, ovvero le potenziali tendenze essenzialiste, o al contrario assimilazioniste, connesse agli incontri postcoloniali e diasporici; pertanto, affinché il suo impatto rimanga utile ed efficace, le due parti in gioco devono generare un'energia quasi chimica nella loro ricombinazione: "Non è la semplice fusione di differenze, ma piuttosto un'interazione volatile caratterizzata dal conflitto tra e all'interno delle culture costituenti una società colonizzata" (Gilbert e Lo 1997).

Infine, per genere nomade si intende il risultato della comunicazione fisica tra performer e pubblico – comunicazione che mette definitivamente in discussione i confini dell'identità e fa emergere una terza via di relazione che si attua nel flusso incessante tra i corpi al di là del visibile. Nello spiegare il tipo di rapporto che si instaura tra corpo del pubblico e corpo del performer/personaggio nel contesto del teatro nomade, Holledge e Tompkins propongono di considerare il teatro come una



"macchina del desiderio" – mutuando tale concetto da Deleuze e Guattari. Deleuze e Guattari (1975) descrivono infatti il processo del desiderio come un flusso che rende le componenti di due diversi corpi come due parti dello stesso corpo. Il teatro, in questo senso, agirebbe quindi in modo tale che i confini fissi del corpo diventino indeterminati e ciò che si sperimenta sia il fluire incessante – dall'attore al pubblico e viceversa – di sensazioni, parole e informazioni attraverso "invisibili, ma tangibili, energie e intensità" (Hollidge e Tompkins 2000: 135): se tale flusso è organizzato lungo rigide linee di stratificazione, il significato che ne emerge è omogeneo e confluirà in identità fisse per tutte le parti del corpo che vanno a comporre la macchina del desiderio; se invece esso si muove lungo linee di fuga devianti dalla norma, possono aprirsi svariate ed eterogenee letture e significazioni. In questo modo lo spettacolo che abbraccia tale modalità comunicativa può frammentare e sfumare i contorni solitamente fissi della cultura.

AlmaTeatro, dal performer al personaggio.

AlmaTeatro, qualora volessimo interpretarne l'attività attraverso il modello elaborato da Gilbert e Lo (2002), oscilla tra teatro multiculturale dei migranti, teatro multiculturale di comunità e teatro intraculturale. Centrale nel discorso della compagnia è la questione dell'identità culturale – oggetto di trattazione teorica così come contenuto di molte delle messe in scena – che può essere indagata a partire dalle riflessioni di Hollidge e Tompkins, verificando quali relazioni si instaurino di volta in volta tra corpo del performer e corpo del personaggio negli allestimenti.

La compagnia è composta sin dalla sua nascita da donne migranti e native⁴, e vede la luce a Torino presso il Centro interculturale delle donne Alma Mater e in concomitanza con la nascita di questo dall'incontro tra alcune femministe italiane e alcune donne migranti attive in città. Se il centro è luogo di servizi e supporto per donne immigrate, esso è anche spazio formale e informale di socializzazione, che a seconda dei casi vede l'emergere di identificazioni diverse, così che il "noi"/"voi" di volta in volta distingue le native dalle migranti, i vari gruppi culturali all'interno di queste ultime, i diversi gruppi di lavoro e progetti specifici che fanno riferimento al centro e via

⁴ Uso la distinzione nativa/migrante in vece di italiana/immigrata in quanto la prima rende meglio la concezione di sé come 'nomadi' mai definitivamente appartenenti a – e bloccate in – un determinato luogo/contesto da parte delle protagoniste di AlmaTeatro.



dicendo.

Nell'autunno del 1993, proprio nel medesimo momento in cui il Centro inizia la propria attività, Rosanna Rabezzana (attrice e regista nativa) conduce un workshop sulla comunicazione non verbale rivolto a donne native e migranti e, in seguito a una nutrita partecipazione e a un serio interesse da parte di queste per proseguire il lavoro, trasforma tale workshop in un laboratorio teatrale continuativo, chiamando a collaborarvi anche la sua collega Gabriella Bordin. Il laboratorio porterà sul palco, nel dicembre dello stesso anno (quindi solo un paio di mesi dopo), un'azione sulle migrazioni accolta a sua volta con entusiasmo dal pubblico, tanto che le partecipanti decideranno di lavorare da questo primo nucleo narrativo su un allestimento vero e proprio (che diventerà *Righibé*) e di costituirsi in compagnia.

Al suo inizio, il gruppo conta 18 future attrici (provenienti da 12 diversi paesi del mondo: Cile, Colombia, Eritrea, Etiopia, Filippine, Italia, Marocco, Nigeria, Perù, Russia, Somalia e Zaire) oltre alle due registe italiane. Escludendo queste ultime, la composizione della compagnia varia considerevolmente nel corso della sua storia. All'inizio del mio lavoro sul campo (1997) esse sono infatti divenute 11 (in rappresentanza di otto paesi: Argentina, Colombia, Italia, Kenya, Marocco, Montenegro, Perù e Somalia). Al tempo del mio dottorato di ricerca (2004) sono 7 (da Brasile, Colombia, Italia, Montenegro, Nigeria, Perù e Somalia), di cui soli due presenti nella compagnia sin dall'inizio. Al momento in cui sto scrivendo questo articolo (2014), sono 7 (ma da Brasile, Colombia, Italia, Montenegro, Perù e Somalia). In quanto alle registe, per molti anni queste hanno lavorato insieme per poi – nel 2004/2005 – continuare in direzioni diverse: Rosanna Rabezzana ha lasciato il gruppo per dedicarsi ad altri progetti in ambito non solo più teatrale, e la gestione della compagnia è passata in mano a Gabriella Bordin, coadiuvata nel proprio ruolo di regista e drammaturga dalle attrici stesse – ora non più solo performer, ma a loro volta drammaturghe, scrittrici, registe, e promotrici di iniziative e attività artistiche e culturali anche al di là di AlmaTeatro.

Due scelte rimangono costanti in tutto il corso della storia dell'attività della compagnia:

- la drammaturgia è sempre originale ed elaborata a partire (sebbene non in forma esclusiva rispetto ad altre suggestioni) da materiali eterogenei che attingono sia all'esistenza, al sentire e alla memoria delle attrici, sia a proposte, da parte di queste, di contenuti di loro interesse;



- la dimensione verbale di ciascun allestimento, per quanto rilevante, non sarà mai l'unica, né la prioritaria forma di comunicazione teatrale rispetto a gesti, musica, canti, uso dello spazio scenico, oggetti, costumi parimenti confluenti nell'allestimento.

Nella presente trattazione si farà riferimento esclusivamente a quattro allestimenti (*Righibé*, *Luna Nera*, *Storie sommerse*, *Tutto compreso*) tra le numerose produzioni dalla compagnia che annoverano anche *Un mondo di paura* (1995), *Chador* (1999), *Pepper Soup* (2001), *Scarti* (2004), *Femminile Plurale* (2004), *Chi è l'ultima?* (2008), *Spezie* (2011), e co-produzioni quali *MEDEE – LES RISQUES D'UNE REPUTATION* (2005) per la regia di Were Were Liking con Teatro Baretto di Torino, *Ljuba* (2006) con Teatro Baretto di Torino, *Madri* (2006) con Nuova Atlantide Teatro di Napoli per la regia di Caterina Pontrandolfo, e *Milana. Ombre cecene* (2007) con Teatro Baretto di Torino in quanto individuati come particolarmente utili per la comprensione del discorso su identità e diversità culturale sviluppato da AlmaTeatro.

Per procedere all'analisi del rapporto tra corpo del performer e corpo del personaggio così come sviluppato in questi allestimenti, un utile punto di partenza può rivelarsi la contemporanea considerazione di due piani nella costruzione del personaggio: quello delle caratteristiche somatiche del performer e del personaggio e quello delle specificità culturali e delle biografie individuali del performer e del personaggio. Ciononostante, il rapporto tra questi due piani negli allestimenti della compagnia prevede scambi frequenti e rimandi reciproci, cosicché sarà talvolta necessario, per comprendere meglio le scelte operate, trattare dell'uno sconfinando nel campo dell'altro.

Per caratteristiche somatiche del performer e del personaggio intendo tutti quegli elementi della materialità corporea che caratterizzano l'uno e l'altro dei due corpi in questione – ovvero aspetti visivi-paralinguistici (il colore della pelle, il taglio degli occhi, la forma di viso/bocca/naso, il colore e la struttura dei capelli, l'altezza, la struttura corporea, le posture, l'orientamento del corpo, il movimento, i gesti) e aspetti uditivo-paralinguistici (le articolazioni possibili di sonorità e d'uso della voce). La scelta operata da AlmaTeatro tra l'opzione della corrispondenza e quella della differenza nella relazione tra i due corpi a livello somatico è sempre andata nella direzione della corrispondenza. In questo modo, caratteristiche fisiche delle attrici (in primis il colore della pelle) sono strumentali alla proposta di un personaggio che ricalca – anche culturalmente e/o biograficamente – la specificità dell'attrice che lo interpreta, ma tale scelta di corrispondenza è



sempre funzionale a smontare stereotipi e pregiudizi che gravano sulle caratteristiche somatiche (e di qui anche su quelle presunte, in una prospettiva profondamente errata di continuum biologico-culturale, di ordine culturale,) delle attrici e/o dei personaggi da loro interpretati.

Inoltre, a premessa del discorso, va sottolineato il fatto che gli spettacoli di AlmaTeatro sono in gran parte (sebbene non esclusivamente) 'scenocentrici', per usare le parole di Dalla Palma (2001) – ovvero non possono prescindere dalla vita quotidiana del performer e dalle sue relazioni con gli altri componenti del gruppo. In questo modo, l'esperienza individuale delle attrici rielaborata per la scena è nuovamente l'occasione della promozione di un discorso che gioca sulle aspettative del pubblico verso queste diverse identità culturali (del performer e del personaggio).

Il primo spettacolo della compagnia, *Righibé* (1994) è interamente costruito a partire dalle storie individuali delle attrici. Nel contesto del laboratorio teatrale le donne condividono le proprie biografie con le altre partecipanti al lavoro, e con le registe italiane che poi le adatteranno alla scena aggiungendovi eventuali brani letterari (quali per esempio un testo da *La grande migrazione* di Hans Magnus Enzensberger). L'origine dello spettacolo è in questo caso la necessità di raccontare in prima persona la propria scelta di migrazione, le condizioni in cui ci si è trovate a vivere, gli sforzi, le memorie, i desideri, le soluzioni alla mancanza degli affetti e di reti di protezione familiari. E proprio nel contesto del laboratorio si assiste contemporaneamente all'esplicitazione delle molteplici diversità di identità culturali e alla caduta degli stereotipi reciproci – questioni che diventano a loro volta gli obiettivi primari dell'allestimento in questione. Tutta la messa in scena mira a rendere visibili gli stereotipi con i quali ci si percepisce reciprocamente tra migranti e nativi (le migranti che immaginano il mondo europeo come un paradiso per poi scoprire che anche qui esistono miseria e violenza, gli europei che verificano come le migranti facciano leva sugli stessi stereotipi con cui vengono percepite – quali quelli della capacità seduttiva delle donne del sud del mondo – per raggiungere i propri obiettivi). Il chiaro messaggio è che cambiare e adeguarsi alla nuova situazione è l'unica modalità di sopravvivenza in un mondo 'altro'. Ben conosce questo imperativo il personaggio principale – quello di una donna fuggita dal proprio paese in guerra e divenuta domestica in una famiglia italiana la quale, per non fare la fatica di memorizzare il suo nome, *Righibé*, le ha dato un nome italiano, Anna, imponendole in tal modo un cambiamento



identitario radicale e violento. La sua storia è portata in scena da Maria Abebù Viarengo – mediatrice, insegnante e attrice italo-etiope – che con il personaggio condivide l'origine nazionale, probabilmente parte delle caratteristiche somatiche, ma appunto non la storia di vita.

Qui non siamo ancora nel territorio d'esistenza di specifici personaggi (salvo quello di Righibé) e la volontà alla base della strategia adottata è piuttosto quella di garantire al performer un'individualità espressiva chiaramente riconoscibile che – pur presentando una parziale continuità tra performer e 'proto-personaggio'⁵ sulla base di un vago/presumibile asse culturale – non arriva però mai a divenire tassonomia o a provocare facili semplificazioni nello spettatore: le attrici interpretano di volta in volta loro stesse, persone loro vicine, o ancora persone con cui potenzialmente potrebbero condividere il medesimo destino, e vengono portate in scena soluzioni diverse agli stessi problemi (il lavoro necessario alla sopravvivenza in un nuovo territorio) individuando ricorrenze nel tempo o nello spazio in termini di risposte fornite (l'uso di lavorare come domestiche o *baby-sitter* quando non ancora ben inserite culturalmente nel luogo in cui si emigra). Ma lo scarto tra le vite reali di performer/proto-personaggio e l'immaginario dello spettatore relativo alla sua cultura d'origine è infatti troppo ampio⁶ perché accada una categorizzazione tassonomica, e provoca piuttosto quello 'shock culturale' che le medesime attrici hanno provato nel contesto del laboratorio, in cui avevano loro stesse, per prime, verificato quanto fossero distanti dalle informazioni in loro possesso (ora riconosciute come stereotipi) le biografie culturali delle donne lì presenti.

In questo modo lo spettacolo, rispetto alla visione comune dell'immaginario collettivo degli italiani che associa il migrante al miserabile in cerca di benessere economico, esplicita piuttosto la realtà di persone che si muovono per molteplici ragioni profondamente individuali (studio, voglia di libertà, desiderio di conoscere, amore, turismo, fuga da una guerra), ciascun individuo con la propria storia e con le proprie aspirazioni altrettanto differenti. La richiesta di conferma delle proprie aspettative (in realtà stereotipi) da parte dello spettatore viene frustrata ulteriormente nel momento in cui i personaggi le strumentalizzano per i propri fini: se nell'immaginario occidentale le donne del sud

⁵ Uso questa espressione per indicare che non si tratta ancora di personaggi chiaramente definiti come tali bensì di sorte di comparse, voci come d'un coro.

⁶ La diversità e il numero dei casi corrisponde alle specifiche biografie delle attrici che di volta in volta vi hanno partecipato: la drammaturgia di *Righibé*, infatti, cambia parzialmente in funzione delle donne che di volta in volta partecipano allo spettacolo che, per un certo tempo, ha annoverato sino a 18 attrici in scena contemporaneamente.

del mondo "sanno sedurre" e "hanno la danza nel sangue"⁷, fingere di soddisfare tali aspettative può rivelarsi utile per accalappiare l'italiano di turno. L'identificazione tra performer e personaggio porta infine in scena la realtà esistenziale post-migrazione di queste persone: il lavoro di cura e il lavoro domestico vengono qui resi visibili in tutta la frustrazione, l'impegno e i ritmi che ne derivano, testimoniando le condizioni reali d'esistenza quotidiana della maggioranza delle performer di AlmaTeatro stesso nelle loro vite quotidiane extra-teatrali.



⁷ Dal testo dello spettacolo.

AlmaTeatro: *Righibé*



AlmaTeatro: *Righibé*

Nella produzione del secondo allestimento, *Luna Nera* (1995), il cui tema è l'essere donna come condizione di alterità che rimane comunque sempre legata – pur nella diversità culturale – a una condizione di sottomissione, inferiorità e animalità, le persone coinvolte rivivono l'esperienza del precedente laboratorio teatrale interrogandosi su una serie di questioni relative all'identità di genere mirate a esplicitare come ciascuna abbia vissuto l'apprendistato al proprio essere donna. Memorie, improvvisazioni e racconto del rapporto con la propria madre sono talvolta fonte di crisi estremamente forti, e i personaggi costruiti sulla base di questi racconti sono questa volta riflesso speculare delle performer, perfettamente riconoscibili nella loro individualità.

Trasposti sulla scena nella loro fisicità, che li rende analoghi ai personaggi femminili della loro famiglia di cui raccontano, i personaggi ripercorrono sinteticamente le caratteristiche della propria madre, della propria nonna, di altre donne della famiglia: la fisicità analoga o differente, il comportamento, le ossessioni, i valori, gli insegnamenti, i motivi di gioia, i lavori. Vi è chi somiglia alla propria genitrice per forme ed elementi del viso, chi per la postura o il modo di camminare, chi per elementi del carattere. Il corpo della donna (il profumo, la morbidezza, la protezione che garantisce) è il nodo centrale del rapporto, e una coreografia successiva vedrà le attrici impegnate

in un gioco di abbracci, allontanamenti, unioni e carezze. Accanto a questa intensa identificazione attrice-personaggio, il tema viene inoltre trattato con passaggi narrativi e poetici recitati singolarmente e tratti da brani di Isabel Allende, di Sylvia Plath e di altre scrittrici che hanno affrontato queste tematiche. La trasmissione del patrimonio culturale e contemporaneamente la capacità di affrontare in maniera forte una vita che necessariamente è diversa da quella esperita dalle proprie madri è il problema aperto con cui si conclude lo spettacolo.

Analogamente a *Righbé*, anche in *Luna Nera* si alternano momenti corali e momenti individuali e le singole individualità diverse da sé (come le figure delle madri) sono portate in scena per aprire coralmente a interrogativi irrisolti sull'essere donna nei diversi contesti culturali umani. Quando invece emergono momenti autobiografici la corrispondenza tra identità del performer e identità del personaggio è assoluta, e risulta impossibile separare l'esperienza del personaggio da quella del performer.



AlmaTeatro: *Luna Nera*

Per *Storie sommerse* (1998) il lavoro è completamente diverso rispetto ai due precedenti: lo spettacolo nasce da una lettura scenica a sua volta originata da una ricerca che registe e alcune delle attrici realizzano e pubblicano nel 1997 (Bordin e Rabezzana 1997). Il tema principale dell'indagine è il meticciato in diverse epoche a partire dal 1492, data della scoperta dell'America



come dell'editto di espulsione degli ebrei dalla Spagna, e luoghi del mondo – con una particolare attenzione a individuare, attraverso il ricorso a fonti storiografiche e letterarie nelle diverse lingue madri delle attrici, la storia delle donne, mai contemplata nei libri se non con facili quanto riduttive tassonomie.

La costruzione del personaggio che ne deriva, quindi, stavolta non attinge solo alla biografia individuale delle attrici, ma anche a quella di personaggi storici realmente esistiti – sebbene nel passato e in altri contesti culturali: per la prima volta, si potrebbe ipotizzare, l'allestimento sgancia la necessità di una coincidenza assoluta tra biografia del performer e biografia del personaggio. A ben vedere, però, questo distanziamento tra i due corpi è solo riscontrabile nel tempo di esistenza e negli specifici accadimenti delle loro vite, ma le caratteristiche somatiche del performer, la sua origine culturale o le sue aspirazioni esistenziali in generale permettono di identificare ancora una continuità: l'interpretazione di specifici ruoli – assegnata stavolta direttamente dalle registe – viene definita infatti in base alla corrispondenza di una o più di queste tre variabili poc'anzi menzionate (ovvero caratteristiche somatiche, origine culturale, aspirazione esistenziale) tra il potenziale performer e il personaggio, intenzionalmente convogliando in tal modo alcuni degli elementi del corpo del performer nel corpo del personaggio. Inoltre, per ben quattro dei personaggi maggiori, avviene una sintesi tra il personaggio – costruito sulla base delle fonti storiografiche relative a persone vissute nel passato storico, elaborato sulla base di miti e leggende tramandate da secoli, oppure ancora ispirato a eventi realmente accaduti – e il performer che lo interpreta a livello di identità, istanze o aspirazioni personali.

In questo modo la nigeriana Sonia Aimiumu propone due personaggi d'origine africana consistenti l'uno nel suo alter ego (e qui ci viene raccontata la sua storia di migrazione intrecciata alla memoria di una sua compagna di viaggio e all'amaro destino prima di prostituzione e poi di morte che quest'ultima ha incontrato), l'altro in Maria (schiava angolana divenuta schiavista a sua volta nel 1700). Qui, al di là della messa in scena inedita di contenuti relativi alla storia delle donne e alla storia delle migrazioni, il rapporto di continuità somatica e di vaga corrispondenza geografica d'origine tra performer e personaggio è prima di tutto funzionale a smontare gli stereotipi rispetto agli abitanti del continente africano, genericamente percepiti nel nord del mondo come pigri perdigiorno: i tre soggetti (performer, primo e secondo personaggio), infatti, nel rimandare



continuamente l'uno all'altro in un gioco di specchi sono piuttosto accomunati proprio dal non voler perdere tempo, e dal correre dietro a un guadagno col quale comprare riscatto, emancipazione e libertà.

La stessa corrispondenza somatica tra performer e personaggio viene messa in scena da Flor Vidaurre nella sua interpretazione della 'donna dai molti vestiti': qui l'essere figlia di molteplici mescolanze inscritte nei tratti somatici del personaggio ("Non sono più india, non sono solo spagnola, ho sangue africano nelle vene"⁸) è anche la vera 'biografia genetica' della sua stessa performer, e tale identificazione, sulla base della medesima situabilità culturale dell'origine di performer e personaggio, rende i discorsi dell'una e dell'altra potenzialmente intercambiabili: sintesi assoluta entrambi dell'incontro (anche conflittuale) di popoli nativi americani, colonizzatori e schiavi africani, sia il performer sia il personaggio esperiscono una condizione di stratificazioni somatiche e culturali di cui sono ineluttabilmente testimonianza, così come sono testimonianza della mescolanza di saperi pre-coloniali (per quanto in gran parte perduti a causa dell'azioni di distruzione operata dai colonizzatori) e post-coloniali.

Ileana Monaterio, infine, performer argentina, interpreta Catalina, giovane suora che alla fine del '500 scappa dal convento e si fa passare per un ragazzo assumendo l'identità di un fantomatico Francisco Loyola, servitore degli ufficiali dell'esercito spagnolo che il destino porterà fino nelle Indie; qui l'attraversamento spaziale della migrazione dalla vecchia Europa alle Indie (movimento del personaggio contrario a quello del performer che lo porta in scena, migrante dall'Argentina all'Italia) si associa tra l'altro a una inversione di genere in cui il personaggio è prima donna, poi uomo, infine nuovamente donna. La continuità performer-personaggio consisterà qui soprattutto nell'aspirazione esistenziale che essi condividono: "Catalina cercava lo stesso che cerco io, l'essere libera" (Ileana Monaterio, comunicazione personale).

⁸ Dal testo dello spettacolo.



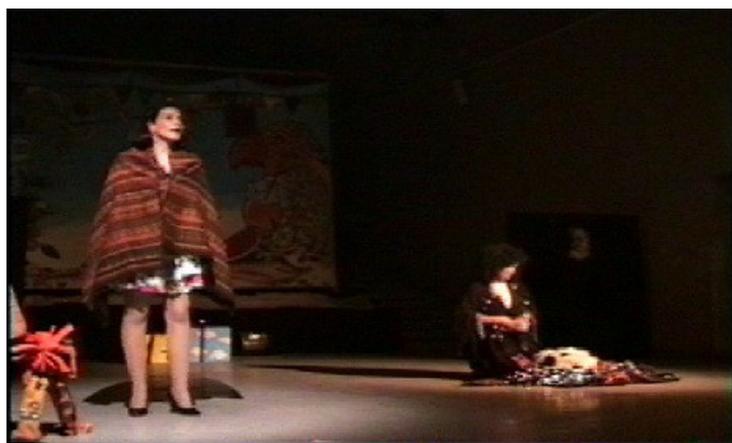
AlmaTeatro: Storie sommerse



Con *Tutto compreso* (2001) il tema centrale dell'allestimento torna a essere quello della diversità culturale, che si associa alla trattazione della disparità economica tra nord e sud del mondo. Stavolta sono solo due, entrambe sudamericane, le performer in scena, e lo spettacolo viene costruito dalle loro biografie personali, da racconti di loro conoscenti, da testi letterari che trattano specificamente dell'America Latina. L'incontro del registro comico e di quello drammatico, solo accennato in passato negli spettacoli della compagnia, viene qui sfruttato intensamente, cosicché la lettura di una realtà tragica allontana lo spettatore da un facile pietismo e avviene piuttosto come amarissima presa di coscienza personale.

Nell'allestimento le due donne interpretano i personaggi di venditrici di pacchetti turistici dalla formula 'tutto compreso', invitando a "comprare l'America Latina". All'interno di tale cornice, una serie di quadri illustrano di volta in volta la storia di Josephina (misera donna peruviana che al mercato vende ai turisti di passaggio bamboline, erbe officinali, incantesimi), il desiderio d'avventura della Flor Vidaurre adolescente sui monti, la storia della donna che desidera viaggiare in tutta la Colombia e che diventa a tal fine moglie d'un telegrafista (biografia della nonna dell'attrice Adriana Calero, che qui appunto la interpreta), quella delle *jinetras* cubane che sognano di sposare un uomo ricco per acquisire lo status di 'signore'.

Tutto compreso, come *Storie sommerse*, mescola di nuovo modalità diverse di costruzione del personaggio, dove la prima è la consueta incarnazione del proprio sé quotidiano, questa volta un sé che appartiene al passato (Flor Vidaurre era guida turistica finché è vissuta in Perù, come il suo personaggio in scena), la seconda è una interpretazione teatrale vera e propria di un personaggio che col performer condivide solo l'origine latinoamericana (come nel caso della *jinete* cubana interpretata dall'attrice colombiana) e infine la terza è nuovamente l'interpretazione di una biografia personale, sebbene non la propria bensì quella di una parente prossima (la nonna della Calero, moglie del telegrafista).



AlmaTeatro: *Tutto compreso*



La questione della lingua.

Le scelte relative alla lingua da utilizzarsi negli allestimenti sono ritenute di fondamentale importanza da Gilbert e Lo, le quali vedono in essa un indicatore essenziale della modalità di relazione che si verifica all'interno del gruppo e del lavoro teatrale: per determinare la natura dell'esperienza teatrale interculturale è infatti necessario, secondo le autrici, analizzare la lingua così come aspetti quali "lo spazio scenico, il corpo, i costumi di scena e il pubblico sia come sistemi di segni caricati ideologicamente sia come luoghi potenziali di ibridazione" (Gilbert e Lo 2002: 46).

Nel caso di AlmaTeatro, la lingua-franca tra le attrici e le registe è l'italiano, non per imposizione culturale delle registe e/o delle attrici native, ma perché tutte le partecipanti all'esperienza usano intenzionalmente, come strumento per migliorare la propria competenza espressiva, lo stesso lavoro teatrale: ciò significa che nel contesto laboratoriale esse si esercitano nell'ascolto, nella comprensione e nell'espressione in quella che è la lingua che si ritroveranno anche a utilizzare nella loro vita quotidiana. Più che un'imposizione culturale di alcune sulle altre, quindi, l'uso dell'italiano è una scelta intenzionale delle partecipanti, le quali possono anche – e di fatto accade spesso che lo facciano – chiedere spiegazioni e chiarimenti in altre lingue conosciute dalle altre attrici e/o dalle registe: di fatto, lo spagnolo viene frequentemente utilizzato negli scambi comunicativi all'interno di sottogruppi (tra attrici colombiane, argentine, peruviane e una delle registe) e così pure l'inglese (tra un'attrice nigeriana, una keniota e le attrici native).

A livello performativo, invece, se da una parte è necessario – dal momento che il pubblico è per lo più (sebbene non esclusivamente) costituito da italiani – che la comunicazione sia in italiano, dall'altra vengono usate anche altre lingue e sonorità: in questo caso accade spesso che lo stesso brano venga recitato prima nella lingua originaria del performer, poi in italiano. Queste scelte corrispondono a precise intenzionalità, la prima delle quali è quella di restituire alla comunicazione performer-pubblico la dimensione sonora della lingua 'altra' – al di là della significazione specifica del testo – perché altrimenti, come indicano le registe, "faremmo dei convegni e non teatro" (Rosanna Rabezzana, comunicazione personale). La seconda ragione afferisce anch'essa alla dimensione estetica, e consiste nel tentativo di provocare nello spettatore – nella più felice delle ipotesi – una sensazione di fascinazione rispetto al rappresentato non dovuta unicamente al messaggio verbale, ma all'insieme degli elementi visivi e sonori del corpo in scena. Opposto a tale



sensazione di attrazione può essere poi un terzo effetto che il ricorso a lingue non immediatamente comprensibili può generare: lo straniamento – con la relativa frustrazione che questo comporta – che in realtà viene spesso cercato da AlmaTeatro come effetto sullo spettatore, per renderlo edotto della medesima inquietante sensazione che le attrici migranti provano (o hanno provato) nella loro vita quotidiana quando ancora non perfettamente padrone della lingua italiana. Infine, il ricorso ad altre lingue porta sulla scena la dimensione multi- e interculturale esistente nel contesto laboratoriale, e nella stessa società italiana oggi.

Identità e alterità culturale nel pensiero e nel lavoro di AlmaTeatro.

Nelle pagine precedenti abbiamo detto del passaggio di elementi culturali da corpo del performer a corpo del personaggio. Nel discutere ora più specificamente della questione dell'identità culturale, il primo passo da compiere può essere quello di riflettere sul concetto di 'cultura' abbracciato dalla compagnia. Questa operazione è particolarmente importante, poiché è a partire da tale riflessione che si può tentare di comprendere la proposta 'antropologica' della compagnia. Nell'accingersi a esaminare il concetto, si scopre allora, innanzitutto, la totale assenza – nei discorsi di attrici e registe, nei testi degli spettacoli, nei diari e nella documentazione di AlmaTeatro – del termine 'cultura'. Approfondendo l'argomento attraverso interviste e conversazioni collettive, tale apparente incongruenza si risolve in una controproposta originale, motivata e condivisa dall'intera compagnia: il rifiuto del ricorso a tale termine corrisponde in realtà al rifiuto di un concetto reificato di cultura (ancora spesso comune a parte del discorso mediatico e politico italiano sull'immigrazione e/o l'interculturalità) il quale categorizzerebbe e includerebbe in un soggetto collettivo – con scelte valoriali e caratteristiche comportamentali comuni, stabili e assolute – tutti coloro che giungono dal medesimo Paese senza possibilità di scampo.

La cultura, secondo la concezione elaborata nel contesto di AlmaTeatro, viene percepita allora piuttosto come uno 'strumento' – ricevuto dai propri genitori e dalla comunità d'origine – utile al fine di garantirsi una qualche sopravvivenza, di trovare un qualche senso al proprio essere nel mondo e di orientarsi grossomodo secondo alcuni punti di riferimento nei propri pensieri e nelle proprie azioni: è come uno sfondo teorico (astratto, generale, per molti versi impercettibile, mutevole ed evanescente) sul quale articolare la propria identità individuale e la propria biografia



personale, risultato dell'unicità delle proprie esperienze.

Di fatto, attrici e registe preferiscono affrontare la questione dal punto di vista personale, e pertanto parlano piuttosto di 'identità culturale' – scelta che, a loro avviso, restituisce maggiormente quella fluidità che ciascuna vorrebbe associare alla propria definizione di sé. In questa decisione riecheggia un disagio che anche un antropologo come Arjun Appadurai condivide quando scrive, rispetto alle discussioni in merito, di non riuscire a parlare di cultura/culture bensì di essere "affezionato alla forma aggettivale del sostantivo, e cioè *culturale*. Se penso alla ragione di ciò, mi rendo conto che gran parte del disagio dovuto al sostantivo ha a che fare con il preconetto che la cultura sia un qualche oggetto, una cosa o una sostanza, fisica o metafisica" (Appadurai 2001: 27). L'identità culturale si può declinare in termini concreti, incarnare nelle singole persone e articolare secondo le necessità di ciascuna, e se questo avviene già per le attrici nel contesto extra-teatrale quotidiano, nel contesto teatrale trova la più intenzionalmente dichiarata manifestazione.

Ma l'identità culturale così come concepita da AlmaTeatro ha numerose altre sfumature che l'avvicinano alle riflessioni elaborate in merito nel sapere antropologico: in primo luogo, essa si articola innanzitutto in rapporto all'alterità culturale (ovvero viene esperita e conosciuta nella relazione di alterità rispetto a un altro diverso da me), consapevolezza, questa, che emerge per esperienza diretta delle protagoniste di AlmaTeatro le quali nella propria vita quotidiana extra-teatrale hanno confrontato e verificato somiglianze e differenze – con le persone con cui sono venute in contatto – in pensieri, valori, comportamenti, e relativizzato quelle proprie caratteristiche culturali che prima dell'incontro interculturale consideravano in gran parte come naturali e universali.

In secondo luogo, l'identità culturale è contraddistinta dal continuo cambiamento dei soggetti umani che la esperiscono, cambiamento dovuto alle infinite scelte che vengono da loro compiute continuamente nel corso dell'esistenza. In questo modo, alla variazione individuale corrisponde una variazione del sistema più ampio (la cultura, la società) in cui l'identità del singolo è collocata.

Esperita individualmente e frutto delle scelte del singolo nel corso della propria esistenza, l'identità è quindi anche ibrida, poiché sintesi di elementi culturali selezionati e adottati da individui provenienti da altre culture con i quali si viene in contatto, e infine – per tutte le suddette ragioni – i suoi confini non sono netti e stabili rispetto alle altre identità culturali di altri individui, bensì



permeabili, in un processo di scambio e negoziazione continuo.

L'invito di AlmaTeatro è allora quello di individualizzare e storicizzare sempre la questione culturale – attività che non darà mai conoscenze e certezze definitive, ma che permetterà almeno di entrare in dialogo e comprendersi reciprocamente nella dimensione della relazione interpersonale in riferimento alle istanze urgenti della vita quotidiana. Proprio contro la recrudescenza delle identità culturali (in questo senso meglio definibili come 'etniche', accogliendo la proposta di Fabietti 1998) e il riemergere di concezioni di purezza e autenticità a queste connesse si scaglia la critica più accesa di AlmaTeatro – critica che non si arresta alla dimensione culturale, ma affonda le proprie radici nella stessa fisicità dell'essere umano. Su entrambi i piani – quello del biologico e quello del culturale – viene affermato chiaramente, ad esempio nello spettacolo *Storie sommerse*, che l'individuo è il risultato di "identità miste, mescolate, multiple, impure" e che "tutti sono il risultato di un impasto antico, anche quelli che credono di avere natura e confini ben definiti. Siamo tutto e il contrario di tutto"⁹.

Il discorso sull'identità culturale, proprio in virtù della relazione stretta tra questa e l'alterità necessaria a individuarne la stessa esistenza, per AlmaTeatro si associa ineluttabilmente al dovere di riflessione sulle migrazioni, poiché le diverse identità entrano in relazione attraverso l'incontro interculturale che si genera da quelle. Il primo lavoro che riflette su questo tema coincide – come è stato scritto poc'anzi – con il primo spettacolo della compagnia, in cui l'immigrazione in Italia rappresenta l'occasione di messa in scena di biografie personali delle persone migranti, biografie che potrebbero in realtà riscontrarsi al giorno d'oggi ovunque nel mondo, in quanto accomunate da denominatori comuni: diverse ragioni per la scelta di abbandonare il proprio paese, interruzione dei legami con la famiglia d'origine, rappresentazione collettiva dei Paesi del nord del mondo idealizzata a profondamente differente dalla realtà effettiva che ci si troverà a sperimentare, necessità di adattarsi e rimettersi in gioco nella nuova situazione ecc.

Se il panorama di riferimento è quello della società mondiale attuale, attrici e registe sono però altrettanto consapevoli del fatto che i movimenti attuali di persone sul pianeta non siano un fatto nuovo nella storia dell'umanità e, successivamente ai primi allestimenti, si impegneranno a dare il proprio contributo alla rettifica di un'errata percezione di tali migrazioni come esclusivamente

⁹ Dal testo dello spettacolo.



successive alla formazione degli stati moderni. In questo modo, lo sguardo diventa globale e decentrato, e riporta in primo piano le ragioni alla base della scelta della partenza, come in *Tutto compreso* che si svolge quasi interamente nell'America Latina per poi tornare in Italia e provocatoriamente mettere in scena la presenza di immigrati dal sud del mondo come vicini di casa situandola nel contesto delle disparità economiche globali.

La proposta teatrale interculturale di AlmaTeatro risiede nella sua particolare insistenza sulla necessità di 'creolizzare' la società (e/o riconoscerne la già avvenuta creolizzazione) attraverso un peculiare discorso di pluralità dell'identità individuale in cui alla "retorica del sangue, della proprietà e delle frontiere" contrappone "la contingenza di tutte le definizioni di sé e dell'altro da sé e la necessità di camminare con un passo leggero" (Carter 1992:7-8).

Teatro interculturale, ovvero promuovere una rete di relazioni tra pluralità di identità.

Se la storia dell'umanità ha sempre sperimentato migrazioni e incontri tra individui, informazioni, merci di diversa provenienza, ciò che cambia nel mondo contemporaneo è la frequenza con cui avvengono tali scambi (Hannerz 1998, Breidenbach e Zukrigl 2000, Appadurai 2001), e la conseguente fragilità ed erosione di preesistenti configurazioni che rispondevano alla necessità dell'individuo di dare un senso all'esistenza e d'appartenere a una qualche collettività che l'avrebbe protetto e sostenuto in caso di bisogno. Tale perdita di sicurezze associate all'appartenenza dell'individuo a identità collettive più ampie può però venire risolta con la ricerca di nuove relazioni, ora scelte dagli attori sociali in funzione di altri criteri e di esperienze che emergono nelle proprie storie individuali.

Delle varie modalità di esplicitazione del contenuto culturale elaborato in seno ad AlmaTeatro, la performance è considerata da attrici e registe – così come dai critici e dagli operatori del teatro interculturale più in generale – il momento essenziale dell'attività teatrale. Se nell'atto performativo, infatti, avviene la rilettura drammaturgica del problema sociale, la rielaborazione riflessiva attraverso la sintesi di diversi punti di vista, la proposta di soluzioni e indicazioni da esperirsi nel quotidiano (cfr. Turner 1986), l'esperienza delle singole protagoniste – rappresentanti di un nuovo 'vicinato' ormai attraversato dalla differenza culturale – diviene in tal modo la base per la costruzione di un discorso contemporaneamente intimo e soggettivo, ma anche potenzialmente



universale, perché ciò che viene portato sulla scena delle singole e irripetibili biografie personali è proprio il carattere di unicità e di alterità che esse racchiudono in un contesto socioculturale in cui tutte le storie personali – anche quelle dello spettatore – sono ormai uniche e distinte da quelle altrui.

"Pensare globale, agire locale" è uno slogan che, nel contesto di AlmaTeatro – ma anche di quello di altre realtà di teatro interculturale attive in Italia – assume il significato profondo di promuovere la 'produzione di località' elaborando contenuti che invitano a riflettere sulla società, sui suoi simboli, sulle sue visioni del mondo, sui suoi valori, sulle sue prospettive future e condividendo tale sapere socialmente, in un movimento incessante in cui gli spazi di fraintendimento vengono continuamente portati alla luce, contestualizzati in cornici interpretative più ampie e risolti nella condivisione concreta propria della performance. Il teatro di comunità non a caso parla a tal proposito di 'valenza riconciliatrice' della performance (Innocenti Malini 2002).

L'obiettivo di questo teatro, in ultima analisi, non è solo quello di stimolare una riflessione sulla diversità/differenza culturale, né unicamente quello di promuovere il cambiamento sociale in una direzione genericamente definibile come multi- e interculturale, quanto quello di alimentare negli spettatori l'empatia e la disponibilità all'ascolto di prospettive 'altre' che sono le premesse al dialogo e alla relazione interpersonale prima ancora che interculturale. Ciò che il teatro interculturale tende a creare, in ultima analisi, è una vera e propria cultura della relazione che rappresenta, oggi come ieri, "la possibilità di esistere [...] la possibilità di stare insieme, esistere insieme, costruire insieme, vivere insieme" (Innocenti Malini 2002).



Bibliografia

APPADURAI, ARJUN

2001 *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma.

BALMA TIVOLA, CRISTINA

2008 *Identità in scena. Il caso AlmaTeatro 1993-2003*, Aracne, Roma.

BANHAM, MARTIN (a cura di)

2004 *A History of Theatre in Africa*, Cambridge University Press, Cambridge.

BANHAM, M. — HILL, E. — WOODYARD, G. (a cura di)

2005 *The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge.

BARBA, EUGENIO

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

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

2012 *La conquista della differenza. Trentanove paesaggi teatrali*, Bulzoni, Roma.

BARBA, EUGENIO — SAVARESE, NICOLA

1991 *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano.

BARUCHA, RUSTOM

1993 *Theatre and the world: performance and the politics of culture*, Routledge, London.

BERNARDI, CLAUDIO

2004 *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma.

BERNARDI, CLAUDIO — CUMINETTI, BENVENUTO — DELLA PALMA, SISTO

2000 *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Euresis, Milano.

BLOOMFIELD, JUDE

2003 *Crossing the Rainbow. National Differences and International Convergences in Multicultural Performing Arts in Europe*, IETM, Brussels.

BORDIN, GABRIELLA — RABEZZANA, ROSANNA (a cura di)

1997 *1492. Percorsi, migrazioni e storie*, Regione Piemonte, Torino.

BRAIDOTTI, ROSI

1994 *Dissonanze*, La Tartaruga, Milano.



BREIDENBACH, JOANA — ZUKRIGL, INA

2000 *Danza delle culture. L'identità culturale nel mondo globalizzato*, Bollati Boringhieri, Torino.

CARTER, PAUL

1992 *Living in a New Country: History Travelling and Language*, Faber & Faber, London.

DALLA PALMA, SISTO

2001 *La scena dei mutamenti*, Vita e pensiero, Milano.

DELEUZE, GILLES — GUATTARI, FÉLIX

1975 *L'anti-Edipo*, Einaudi, Torino.

FABIETTI, UGO

1998 *L'identità etnica*, Carocci, Roma.

FOTHERINGHAM, RICHARD

1992 *Community Theatre in Australia*, Currency Press, Sydney.

GEERTZ, CLIFFORD

1988 *Antropologia interpretativa*, Il Mulino, Bologna.

GIACCHÈ, PIERGIORGIO

1995 *Una equazione fra antropologia e teatro*, in «Teatro e storia», n. 17.

2004 *L'altra visione dell'altro: una equazione tra antropologia e teatro*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli.

GILBERT, HELEN

1996 *Post colonial drama*, Routledge, London.

1998 *Sightlines: race, gender, and nation in contemporary Australian theatre*, University of Michigan Press, Ann Arbor.

2007 *Performance and cosmopolitics: cross-cultural transactions in Australasia*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

GILBERT, HELEN — LO, JACQUELINE

1997 *Performing Hybridity in Post-Colonial Monodrama*, in «Journal of Commonwealth Literature», n. 32.

2002 *Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis*, in «The Drama Review» 46 (3).

HANNERZ, ULF

1998 *La complessità culturale. L'organizzazione sociale del significato*, Il Mulino, Bologna.

HOLLEDGE, JULIE — TOMPKINS, JOANNE

2000 *Women Intercultural Performance*, Routledge, London.



INNOCENTI MALINI, GIULIA

2002 *Essere uno, essere molti: il teatro sociale tra identità di pluralità*, in *Pensieri meticci. Due giornate di studio, spettacoli, incontri su teatro e intercultura in Italia*, a cura di Cristina Balma Tivola e Barbara Costamagna, <http://www.pensierimeticci.it>.

JEFFER, ALISON

2011 *Refugees, Theatre and Crisis: Performing Global Identities*, Palgrave Macmillan, Manchester.

MARRANCA, BONNIE — DASGUPTA, GAUTAM (a cura di)

1991 *Interculturalism and Performance: Writings from PAJ*, PAJ Publications, New York.

MAUSS, MARCEL

1991 *Le tecniche del corpo*. In *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino.

ORTOLANI, BENITO

1998 *Il teatro giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Bulzoni, Roma.

PAVIS, PATRICE (a cura di)

1996 *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, London.

RICHMOND, FARLEY P. — SWANN, DARIUS L. — ZARRILLI, PHILLIP B. (a cura di)

1993 *Indian Theatre: Traditions of Performance*, University of Hawaii Press, Honolulu.

SAVARESE, NICOLA

1992 *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Laterza, Roma-Bari.

1997 *Il racconto del teatro cinese*, Carocci, Roma.

SCHECHNER, RICHARD

1984 *La teoria della performance 1970-1983*, Bulzoni, Roma.

1985 *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

1999 *Magnitudini della performance*, Bulzoni, Roma.

TURNER, VICTOR

1986 *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna.

1993 *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna.

VALENTI, CRISTINA

2012 *Arte ed emozione dal sociale. Il teatro per l'educazione e l'inclusione*, in «ateatro», <http://www.ateatro.org/mostranotizie2bis.asp?num=139&ord=47>.

VICENTINI, CLAUDIO (a cura di)

1983 *Il teatro nella società dello spettacolo*, Il Mulino, Bologna.



WATT, DAVID

1991 *Interrogating 'Community': Social Welfare Versus Cultural Democracy*, in *Community and the Arts*, a cura di Vivienne Binns, Pluto Press, Sydney.

Abstract – IT

Le società complesse contemporanee vedono l'emergere sulla scena teatrale di realtà ed esperienze costituite da soggetti con origini culturali o nazionali diverse da quelle occidentali. Qualsiasi siano le pratiche adottate nel lavoro, tali casi si interrogano però sempre su questioni legate all'identità e alla diversità culturale che i membri di queste realtà esperiscono nella vita quotidiana, e su temi quali migrazioni, multiculturalità e interculturalità propri delle società in cui tale realtà emergono e/o si sviluppano.

La letteratura prodotta sull'argomento è già consistente, e presenta un numero significativo di casi. I modelli teorici più utili per l'analisi di questi, dei loro processi produttivi e delle reti di relazione con la società sono stati elaborati da Gilbert e Lo e da Holledge e Tompkins.

La presentazione di tali modelli si accompagna qui al loro ricorso nell'analisi dell'attività di una compagnia teatrale multi- e interculturale italiana, AlmaTeatro.

Abstract – EN

Complex contemporary societies see the emergence upon the scene of realities and experiences whose individuals are from cultural or national origins other than Westerners. Whatever the practices adopted for the work, these realities always face the issues of cultural identity and diversity on stage as well as in their members everyday lives, and issues such as immigration, multiculturalism and interculturalism politics of the society where these experiences emerge and/or develop.

The literature produced on the topic is already substantial, and present a huge number of cases. The most useful theoretical models to analyze these, their production processes and the networks of relationship they hold with the society they relate to are those by Gilbert & Lo and Holledge & Tompkins.

The presentation of these models is accompanied here by their application in the analysis of the activity of a multi-and intercultural Italian theatre company, *AlmaTeatro*.

CRISTINA BALMA TIVOLA

Cristina Balma-Tivola è laureata in Storia del cinema con una tesi sui documentari di Werner Herzog e ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Antropologia Culturale con una tesi sul teatro interculturale in Italia. I suoi interessi vertono su identità culturale, diversità e métissage e, metodologicamente, sulle relazioni tra pratiche artistiche e antropologiche. Tra le sue pubblicazioni il volume *Identità in scena. Il caso AlmaTeatro* (2008) e la curatela *Visioni del mondo* (2004).

CRISTINA BALMA TIVOLA

Cristina Balma-Tivola graduated in Film History with a thesis on Werner Herzog's documentaries and holds a Ph.D. in Cultural Anthropology with a thesis on intercultural theatre in Italy. Her interests focus on cultural identity, diversity and métissage and methodologically, on the relations between artistic and anthropological practices. Her publications include the book *Identità in scena. Il caso AlmaTeatro* (2008) and the curatorship *Visioni del mondo* (2004).



ARTICOLO

Il liquido rosso: riflessioni sul sangue da Macbeth a Paul Valery

di Maia Giacobbe Borelli

Sangue stillante

nostra sola bevanda, sanguinosa

carne nostro solo cibo

Thomas S. Eliot (1940)

Negli spettacoli contemporanei, a forza di sguardi, coltiviamo l'illusione di trascendere la materia corporea e di sconfiggere la nostra morte

Ferita era la benda e non la piaga...

Carmelo Bene

Questa proposta di riflessione esamina concetti e pratiche connessi con le rappresentazioni di corpi colpiti da morti violente, corpi aperti, insanguinati, feriti e agonizzanti, per cogliere cosa evochi l'esibizione ostentata di tanta carne e sangue nel vasto ambito dello spettacolo contemporaneo. La morte del corpo, ancor di più quando è vera e non più recitata, è tra gli spettacoli mediatici che più attraggono e divertono. A cosa dobbiamo questa predilezione del pubblico che le regole dell'audience hanno reso eccessiva e ridondante?

Esporre la morte e non più dissimulare il cadavere, appagare lo sguardo che aspira all'orrore, saziare gli occhi quando si vogliono «geni del male», sarebbe far entrare l'inferno, la geenna, nel cuore della città. Questo male, di cui questi cadaveri messi al bando, tenuti lontano, sono l'immagine, sarebbe dire che è in noi, nel cuore della città, parte della nostra civiltà, della nostra cultura? Oppure sarebbe, con l'ultimo dei cinismi, sopprimendone la frontiera, negare che il male esista?



Partiamo da questa ipotesi, che tenteremo di verificare: non più della morte, anche il male non esiste secondo l'uomo contemporaneo. Credendo di aver acquisito un diritto perpetuo alla salute, si crede ugualmente di essere divenuto potenzialmente immortale. Il cadavere che si lascia dietro non è dunque più niente. Né cadavere né spoglia. Niente che ancora lo riguardi, verso il quale abbia dei riguardi. Niente dunque. Neanche più la piccola reliquia di carne, l'*Erdenrest* di cui parla Goethe, alla quale l'anima è ancora attaccata, e che gli angeli, i più perfetti, portano con pena (Clair 2004-1: 18).¹

Così i nostri eroi cinematografici, televisivi e narrativi in genere, espongono agli sguardi i loro corpi ridotti in brandelli di carne sanguinante e non c'è più niente di sacro nell'evocarli; ridotti ad idoli dissacrati, i loro corpi sono *Erdenrest*, zolle di terra senza importanza.

La *bodyart* e le performance auto-mutilanti di artisti come Gina Pane, Marina Abramovic o Lea Vergine, le *Aktionen* degli Azionisti viennesi che hanno teorizzato l'arte come crimine contro il proprio corpo, hanno aperto la strada a questo commercio. L'artista per fare notizia si è messo in gioco e ha esposto allo sguardo del pubblico il suo corpo e le sue ferite, e perfino, a volte, la sua morte, tra questi la performer Marina Abramovic che sta preparando con grande cura il suo stesso funerale, autodefinita la sua maggiore opera d'arte. Noi, suoi fan, siamo in trepida attesa dello spettacolo promesso.

C'è un parallelismo tra i comportamenti dei nostri artisti e alcuni antichi miti: pensiamo alla morte di Dioniso. Il destino dell'eroe, per diventare tale, era quello di essere fatto a pezzi dalla folla, composta dagli stessi uomini e donne che, una volta uccisa, renderanno sacra la vittima elevandola alla condizione di divinità.

La nostra civiltà è nata da questi iniziali sacrifici, le mani macchiate di sangue ci ricordano che "c'è uno spruzzo di sangue sull'origine di tutto ciò che è umano" (Ceronetti 1979: 13).

La folla, spettatori ricompattati sotto forma di *audience*, gioca oggi un ruolo importante nell'instaurare nuovamente il meccanismo demoniaco dell'*uccisione dell'eroe*. Dato che la concorrenza tra canali tv, internet, videogiochi e altre varie occasioni di spettacolo è spietata,

¹ Mia traduzione. Qui Jean Clair cita la famosa frase di Goethe (1749-1832) nel *Faust*: «Uns bleibt ein Erdenrest/ Zu tragen peinlich» (trasportare questo resto di terra è penoso). W. Goethe, *Il secondo Faust*, scena finale dell'Ottava Sinfonia di Gustav Mahler, testo disponibile al sito <http://users.libero.it/enrico.gustav/mahler/Testi/Ottava.htm>.



“come un domatore di bestie feroci, il maestro del rito scatena i mostri che lo divoreranno se non trionfa con prodezze continuamente rinnovate” (Girard 1982: 202).

Anche “i Vangeli, è un fatto, gravitano attorno alla passione di Cristo, ovvero allo stesso dramma di tutte le mitologie del mondo” (Girard 1982: 152) quello dell’assassinio collettivo di un essere innocente, che viene sacrificato nel tentativo di esercitare il controllo sulle potenze che decidono della morte stessa.

Nella Santa Messa dei Cristiani mangiamo e beviamo in forma simbolica carne e sangue del nostro Dio per ricordarci che “siamo davvero, sostanziale carne e sangue” (Eliot 1995-II: 121)², e che siamo umilmente solo quello. Per la nostra salvezza partecipiamo al rito del sacrificio del Cristo, mangiando simbolicamente del suo corpo.

Una grande differenza divide i nostri odierni eroi virtuali dal sacrificio di Cristo, spiega René Girard: questo è resuscitato per liberarci dal terrore che impregnava la vita dell’uomo secondo le religioni precedenti - fondate sul meccanismo del capro espiatorio sacrificato dalla folla - ponendosi come ultima vittima per la nostra salvezza. Ed è in grado, lui per primo, di morire per poi risorgere, mentre i nostri odierni eroi, restando ancorati alla terra, non hanno alcuna possibilità di trascendenza.

Anticamente c’era grande rispetto della morte: della morte dei pochi uomini giusti, dei santi - pensata in un’ottica di ricomposizione sacra e armonia universale, di riunificazione con Dio, forma perfetta, e della resurrezione nel momento del giudizio finale con un corpo di nuovo integro, guarito da ogni malattia o deformità - ma anche timore e senso di impotenza di fronte alla morte dei più, che era decomposizione fisica, *disjecta membra* ad opera della bestia infernale, il diavolo, che inghiottito l’uomo, lo espelleva come sua deiezione, per destinarlo all’eterno dolore.

Le produzioni artistiche – sacre rappresentazioni, brani musicali, affreschi e sculture – avevano un ruolo importante di ricomposizione dell’essere e di controllo dell’angoscia sul proprio orribile destino.

Oggi il corpo è il luogo dello spettacolo. L’immagine della sua morte, spalmata di zampillante liquido

² In originale: «The dripping blood our only drink,/ The bloody flesh our only food./ In spite of which we like to think/ That we are sound, substantial flesh and blood».



rosso, non è più guardata con passiva rassegnazione, come quando le immagini sacre di Cristo e dei santi parlavano ai fedeli analfabeti. Dagli schermi televisivi e cinematografici la morte, nostra segreta ossessione, irrompe sulla scena della nostra vita reale, dominandola con la forza della sua virtualità.

A forza di sguardi puntati sulla carne e sul sangue, noi spettatori ci illudiamo di dominare la materia corporea e di sconfiggere la morte.

L'invasione di schermi, spettacoli e musei con reiterate immagini di corpi morenti esposti alla vista in forma aperta e frammentata, ha portato gli spettatori a una condizione di assuefazione. L'immagine della morte, a un tempo trasgressiva e sacra, non è più né sacrilegio né mistero perché è il corpo stesso ad aver perso la sua potenza.

Nell'informe panorama contemporaneo dell'arte che de-sacralizza il corpo, secondo Jean Clair "l'indifferenza che si stabilisce nei confronti del sacro e del sacrilego è il cammino più corto verso la barbarie" (Clair 2004-I: 67).

Lo spettatore si è abituato a sublimare nella fiction artistica e televisiva quello che non gli è più accessibile nell'esperienza vera: il momento della morte dei suoi cari, che ora gli è difficilmente offerto alla vista. Per questo è sempre più attratto dalle immagini della morte degli altri, specialmente quella dei personaggi pubblici.

La morbosa comunicazione mediatica messa in atto in occasione della morte violenta o suicida dei divi contemporanei dimostra come certe immagini siano oggetto di un consumo blasfemo, massiccio e redditizio. Accettiamo questo commercio delle immagini di morte come normale perché per noi il corpo non è più uno spazio sacro ma un luogo dello sguardo, uno spettacolo, e in quanto tale non deve avere più segreti.

Non c'è solo curiosità in questa insistenza dello sguardo. Alla voce *abiezione* del "Dizionario del corpo" della filosofa Michela Marzano troviamo: "guardare può anche essere un modo per padroneggiare, attraverso il disgusto che si prova, quello che ci sfugge" (Marzano 2007: 3). Tendiamo a trasformare l'essenza stessa di quello che ci sfugge, la morte inevitabile del nostro corpo, in qualcosa che conosciamo bene, l'*immagine* di essa, credendo così di sconfiggerla.

Guardando, noi trasformiamo il mondo, toccando ci sembra di forgiarlo, anche se, quando



pensiamo di arrivare a capirne il mistero, “Siamo sempre interrotti, non siamo mai compiuti.

Ci sono soltanto compiutezze parziali” (Valery 1985: 172).

Ogni volta che i nostri occhi si posano su un oggetto, così come ricostituito nella visione e riordinato nelle figure della rappresentazione, ci sembra di dominarne la materia. Ma qualcosa continuamente sfugge e si trasforma, attraverso la nostra interpretazione, per essere sempre a un certo punto eluso³. Proviamo ad approfondire questo elemento.

Corpi morti brulicanti di vita oppure vite che si nutrono dell'altrui morte?

Sanguina, misera patria, sanguina!

Shakespeare (Macbeth 1606)

Ripensiamo alla ‘Danza macabra’⁴, traccia in forma letteraria e pittorica di un *topos* medievale, il dialogo con la propria morte. Questa forma simbolica di danza con la morte si ritrova dipinta e descritta in una forma sempre uguale: un girotondo formato da coppie di morti e vivi, dove, accanto ad ogni morte, - rappresentata nella forma di un cadavere nudo, asessuato e in putrefazione, o di tradizionale figura con la sua bella falce - troviamo un uomo o una donna che vengono accompagnati, danzando allegramente, verso la loro ultima destinazione (Ariès 1977).⁵

Diversamente dal ‘Trionfo della Morte’, anche questo tema caro alle rappresentazioni artistiche medievali (dove l’individuo morente è colto proprio nel momento del suo ultimo esame di coscienza, quando esamina razionalmente come sia stata la sua vita e ha timore del suo destino finale) la ‘Danza macabra’ illustra quello immediatamente successivo, quando la morte si è già

³ Cfr. a questo proposito Jacques Lacan, *Le Seminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*, Seuil, Paris 1973.

⁴ Dello spettacolo medievale della *Danza macabra* sono rimasti alcuni testi: si tratta di scambi verbali, di solito in quattro versi, tra la Morte e 24 personaggi, ecclesiastici e laici, ordinati secondo la gerarchia sociale: dal papa, l’imperatore, l’imperatrice, il cardinale, il re, fino al contadino, al giovane e al bambino. Rappresentazione di cui sono rimaste tracce scritte risalenti al XV secolo, tra cui l’affresco del 1424 che si trova nel cimitero degli Innocenti di Parigi, questa danza è legata ai cicli spettacolari sul tema del *Giudizio universale* e dei *Misteri*, e fa parte della grande e nebulosa famiglia degli spettacoli popolari medioevali.

⁵ *L’Homme devant la Mort*, scritto da Philippe Ariès è uno studio fondamentale sulla storia del rapporto dell’uomo con la morte, composto dei seguenti capitoli: ‘Nous mourrons tous’; ‘La mort de soi’; ‘La mort longue et proche’; ‘La mort de toi’. Proprio sull’atteggiamento dell’uomo davanti alla morte degli altri si concentra questa mia riflessione.



compiuta e, personificata, sta conducendo l'uomo verso la decomposizione del corpo.

Ariès racconta del passaggio in epoca medievale da un'attitudine antica, che si traduceva in una sorta di rassegnazione spontanea dell'uomo di fronte alla morte intesa come naturale destinazione e momento di condensazione necessario del proprio percorso esistenziale, a un amore disperato verso la propria vita, che lo distacca dalla precedente attitudine di fiducia e rassegnazione verso il suo destino.

Quando la costruzione di cimiteri vicini alle città avvicinerà i morti ai vivi, in tarda epoca medievale, l'iconografia darà spazio alle nuove inquietudini dell'uomo di fronte alla morte. L'umanità proverà, da allora in poi, a sfuggirla.

L'occhio non veda ciò che fa la mano...

Facciamo un brusco salto in avanti ma anche un ritorno all'indietro rispetto allo spettacolo contemporaneo con cui abbiamo aperto il discorso. Usiamo i versi di Shakespeare che, scrivendo nel 1606 la tragedia di *Macbeth*, ha trattato il tema dell'angoscia di un assassino di fronte alla vista della morte, anche quando da lui stesso provocata e desiderata. Macbeth, commenta Agostino Lombardo, "è un'opera oscura e sanguinosa (il sangue la percorre tutta, nella realtà, nell'immaginazione dei personaggi e nel linguaggio)" (Lombardo 1993: IX)⁶.

Macbeth mette al centro il sangue, per raccontare la tragedia di un uomo che uccide per ambizione ma che non sopporta il rimorso provocato dalla *vista* del suo stesso delitto, quando il sangue, che tutto macchia, in primis le coscienze, rende evidente agli occhi dell'omicida che, a causa della morte, "il vino della vita è spillato"⁷. Le parole di Shakespeare sono molto chiare: il sangue, che ha un colore come il vino e come lui è nutrimento, come una bottiglia di vino viene spillata dal corpo botte e lo svuota, 'spillando via la vita' dal corpo dell'ucciso.

Usciamo dalla finzione, ora siamo nel 1944, in quell'anno uccidere o venire uccisi era molto più facile di oggi: con la seconda guerra mondiale ancora in corso, con molte migliaia di morti *ammazzati legalmente* dal conflitto tra le nazioni, con le camere a gas e i forni crematori nazisti che

⁶ *Macbeth* viene paragonato da Agostino Lombardo, nella sua *Lettura del Macbeth*, Feltrinelli, 1969, alla letteratura sperimentale del Novecento e in particolare a *The Waste Land* di T. S. Eliot, per via di questo lavoro della coscienza e questo rallentare e accelerare del tempo dell'azione nel testo della tragedia.

⁷ Shakespeare, *Macbeth*, Atto II, Scena III.



macinano corpi a pieno regime, Jean Genet racconta la morte da lui conosciuta e praticata in prima persona, non quella legale dei governi, così diffusa in tutte le epoche, ma la morte illegale, inflitta per rapina, seguendo solo le impellenti ragioni della lotta per la sopravvivenza. Così scrive a questo proposito: “Uccidere è facile, dato che il cuore è situato a sinistra, proprio di fronte alla mano armata dell’uccisore, e che il collo s’incastra così bene tra le due mani giunte. Il cadavere del vecchio, di uno dei mille vecchi destinati a morire così, giace sul tappeto blu.” (Genet 1951: 58)⁸.

Viene qui descritta da un ‘esperto’ la tecnica fisica per dare la morte: *il collo s’incastra così bene tra le due mani giunte*. Benché il gesto delle mani giunte sia lo stesso di quello cristiano, benché davanti all’assassino stia ugualmente un uomo agonizzante, come l’iconografia di Cristo sulla croce, ben diversa è qui evidentemente l’azione, e anche il suo effetto. Il gesto delle mani giunte in preghiera, di chi ringrazia Dio morente per la propria vita, gesto semplice e molto conosciuto, qui provoca la morte per strangolamento di un altro essere umano.

Ma che succede all’assassino dopo aver causato la morte, dopo averla chiamata e averla vista così da vicino? Seguiamo ciò che scrive Genet:

Là, per conciliargli il sonno, la notte vera, la notte degli astri, scende a poco a poco, un fremito d’orrore gli dà la nausea: è il disgusto fisico dei primi momenti, che l’assassino prova per la sua vittima, e di cui mi hanno parlato in molti. Ossessionante, non è vero? Il morto è robusto. Il morto è dentro di voi; mischiato al vostro sangue, vi scorre nelle vene, vi trasuda dai pori, il vostro cuore vive di lui, come dai cadaveri germogliano i fiori del cimitero...Vi esce dagli occhi, dalle orecchie, dalla bocca. (Genet 1951: 59)

Se nelle danze macabre medievali i personaggi morti si agitano invano danzando, qui assistiamo ai vivi che, dopo aver incontrato la Morte, si fanno invadere il corpo da lei, come per un procedimento di contagio. Con pochi vividi tratti basati sulla sua vita, Genet spiega come il corpo del morto entra

⁸ Il romanzo *Notre-Dame-des-Fleurs* iniziato già nel 1939, è redatto definitivamente da Jean Genet in prigione tra il 10 dicembre 1941 e il 10 marzo 1942 e dal 15 aprile al 15 ottobre 1942, in piena guerra. Un frammento era apparso sulla rivista *L’Arbalète* nell’aprile 1943 mentre la prima pubblicazione integrale è del settembre 1944. Poi ripubblicato da Marc Barbézat nel 1948 e infine dal 1951 acquisito e pubblicato da Gallimard, in edizione riveduta dall’autore, con alcuni tagli, insieme al resto dell’opera di Genet. Notare che questi editori sono gli stessi che pubblicano le ultime opere di Artaud, più o meno in quelli stessi anni (Artaud attivo a Parigi fino al 1939, vi ritorna dal 1946 al 1948).



in quello del vivo, perché l'assassino, dopo aver visto la morte, si trova macchiato per sempre dall'esperienza di quella visione. Ha svelato un tabù, ha visto quello che colpirà a suo tempo anche lui, il momento del trapasso. Spiega questa reciprocità con meravigliosi versi Thomas S. Eliot: "Colui che era vivo adesso è morto/ noi che eravamo vivi stiamo morendo/ adesso, con un po' di pazienza" (Eliot 1995-II: 57)⁹.

L'assassino sa di dover assistere a uno spettacolo che, a suo tempo, si ripeterà sul suo stesso corpo, *con un po' di pazienza*. L'assassino *ha visto* e per questo è preso dalla morte stessa, che cresce e germoglia dentro di lui, uscendo dai suoi orifizi come una pianta che cresce, occupando così tutto il suo spazio interiore, i suoi pensieri.

Per evitare questo orrore, quando Macbeth si prepara al delitto, spera, in un disperato *a parte*, di poter compiere il delitto senza *vedere* la morte della sua vittima: "Stelle, spegnetevi! Non rivelate il nero fondo dei miei desideri. L'occhio non veda ciò che fa la mano. Ma infine avvenga l'atto che, avvenuto, l'occhio inorridirà di vedere."¹⁰

E ancora, quando è preso dal dubbio: "Se il crimine potesse trattenere/ nella sua rete le sue conseguenze/ e il colpo inferto fosse il suo principio/ e la fine del tutto; qui stesso allora, sul banco di sabbia/ che è il tempo, io salterei per lanciarmi/ sulla vita a venire. Ma già qui ci coglie la sentenza: i messaggi/ di sangue che inventiamo si ritorcono/ sull'inventore."¹¹

La visione della morte ferma il tempo, ed esige un uguale risarcimento a tempo debito, senza possibilità alcuna di redenzione, il sangue si ritorcerà contro chi lo ha versato, e, alla ripresa del suo movimento, il tempo correrà veloce verso il momento della morte di chi ha ucciso.

Fermo in uno spazio-tempo che non permette né passato né futuro, solo davanti al grande mistero, vedendo la morte, l'assassino sa che dovrà compiere la sua 'Danza macabra' insieme alla sua vittima, non può più rinunciare all'azione e tornare indietro. Lui, che ha dato la morte, ha fissato un appuntamento fatale con la sua vittima che, in forma di morte, lo accompagnerà danzando al suo momento finale.

Così, Macbeth continuerà a uccidere, avvolto in ondate di disperazione sempre più imponenti:

⁹ In originale: «He who was living is now dead/ We who were living are now dying/ With a little patience»).

¹⁰ Shakespeare, *Macbeth*, Atto I, Scena IV.

¹¹ Shakespeare, *Macbeth*, Atto I, Scena VII. Versione di Carmelo Bene. Carmelo Bene nel libretto edito per lo spettacolo omonimo del 1983 rende le parole di Shakespeare ancora più incisive.



“Altro sangue. Il sangue chiama sangue./ [...] Io mi sono inoltrato così avanti/ in questo fiume di sangue che se adesso/ rinunciassi a guardarlo mi sarebbe/ altrettanto penoso indietreggiare/ che procedere.”¹²

Invitato da Ferruccio Marotti a tenere un laboratorio al Centro Teatro Ateneo, Carmelo Bene ha illustrato agli studenti la prima scena del *Macbeth Horror Suite*¹³. Mostrando il suo famoso gesto di svolgere la benda dal polso, spiega che, solamente dopo aver capito che “ferita era la benda e non la piaga”, “si può cominciare a recitare Macbeth”.¹⁴ Perché solo dopo aver ricostruito dentro il proprio corpo d’attore, oltre che con la macchina scenica, quella ferita che non si rimargina, si può cominciare a capire Macbeth, l’eroe tragico.

La prima battuta del Macbeth riscritto da Bene in quella sua ultima versione, mette subito al centro l’argomento della tragedia, l’ambivalenza del sangue versato. Duncan vede Macbeth, il suo futuro assassino, e domanda: “Chi è quest’uomo insanguinato?”.

Ci si può interrogare sull’ambiguità di questa battuta, su di chi sia il sangue che imbratta i corpi della tragedia, se delle vittime o dei carnefici, gli uni già morti, gli altri che comunque presto li raggiungeranno. Perché, infine, “noi moriamo con chi muore”, scrive Eliot nei *Four quartets*:

E qualunque azione
è un passo verso il patibolo, verso
il fuoco, verso la gola del mare
o verso una pietra illeggibile: è di lì
che noi partiamo. Noi
moriamo con chi muore:
guarda, essi ritornano e ci portano con loro. (Eliot 1995-I: 161)¹⁵

¹² Shakespeare, *Macbeth*, Atto III, Scena IV. Versione di Carmelo Bene.

¹³ 1996, *Macbeth - horror suite*, da Shakespeare (II edizione). Nel centenario della nascita di Antonin Artaud. Con Silvia Pasello. Musiche di Giuseppe Verdi. Arrangiamenti musicali: Carmelo Bene. Scene: T. Fario. Costumi: Luisa Viglietti. Luci: D. Ronchieri. Roma, Festival d’Autunno, Teatro Argentina. Disponibile su Youtube nella registrazione di RaiSat Premium a <https://www.youtube.com/watch?v=i7fj9AMVQD4>.

¹⁴ Un frammento del video del laboratorio con questa citazione si trova su Youtube con il titolo «Carmelo Bene e la iattanza dell’io» al link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZU6iwrlevLA>.

¹⁵ In originale: «And any action/ Is a step to the block, to the fire, down the sea’s throat/ Or to an illegible stone. and that is where we start./ We die with the dying:/ See, they depart, and we go with them./ We are born with the dead:/ See, they return, and bring us with them.».



Torniamo a oggi: quando assistiamo - all'interno di uno spettacolo contemporaneo - alla rappresentazione di un omicidio, attraverso la visione della fine di un corpo umano la nostra esperienza 'finzionale' viene a coincidere di fatto con quella di un vero assassino, in una sorta di *memento mori*. Allora noi tutti che guardiamo veniamo a essere pervasi dalle stesse emozioni intense di chi uccide, provocate dal vedere il corpo della vittima che muore, trasformandosi da persona, essere vivente, in carne informe e senza vita. Quel corpo, aprendosi, si scioglie e diventa liquido, il suo contenuto *immondo* - la carne rossa e il sangue, prima toccati e poi introiettati, mangiati e bevuti dallo sguardo - entrano in noi per frammenti, proprio come descritto così efficacemente da Shakespeare, da Genet e da Eliot con versi nei quali descrive l'esperienza del vedere il dolore degli altri.

Eccone ancora altri, meravigliosi: "Apprezziamo questo/ meglio nell'agonia degli altri/ sperimentata da vicino e che ci concerne/ più che nella nostra. Perché il nostro passato/ è coperto dal corso delle azioni/ ma il tormento di altri resta un'esperienza/ non qualificata, non logora da attriti successivi" (Eliot 1995-I: 135)¹⁶.

La visione del morto, che entra in noi attraverso gli occhi, è portatrice di un momento finalmente sacro, che ci riporta alla nostra condizione di mortali, soli di fronte al mistero della vita. Così come in occasione del Venerdì santo, quando Gesù durante la sua Ultima Cena, secondo le Sacre Scritture, propone per la prima (e ultima) volta ai suoi discepoli: "Bevete e mangiatene tutti, questo è il mio sangue" e conclude: "Fate questo in ricordo di me". Noi, se cattolici, siamo invitati a bere il suo sangue e mangiare la sua carne, per essere, attraverso la condivisione della sua morte, in comunione con lui.

Potente è la qualità di questo sangue offerto alla vista durante il rito sacro o lo spettacolo: il rosso del vino rimanda a un corpo, il quale rivela di essere anch'esso essenzialmente di sangue, liquido rosso racchiuso in abbondanza nel mio stesso corpo e che bevendo - io con i miei occhi di spettatore e il sacerdote o l'attore bevendolo anche per me - riporto al suo luogo naturale, l'interno del mio corpo, dove lo rinchiudo.

¹⁶ In originale: «We appreciate this better/ In the agony of others, nearly experienced,/ Involving ourselves, than in our own./ For our own past is covered by the currents of action./ But the torment of others remains an experience/ Unqualified, unworn by subsequent attrition.»



Evitando la dispersione del sangue, con una cerimonia simbolica che sostituisce con la ritualità il gesto antico di uccisione reale del capro espiatorio, si cerca forse di esorcizzare nel rito la nostra natura assassina e di sottrarsi alla catena della violenza dell' uomo contro gli altri viventi.

Certo è che il viaggio che dalla visione del sangue giunge al destino del corpo è circolare perché subito dopo l'ingestione ci riporta dal corpo di nuovo al sangue, che è sia uno dei costituenti principali del corpo che il liquido che ne trasporta il nutrimento. Noi, animali carnivori, nutriamo il nostro sangue con il sangue di altri viventi, uccisi per noi. Vita e morte in uno stesso atto.

La morte di un altro essere è essenziale al mantenimento della nostra vita, questo è un fatto centrale per il funzionamento del corpo.

Paul Valéry, acuto analizzatore del pensiero della prima parte del Ventesimo secolo¹⁷, in «Il sangue e noi», un paragrafo del suo saggio dedicato a riflettere sul corpo umano, scritto nel 1943¹⁸ - non a caso negli stessi anni di Jean Genet e di Thomas S. Eliot - così descrive la *cosa* che è al centro delle nostre riflessioni, il corpo:

2) Osservo il vivente: ciò che vedo e che trattiene immediatamente la mia attenzione, è questa massa compatta che si muove, si piega, corre, balza, vola o nuota; che urla, parla, canta, moltiplica i propri atti e le proprie apparenze, le proprie distruzioni e le proprie creazioni, che moltiplica se stessa in un ambiente che l'ha assimilata e da cui non è possibile distrarla.

Questa «cosa», con la sua attività discontinua, con la sua spontaneità nata bruscamente da uno stato di immobilità verso il quale continuamente ritorna, è curiosamente organizzata: possiamo notare come le attrezzature visibili della propulsione – gambe, zampe, ali – costituiscano una

¹⁷ I *Cahiers* di Paul Valéry, sono stati inizialmente pubblicati in facsimile a cura del C.N.R.S. di Parigi dal 1957 al 1961 in 29 volumi, poi pubblicati in selezione antologica a cura di Judith Robinson- Valéry nella Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1973-1974, infine in *Oeuvres*, a cura di J. Hytier, con introduzione di A. Rouart-Valéry, nuova edizione riveduta e ampliata uscita nel 1975-77. Sono 261 quaderni di diverso formato, per un totale di circa 26.000 pagine. Dalla prefazione all'edizione italiana a cura di Judith Robinson-Valéry: «I *Quaderni* di Valéry sono un documento probabilmente unico nella storia della letteratura francese. Scritti religiosamente ogni giorno, o quasi, dal 1894 al 1945, fra le quattro e le sette-otto del mattino, nella solitudine dell'alba, essi costituiscono la somma di tutta una vita di meditazioni, e ci consentono di seguire nei più minuziosi particolari il cammino quotidiano di una grande mente in lotta coi propri problemi intellettuali.»

¹⁸ *Le sang et nous* è il paragrafo iniziale delle *Riflessioni semplici sul corpo*. Paul Valéry pubblicò questo saggio nella rivista "Formes et Couleurs", n°3, Losanna, 1943, con un disegno di Andrea Del Sarto e uno «Studio per un cavaliere» di Leonardo da Vinci come illustrazioni. Il testo fu poi ripreso nella collezione *Variété V* del 1944.



parte piuttosto considerevole della massa totale dell'essere; in un secondo tempo, scopriremo che il resto del volume è occupato dagli organi addetti al lavoro interno i cui effetti sono percepibili esternamente. Ci rendiamo conto che la durata intera di tale essere è costituita dagli effetti di questo lavoro, e che tutta la sua produzione – visibile o meno – è adibita ad alimentare quell'insaziabile consumatore di materia che è quell'essere medesimo. (Valery 1971: 333).¹⁹

Per Valéry il vivente è un "insaziabile consumatore di materia, il suo corpo, interamente occupato nella ricostituzione del proprio sangue" composto essenzialmente da organi di movimento e organi interni di consumo, descritti come "quell'insieme di frantoi, macinato, collettori, filtri, tubi, radiatori, apparecchi per combustione ecc." (Valery 1971: 334) che alimentando il sangue ci mantengono in vita. E continua:

Ma il sangue medesimo non ha altro uso che quello di deversare all'attrezzatura che lo genera ciò che a quest'ultima è necessario per poter funzionare. *Il corpo crea il sangue, il quale crea il corpo, il quale crea il sangue...* D'altra parte tutti gli atti del corpo sono ciclici in rapporto al corpo, dato che tutti quanti si scompongono in andate e ritorni, contrazioni e decontrazioni, come, parallelamente, sono ciclici i percorsi del sangue, il quale fa continuamente il giro del proprio universo di sangue, in cui consiste la vita (Valery 1971: 334).

Allora, se "lo scopo di tutto il funzionamento è il sangue e lo scopo del sangue è soltanto il mantenimento del funzionamento" (Valery 1985: 399) il pezzo di carne umana sporco di sangue (che possiamo raramente vedere nella realtà ma che vediamo così frequentemente sugli schermi) è un lembo tra due mondi, morte e vita, che si confondono in un momento di epifania, un incontro tra il mio essere vivo e la morte che già mi sta divorando, che già è dentro di me...

Nella visione della morte degli altri celebriamo la nostra stessa inevitabile morte, in un tentativo, sempre sconfitto, di sfuggirle. Forse per questo allora cultura popolare e mass media fanno oggi un così largo uso della morte di persone famose, personaggi politici, icone della musica, *star* del cinema?

¹⁹ In originale «*Réflexions simples sur le corps*», *Variété*, Vol. V, Gallimard, Paris 1944, p. 923-930.



Pensiamo al successo musicale post-mortem di Michael Jackson (24 giugno 2009) o di Kurt Cobain (8 aprile 1994), entrambi divorati dai *tycoons* della *popmusic*, cadaveri ridotti a macchine per fare soldi, all'attore Heath Ledger di cui nel film *Parnassus* vediamo continuamente sovrapposto il personaggio alla persona reale. Lo stesso era successo a Massimo Troisi, vincitore postumo di Oscar, morto il 4 giugno 1994 durante la lavorazione di *Il postino*, e a Bruce Lee, che scompare misteriosamente il 20 luglio 1973. Anche Lee fu eletto postumo "Star of the Century" dai cineasti di Hong Kong, che fecero soldi a palate con il film *L'ultimo combattimento di Chen* (1978) uscito cinque anni dopo la sua morte con controfigure utilizzate per terminare le scene non girate da Lee. Incredibile è il numero di film, programmi televisivi e romanzi pubblicati con enorme successo negli anni per speculare su queste morti. Così come suscitò grande interesse mediatico la morte del figlio, Brandon Lee, sul set de *Il corvo* (1993), icona dei giovani americani.

L'occhio cambia *attraverso* lo spettacolo, ma allora in quale modo lo spettacolo della morte ha cambiato il nostro sguardo sul corpo?

"Ci si dimentica sempre che l'occhio cambia (sic) *attraverso* lo spettacolo" (Valery 1985: 132)²⁰.

Dallo spettacolo di un attore in azione sulla scena per raccontarci la sua storia personale siamo passati al vedere il suo corpo da morto, *riscritto* e buttato in pasto ai *fan* per esigenze mediatiche, in un percorso narrativo che porta a veder riflessi su questi corpi, come su altrettanti specchi, la nostra mutata esperienza corporea individuale. È il nostro occhio che ne ha cambiata la lettura, volgendola da sacrale a quotidiana.

Il reiterato spettacolo della morte ha cambiato la nostra idea di corpo e il nostro sguardo su di esso. Secondo Valery il legame tra quello che pensiamo e il corpo che abbiamo realmente, subordina il primo al secondo aspetto perché, come spiega, "la coscienza è sostenuta dal corpo, e vacilla e si regge sulla pressione tremolante del sangue come il guscio d'uovo su uno zampillo d'acqua" (Valery 1985: 388). La metafora della coscienza in bilico precario grazie alla forza del corpo, come un uovo sostenuto da una fontana di sangue che volteggia solo grazie ad esso, è molto chiara: secondo lui è il corpo a forgiare la nostra coscienza.

Nella cultura attuale, invece, si cerca di conformare il corpo all'immagine che di esso abbiamo, si

²⁰ Il pensiero è del 1903, prima pubblicazione nella rivista *Jupiter*, III, 83.



cerca di fermare il tempo che scorre modificando incessantemente il corpo, sconfiggerne il decadimento organico, ma quando il sangue fuoriesce dal corpo dimostra, al contrario, che non possiamo farlo, che non siamo niente se non, come dice Goethe nel *Faust*, un misero *Erdenrest*.

Gli stati del corpo in immagine sono diventati i luoghi principali della nostra attenzione, del nostro desiderio, della nostra preoccupazione, come specchi della nostra condizione. Il pensiero dominante di ogni individuo è oggi curare il corpo, migliorarlo, perfezionarlo, sconfiggerne la morte, e ce ne riempiamo oscenamente gli occhi. Attraverso l'immagine fin troppo esibita della macchia rossa che si allarga ed espande, usando il sangue proprio come fosse inchiostro, i corpi iconici scrivono lo spettacolo della propria morte rappresentata, che ci attira perché è forse la stessa che stiamo vivendo tutti noi da vivi, in questo nostro continuo negare la dinamicità del vivente, così ben rappresentata da quel sangue in movimento con il suo flusso ininterrotto, involontario e inarrestabile, che corre all'interno di noi come dentro ad un circuito che si autoalimenta aldilà della nostra volontà. Infatti la vista del sangue ribadisce incessantemente tutta la nostra fragilità di corpi, ancora e sempre impotenti di fronte alla inevitabile morte.

Nelle immagini di corpi aperti, mutilati e feriti, che ci vengono mostrate in quantità sempre maggiore sugli schermi, vediamo che la ferita scava nel corpo una fessura anche simbolica da cui il rosso del sangue sgorga come un ruscello. Questo varco fa emergere la carne in tutta la sua pesantezza organica, in tutto il suo dinamismo naturale, fino a richiudersi con un segno di ciò che è stato, una cicatrice.

Cosa è poi una cicatrice? Un attacco al corpo che è stato rimarginato e sconfitto, il segno che ho vissuto una cosa spiacevole e molto grave, ma che quella si è chiusa e che io ho vinto, una dimostrazione della solidità del mio corpo, della mia pelle, della mia difesa. Dimostra la mia corazza, il mio coraggio, la durezza della pelle che non ha fatto entrare qualcosa di pericoloso, la possibilità che ho avuto di richiudere la porta di fronte all'abisso che, con la vista della ferita, si era aperto sul mistero della vita, del sangue che sgorga dall'interno del mio corpo.

In un'intervista fatta a una ragazza che si praticava tagli alle braccia nei momenti di dolore, questa mi ha raccontato che la sua azione autodistruttiva era, tra le altre cose, «una specie di... prova di forza. La gente quando li vede [i tagli] dovrebbe avere paura, dimostra il fatto che [le persone che ce li hanno] sono insensibili, che hanno lottato. Una voglia che ho sempre avuto è quella di essere



insensibile, di non aver paura di niente. Che la gente pensi che io non ho paura di niente.» (Giacobbe Borelli 2008).

Sembra di sentire ancora Duncan parlare a Macbeth: “Le tue ferite ti onorano come le tue parole”. Siamo ancora perennemente in guerra?

Che cosa è dunque il corpo? Il contenitore di un peso eccessivo di dolore che preme da dentro per uscire attraverso le ferite? “Il corpo è uno spazio e un tempo – nei quali si svolge un dramma di energie” - scrive Valery nel 1924 – “L'esterno (del corpo) è l'insieme degli inizi e delle fini” (Valéry 1985: 387).

Da corpo espressivo a *corpus scritto*, il corpo segue fuori scena un tracciato narrativo che dalle parole di Valery si rispecchia tale e quale nello spettacolo contemporaneo. Lo spettacolo si svolge nel corpo stesso, come ha efficacemente anticipato Antonin Artaud, *l'Homme-théâtre*, pensando alla nostra percezione di spettatori. Se il corpo è il luogo del teatro, come penetrare al suo interno? “Per quali parole potrei entrare a filo in questa carne *torva* (dico TORVA che vuol dire losca, ma in greco c'è *tavaturi* e *tavaturi* vuol dire rumore, ecc.). / Carne da dissanguare con il martello,/ che si estirpa a colpi di coltello” (Artaud 2004: 20)²¹.

Quando il corpo è aperto da uno *slash*²², da una ferita, mostra un'altra realtà, volgare e disgustosa come la cruda carne che rivela, la cui vista provoca uno choc che squarcia il modello di corpo “tutto esteriorità” che i mass media ci hanno invitato ad adottare come unico. La ferita riapre l'antica dialettica tra puro e impuro, ribadisce che ci portiamo addosso un corpo che, nonostante le apparenze addomesticate, è e rimane selvaggio, “contaminato” e corrotto.

Lo spettatore, colto nell'azione di guardare il sangue che sgorga dalla carne dell'attore - vero o finto che sia - resta intrappolato nel meccanismo di reversibilità tra realtà e finzione. Lo spettacolo dell'interno di un corpo provoca in lui una vertigine nel constatare che anche lui è fatto, come Dio, *di questa carie,/ questo stronzo rosso,/ questa avaria* come sintetizza crudelmente Artaud:

²¹ Mia traduzione. In originale: “Par quels mots je pourrai entrer dans le fil de cette viande *torve* (je dis TORVE ça veut dire louche mais en grec il y a *tavaturi* et *tavaturi* veut dire bruit, etc.). /Viande à saigner sous le marteau,/ qu'on extirpe à coups de couteau”.

²² *Slash*, è parola inglese che sta a significare taglio netto, ma oggi è anche la linea / che separa gli indirizzi internet.



Che cosa è un battito del cuore?

Una vita che si ferma brutalmente di fluire,/ d'abbondare qua,/ e che riparte.

Spinta da cosa?/ Non si sa.

Una necessità già nera,/ un'avaria minacciante del cervello/ che risolveva lo stronzo di carne rossa/ e lo spinge a dare/ quello che ha / da dire/

quello che vuole e / quello che ha.-

dio è dunque questa carie,/ questo stronzo rosso,/ questa avaria.-

poiché dio è una malattia.

Non è il creatore,/ è lo spazio vuoto/ tra il creato e l'increato.

Voragine che non sarà mai riempita/ né rimpiazzata,/ ma che si avvita/ in ogni pensiero disgustato dell'uomo,/ in ogni imperativa angoscia,/ mal disposta e mal piazzata,/ per imporgli un'angoscia in più:/ quella dell'Essere insoddisfatto,

che non sa di cosa è fatto (Artaud 1948: 18)²³

Parigi, 1943-2007: alcune riflessioni più o meno semplici sull'idea di corpo scritte da Paul Valéry, fatte con l'aiuto di Georges Didi-Huberman

Dovendo scegliere tra i tanti e meravigliosi aforismi scritti sul corpo da letterati e studiosi - troppe sono le definizioni e gli studi a riguardo – troviamo particolarmente affascinanti ed evocative le ipotesi di Paul Valéry: per lui esistono almeno quattro tipi di corpi ai quali ci possiamo riferire per riflettere sulla questione. Nelle *Riflessioni semplici sul corpo*, paragrafo «Problema dei Tre corpi», così spiega la sua teoria, già abbozzata nei pensieri riportati quotidianamente nei suoi preziosi *Quaderni*. Dapprima elenca le varie idee di corpo e le descrive in modo che si possano ben distinguere. La prima è l'idea che abbiamo di noi stessi: “Ognuno di noi chiama tale oggetto *Il-Mio-Corpo*; però *in noi stessi*, vale a dire *in lui*, non ha nessun nome. Ne parliamo ad altri come di una cosa che ci appartiene un po' meno di quanto noi apparteniamo a lui”, è per noi l'oggetto più importante del mondo. Invece, la seconda idea di corpo è quella forma che le arti figurative ritraggono ed esaltano, è quello che amiamo come Narciso e che vediamo invecchiare, anche se “la conoscenza del nostro *Secondo Corpo* non va oltre la percezione d'una superficie”, perché è quello

²³ Antonin Artaud, Cahier 398, BNF, quaderno manoscritto, pagina 18-19, febbraio 1948, Paris. Il testo è stato pubblicato a cura di Evelyne Grossman in *Artaud Œuvres*, Quarto Gallimard, Paris 2005, pp.1699-1704 e, a cura di Paule Thévenin, sulla rivista «Tel Quel», numero 35, autunno 1968. Il quaderno è pieno di buchi fatti con colpi di coltello.



“che è visto dagli altri, ed è anche quello che noi vediamo, più o meno, in uno specchio o in un ritratto”.

Concentriamoci ora sulla sua descrizione della terza idea di corpo:

Esiste dunque un Terzo Corpo. Il quale, comunque, gode di unità soltanto nel mio pensiero, giacché lo conosco solo dopo averlo diviso e frammentato. Conoscerlo, significa, insomma, averlo fatto a pezzi, ridotto in frantumi. Ne sono fuorusciti certi liquami rosso vivo, o azzurrastrì, o incolori, a volte densissimi. Ne abbiamo estratto certe masse di varia grandezza, le cui forme presupponevano collocazioni piuttosto precise: tubi, spugne, vasi, filamenti, sbarre smodate... Tutto questo, una volta ridotto, rispettivamente, in pezzetti o in goccioline, e sottoposto al microscopio, prende l'aspetto di un insieme di corpuscoli che non assomigliano a nulla. (Valéry 1975: 916)²⁴

Il Terzo Corpo descritto da Valéry è allora quello su cui stiamo indagando: un mero aggregato di accessori, corpo che si decompone e svuota, che vediamo sanguinare sotto le luci televisive per esigenze di scena, o nella realtà. Attira i nostri sguardi di spettatori perché interrompe questo percorso circolare sempre uguale e rassicurante del sangue nel corpo, in favore di una dispersione del ciclo vitale e costringe chi guarda a interrogarsi sulle conseguenze della diversione incontrata, ovvero del cambio di percorso del nostro liquido rosso.

Il paesaggio cambia perché il fiume di sangue, che nel suo giro conserva la vita, tracima fuori, come per esondazione, attraverso la ferita. Questa idea di corpo emerge da dentro perché “gode di unità soltanto nel mio pensiero, giacché lo conosco solo dopo averlo diviso e frammentato”.

In questa sua idea di corpo anatomico, conosciuto solo se fatto a pezzi, per Paul Valéry non siamo che “un insieme di corpuscoli che non assomigliano a nulla”.

La vista del liquido rosso rende attivo lo spettatore: sente anche nel suo corpo, come una ferita improvvisa, il doppio giro di significato, profondamente reale e insieme molto fittizio, che provoca in lui l'immagine della morte di un corpo di cui è testimone, e non importa più che l'atto di morire sia vero o solo recitato. Ecco che si ritrova spinto a 'de-figurare' la rappresentazione, il visibile, per saperne leggere finalmente la profondità. Si tratta di promuovere un'interpretazione dell'immagine che non la disprezzi più in quanto pura superficie, ma che sappia invece riportarla a una profondità.

²⁴ Traduzione di Stefano Agosti.



Un invito a «immergersi nelle interiora dell'immagine per esaurirne il senso che vi si agita» parafrasando le indicazioni di Didi-Huberman a proposito della raffigurazione di corpi aperti nella storia dell'arte.

Nella dialettica che si stabilisce tra sguardo e immagine guardata, il corpo dello spettatore subisce il trauma di una violazione, uno strappo, e si trova a riconoscere nell'immagine la propria stessa carne aperta e sanguinante, crudelmente esposta al suo stesso sguardo mentre i corpi eleganti che si agitano sugli schermi sembrano galleggiare su una superficie, quella dello schermo appunto, su cui la loro immagine immanente e senza peso svola come se essi fossero fatti di puro spirito. Grazie alla bidimensionalità degli schermi ogni profondità corporea viene negata, in un effetto di pura e perfetta apparenza, una specie di non- vita che promette una non-morte.

Così lo spettacolo della morte violenta, quando i limiti epidermici del rispettabile corpo dell'attore si lacerano e il sangue, seppur per qualche finzione ben nascosta, tracima esibendo interni di carne, diventa uno spazio potente che ci è dato per vedere aldilà, un'occasione unica per toccare ed essere toccati dalla visione: l'immagine *si apre* squarciando la superficie.

D'altra parte il sangue è uno degli elementi del corpo umano che ha una più forte carica simbolica: la sua vista, lo sguardo su questa primaria fonte di vita che scorrendo via regala la morte, riporta lo sguardo al livello delle emozioni, caricandola fortemente di erotismo, di tattilità e di sensualità.

L'inchiostro rosso del sangue esibito negli spettacoli aiuta il giovane spettatore a delineare la sua identità personale, attraverso la costruzione di una sua realtà finzionale, paradossalmente incisa nel suo stesso corpo, per spirito di emulazione, attraverso prove di coraggio e moderni riti di iniziazione che lo fanno sanguinare veramente, siano essi tagli, mutilazioni, tatuaggi e piercing.

Arianna, da me intervistata per capire il motivo dei tanti tatuaggi del suo corpo, mi ha spiegato: «Io vesto solo rosso e nero, non riesco a mettere altri colori, come il rosa o il verde. Il rosso è il colore del sangue che esce durante il tatuaggio, è importante. Pure quella è purificazione. (Giacobbe Borelli 2008).

Vedendo il suo sangue lei si rigenera, si narra agli altri e così si ricostruisce.



Conclusione danzata di Paul Valery in coppia con T. S. Eliot

Paul Valery nella parte finale del suo saggio di riflessioni sul corpo introduce una nota di speranza indicando la possibilità di un Quarto Corpo, a noi inconoscibile e indefinibile, percepibile solo per negazioni:

Sosterrò, quindi, che per ognuno di noi esiste un *Quarto Corpo*, che posso indifferentemente chiamare *Corpo Reale* o *Corpo Immaginario*.

Io lo vedo come inseparabile da quell'elemento ignoto e inconoscibile che i fisici ci fanno intravedere quando manipolano il mondo sensibile e di *relais in relais* provocano la manifestazione di certi fenomeni, la cui origine viene da essi situata al di là o al di qua dei nostri sensi e della nostra facoltà immaginativa, e, in definitiva, della nostra capacità di comprensione.

Il mio *Quarto Corpo* non si distingue da questo elemento inconcepibile, esattamente come un mulinello non si distingue dal liquido entro il quale si forma. (Credo di avere il diritto di disporre a mio piacere dell'inconcepibile.) Non è nessuno degli altri Tre Corpi: non è infatti né il Mio-Corpo, né il Terzo, che è quello degli scienziati (infatti si compone di ciò che essi ignorano...). Aggiungo inoltre che la conoscenza di tipo spirituale è una produzione di ciò che questo Quarto Corpo *non è*. Per noi, *tutto ciò che è* cela necessariamente e irrevocabilmente *un qualche cosa che deve esistere...*». (Valery 1971: 340)

Grazie allo spiraglio che troviamo in questo testo, che apre sulle possibilità incorporee che l'idea del Quarto Corpo ci offre in potenza, ci si può avvicinare metaforicamente a quella sensazione di molteplicità della carne ed estensione dei confini della propria esperienza corporea, che ci permette di andare sensorialmente al di là della tradizionale divisione tra soggetto e oggetto di un'esperienza. Si apre una breccia che permette di non precipitare nella disperazione ma di affacciarsi su un altrove davanti al quale le parole perdono di senso e dove noi abbiamo il dovere di arrestarci in silenzio.

A questo punto, e per concludere, vorremmo essere anche noi nel luogo descritto dal grande poeta T. S. Eliot:

Al punto fermo del mondo
rotante. Non corporeo
né incorporeo; non da



né verso; al punto fermo
là è danza, ma non arresto
né movimento. E non chiamatelo fissità,
il luogo dove passato e futuro
sono uniti. Non movimento da né
verso, non ascesa
né declino. Fuorché per il punto
il punto fermo, non ci sarebbe danza
e c'è solo la danza. Posso soltanto dire
là noi siamo stati: ma non so dire dove. (Eliot 1995-I: 99)²⁵

²⁵ In originale: «At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;/ Neither from not towards; at the still point, there the dance is,/ But neither arrest nor movement. And do not call it fixity./ Where past and future are gathered. Neither movement from not towards,/ Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,/ There would be no dance, and there is only the dance./ I can only say, *there* we have been: but I cannot say where.»



Bibliografia

ARIÈS, PHILIPPE

1977 *L'Homme devant la Mort*, Seuil, Paris (trad. it. *L'uomo e la morte dal medioevo ad oggi*, Bari, Laterza 1980).

BENE, CARMELO

1983 *Macbeth. Libretto e versione da Shakespeare di Carmelo Bene*, in «Macbeth» (Programma di sala).

1995 *Opere, con l'Autografia di un ritratto*, Bompiani, Milano.

CERONETTI, GUIDO

1979 *Il silenzio del corpo*, Adelphi, Milano.

CLAIR, JEAN

2004 *I De Immundo, Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Galilée, Paris.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES

1985 *La peinture incarnée*, Les Éditions de Minuit, Paris (trad. it. *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, Il Saggiatore, Milano 2008).

1999 *Ouvrir Vénus*, Gallimard, Paris.

2007 *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, Paris.

ELIOT, THOMAS STEARN

1922 *The waste land* (trad. it. *La terra desolata*, Feltrinelli, Milano 1995-II).

1942 «East Coker», «Little Gidding», «Burnt Norton» e «I Dry Salvages», in *Four quartets* (trad. it. *Quattro quartetti*, Feltrinelli, Milano 1995-I).

GENET, JEAN

1951 *Notre-Dame-des-Fleurs*, Gallimard, Paris (trad. it. *Notre-Dame-des-Fleurs*, Il Saggiatore, 1996, Milano, traduzione di Dario Gibelli).

GIRARD, RENE

1982 *Le Bouc émissaire*, Grasset, Paris.

GIACOBBE BORELLI, MAIA

2008 *Scrivere sulla propria pelle. Percorsi del corpo nella società contemporanea in relazione a testi, immagini e disegni degli ultimi cahiers d'Antonin Artaud*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma e Université de Paris7 Denis-Diderot, inedita.

GROSSMAN, EVELYNE (a cura di)

2004 *Artaud Œuvres*, Quarto Gallimard, Paris.

LACAN, JACQUES

1973 *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*, Seuil, Paris.



LOMBARDO, AGOSTINO

2010 *Lettura del Macbeth*, a cura di R. Colombo, Feltrinelli.

MARZANO, MICHELA (a cura di)

2007 *Dictionnaire du corps*, puf, Paris.

SHAKESPEARE, WILLIAM

1606 *Macbeth* (trad. it. A. Lombardo, Feltrinelli, Milano 2001).

VALÉRY, PAUL

1944 *Réflexions simples sur le corps*, in *Variété*, Vol. V, Gallimard, Paris (trad. it. «Varietà», a cura di Stefano Agosti, XXII, Rizzoli Milano 1971).

1975 *Œuvres I*, La Pléiade, Parigi.

1985 «Psicologia» e «Soma e CEM», in *Quaderni*, a cura di Judith Robinson-Valéry, Vol. III, Adelphi, Milano.

Abstract – IT

La proposta di riflessione esamina concetti e pratiche connesse con le contemporanee rappresentazioni - siano esse artistiche, fotografiche, teatrali o mediatiche in genere - di corpi colpiti da morti violente, insanguinati ed esangui, e vuole cogliere cosa rappresenti la visione reiterata di carne e sangue nell'ambito del vasto immaginario dello spettacolo contemporaneo.

Negli esempi citati si mostra la reversibilità tra realtà e finzione che sussiste nello spettatore colto nell'azione di guardare il sangue, vero o finto che sia, che sgorga durante la rappresentazione.

Le immagini saranno confrontate con testi letterari sullo stesso argomento, scritti nella prima metà del secolo scorso (Paul Valéry, Antonin Artaud, Jean Genet, Thomas S. Eliot) ma anche con il *Macbeth* di Shakespeare nell'interpretazione di Carmelo Bene del 1983.

Abstract – EN

This reflection proposal wishes to examine concepts and practices connected with contemporary performances - artistic, photographic, theatrical or media - about bodies hit by violent death, bloody and wan, and means to get what reiterated vision of flesh and blood represents in contemporary performing arts.

Reversibility between reality and fiction, which subsist in the spectator picked observing blood - real or fake - poured during the show is shown through quoted examples.

Images will be compared to literary texts concerning the same topic, written in the first half of the 20th century (Paul Valéry, Antonin Artaud, Jean Genet, Thomas S. Eliot), and to the re-interpretation of Shakespeare's *Macbeth* by Carmelo Bene (1983).



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

Nobody Knows Anything, But These Things I Guess: Great Theatre and the New Golden Age

By John Freeman

If prostitution is widely held as the world's oldest profession, closely followed by soldiering, then theatre's long history ensures a noble third place. The first recorded theatrical event is of the myth of Osiris and Isis in 2500 BC in Egypt and through its subsequent flourishing in Ancient Greece between 550 and 220 BC our notions of Western theatre have their origins in these faint traces of documentation. Performance scholars such as Ernest T. Kirby, Richard Schechner and Victor Turner have suggested earlier understandings of theatre, beginning with the ur-drama of shamanist ritual, where participants took on and portrayed identities other than their own. Notwithstanding the centrality of these ideas to many approaches to performance study, it is a view that Eli Rozik sees as fallacious on the grounds that it 'overlooks the internal viewpoint of the culture within which the shaman performs the shaman is definitely not enacting the character of a spirit, but constitutes a means for its revelation in the human world.' (Rozik 2010: 120)

Rozik's rebuttal is as emphatic as Schechner *et al's* is suggestive, not least in his determination that to include ritualistic behaviour as part of the history of theatre reflects little more than a postmodern malaise morphing itself into nostalgia. Despite the anthropological appeal of the argument, Rozik is adamant that 'the medium of theatre could not have originated in ritual'. (Ibid.: 139) When it comes to theatre it seems we can only rarely agree on the value of the present; and no less rarely agree on our past.

And yet it is only really on paper and within dusty university seminars (the spaces I habitually inhabit) that theatre's real or imagined past is ever much cause for concern. In the theatre everything is in the moment, and a country's own moment can always be taken in more ways than one. As the cries of 'Theatre in Crisis' that were heard throughout the UK in the latter part of the 20th century have all but died away, a little room has been made for that which we might call (if we



dare to whisper and if we whisper it soft) a new Golden Age.

A great and golden age we may be moving into, but the concept of what makes a particular piece of theatre great is endlessly contestable. Not helped by the fact that the past always manages to hold us back, no matter how stridently we try to let it go. Whether we embrace or deny them, those archetypes are not ready quite yet to curl up and die and our library shelves are heavy with the weight of books written about productions never seen at first hand by the authors. Whilst this form of more distanced and usually historical scholarship is undoubtedly valuable it is not what matters most when it comes to affording work an hour or two of our spectatorial attention, particularly at a time when distractions elsewhere are as numerous as they are.

Great theatre may be linked in text books to notions of universality, but such is not always what matters to the bum on the seat. Wherever we find ourselves, there we are, and in the here-and-nowness of theatre we rarely care much about how a certain performance will play elsewhere. We are brought up to believe that what it is that separates the competent from the good and the good from the great is an act of considered complexity, of theatre's experts engaging in the alchemical transformation of story into art; and yet, as time goes by, I find myself wondering whether things are much simpler than the histories of theatre would have us think, and whether greatness is as much an accident of timing than an act of skill.

The books we write and cite have much to answer for, and, to paraphrase Peggy Phelan, they may well come to represent more than they ever intend. (Phelan and Lane 1997: 302) For many of us the greatest shows on earth have become the shows they we read about but never saw: those performances that the history books tell us were wonderful: Helene Weigel's 1949 portrayal of the title role in Brecht's *Mother Courage*; Marlon Brando's sweat-stained swagger onto the 1947 Broadway stage in Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire*; *A Midsummer Night's Dream* suspended blissfully in Peter Brook's white space; Trevor Nunn's pared-down *Macbeth* of 1976 with the electrifying Ian McKellen and Judi Dench; David Hare and Howard Brenton's mid-80s *Pravda*, replete with Anthony Hopkins' bravura Lambert Le Roux. Even without having seen these



productions live I find myself dropping easily into the language of borrowed praise, so that the performances function as a barometer to other works' standing, tempering the rapture of immediacy with the measure of critical weight and canonical significance.

Lest this article appears to be wallowing in some anti-historical bias, I should stress here that I have no reason to doubt that these productions were as wonderful to witness as literature suggests. Fame is hard-won and the lasting fame these works enjoy can be no accident of mass-hallucination. But until we experience a production at first-hand we do no more, and in fact considerably less, than the Art student whose judgment of Van Gogh's *Sunflowers* is based on magazine reproductions, critical text and a tutor's awe.

The etymology of theatre is *theatron*, a place where spectators go to watch. *Theatron* incorporates both spectacle and contemplation and in this way it comprises the location and theory of looking. It is in this meeting of performance as spectacle and spectatorship as a contemplative act that this article functions ... not as an idea of what theatre might be, as some form of cultural medicine, moral good or aestheticised intellectual imperative, but as something made real and made witness in the moment. In this sense, theatre is a term that is approached inclusively here, so that the conventions of theatre, all of those traditions and experimentations, all of theatre's histories and all of its endless potential for change, serve as reference points.

Inclusivity aside, the specificities of my own background mean that within this paper the idea of great shows is wrapped fairly tightly around theatre, if not always around work that takes place *within* theatres. In his seminal publication, Peter Brook wrote that one could take any empty space and call it a bare stage, and that a man walking across this space whilst being watched was all that was needed for an act of theatre to take place. (Brook, 1968) During a post show debate at London's Barbican Theatre on 9th February 2010, Brook went further in suggesting that a physical theatre does not exist at all. That it is no more than a box, a cave, or cavern ... a vehicle, where what is inside it is what matters. Perhaps it is safest within the pages of this article to approach theatre as an invitation based on conventions that spectators might not easily understand, but



which are nevertheless willingly accepted: not so much an empty space as an act of shared faith.

That theatre can exist without this sharing is the stuff of any undergraduate programme in Theatre or Drama, where notions of performance as no more than that which engage our senses are woven into essay questions and batted back and forth in discussion groups. We well know that a lecturer (actor) standing behind a lectern (set), speaking semi-prepared words (text) to seated students (spectators) is possessed of all the salient elements of theatre ... just as we know in our hearts and our minds and – for those who believe it – in our *souls*, that, apropos of the previous paragraphs, a lecture is patently *not* theatre in any real and valued sense of the word, for when theatre becomes a definition based solely on theoretical whimsy then terminology destroys practice and intellectualism serves a death knell on art.

In place of theoretical possibilities and objective world views, great theatre is all about subjectivity and the foregrounding of a profound sense of contact and communication between a responsive spectator and a finely crafted performance. In this way the notion of great theatre is as much about what is created in the minds of the spectators as that which is created in performance and the works' qualities are filtered through the characteristics of personal evaluation; characteristics that stress the attitudes and opinions of the watcher. In this sense too feelings become as important as findings.

If feelings can be defined as that which arise spontaneously rather than through conscious effort, then the emotions of joy, love and rapture become as significant to our understanding of successful performance as the more logical and deductive processes that see each work as a crime scene, each onstage moment as a clue to be intellectually solved and each essay as a flawed attempt to prove ourselves sharper than the artists who made the work.

This drift towards multiple voices is also a drift away from the notion of truth belonging to the biggest mouths; away from the *His Story* of history and towards a questioning of authenticity; towards a questioning of what it might mean for truth to have currency on the modern stage.



Almost as soon as Stanislavski picked up his pen to systematize his approach to acting, theatre makers began pulling away from the idea that on-stage action is primarily about pretense, showing through their work that plays can sometimes achieve more that is real than realism would allow and that the well-made play does not cater particularly well for indigenous perspectives and histories that have been systematically unfixed.

These words are being written to exercise (though not quite to exorcise) a concern with the false certainties those new to our subject field are too-often force-fed, as though the endless reiteration of the qualities of dead men's productions will somehow cut across time. Perhaps it is simpler than that: perhaps those of us who teach (and I am very much part of the problem here rather than the solution) believe our own judgment to be so strong that the work we see and admire should be justly admired by our students.

Typing these words at a university desk, it seems more than a little hypocritical to suggest that deciding on what theatre is great is an activity with no need for academic study's rhetoric of confirmation bias dressed up in erudition. Hypocrisy notwithstanding, my guess is that what matters most, in fact perhaps the only thing that matters is how any given production makes us think and feel. This is not quite tantamount to the old postmodern embrace of relativism: we know that Brecht's work is likely to retain more historical significance than Ben Elton's, and that in *that* type of high culture framework *Mother Courage* will always outstrip *We Will Rock You* ... but that matters little to the spectator whose eyelids grow heavy with all of that alienation and wide with wonder at the chutzpah of a show that makes us sing along.

We can probably say that great theatre allows spectators to discover new possibilities through its own fearless curiosity; that it allows always for the possibility of change; that its concern is with transportation to a place of difficulty, doubt and disorientation; that it is at once real and unreal, extraordinary and familiar, and that its pursuit is the restlessness of truth rather than the very different value of box office receipts. Reasonable-sounding enough, but these are all deeply subjective attributes and one spectator's delight in doubt is another's anger at theatre that fails to



convince.

Writing about performances one has seen is always an attempt to do some justice to the ephemerality of performance through the permanence of words on the page. It all comes down to how we remember the theatre we have seen. Our memories are sent forth to do battle with ephemerality, and yet our memories are always also inventions, re-tellings of the past that tell as much about what we would like to have seen and how we would like ourselves to be seen in the subsequent tellings as what it was that we actually saw. Memory is thus more about illusion than objectivity: subjectivity argued persuasively enough to assume the status of fact.

As Luis Bunuel saw it 'Our imagination, and our dreams, are forever invading our memories; and since we are apt to believe in the reality of our fantasies, we end up transforming our lies into truth' (in Zinder 1976: 40). This is more than mere word play. Subjectivity acknowledges meaning as an act of personal interpretation rather than collective understanding; seeing responses as being generally rooted in a state of mind, whilst objectivity is beyond interpretation, existing instead as something shared to the point of common acceptance. As George Ivanovitch Gurdjieff sees it, in objective art there is nothing indefinite. (In Ouspensky 2001: 295-297), Gurdjieff's statement makes assumptions that take it beyond this article's embrace, which is not to say that I am assuming a shared level of scepticism amongst readers: a resistance to objectivity that does not quite yet amount to a charlatan's faith in relativism, so much as a championing of the individual's right to hold his or her views on performance in spite of a dearth of supporting critical commentary. That the individuals holding these views have an obligation to make their case in the light of resistant opinion is axiomatic. Sometimes these arguments fail to convince, just like arguments favouring instant coffee over ground or sickness over health are pretty much doomed to fall flat. Susan Bennett suggests that the act of theatre-going tells us much about what society affords its citizens; (Bennett, 1997, pvii) in a similar vein, the responses of theatre goers might tell us something about what it is that successful productions afford spectators.

Objectivity refers to a reality that exists beyond singular interpretation, whereas subjectivity exists



within the inner reality of one's mind. That a performance happens in a particular venue and at a particular time amounts to an objective reality based on a shared understanding of time and place. A spectator's belief (perhaps my own) that a particular performance was great is a subjective response. Objectivity and subjectivity are logical-seeming definitions until they cross over. When an entire audience finds the same performance great then a series of singular subjective realities begins to assume the characteristics of a shared objective reality. The performance is now regarded as objectively excellent, and the term 'great' becomes fact. It is through this that the canon takes root. No problem with that, but it is not how pleasure works, and if theatre is not a pleasurable experience then it is a lecture.

The possibility then that individual spectators who thought the work dreadful would find themselves in a minority would not make their opinions 'wrong' so much as singularly subjective in the face of shared objective belief. Many readers will be familiar with being the seemingly sole voice of dissent in response to a production that everybody, *and everybody whose opinions we value*, hails as glorious. When the world is so emphatically against us it would be foolish not to wonder if the world might just be right; and foolish too to relinquish our views because they are so singularly held.

Despite the rapid and already firmly established tenets of artistic research, responses based on emotional and sometimes idiosyncratic connectedness are still seen as slightly suspect or even deeply problematic in performance. Sher Doruff has suggested that creative researchers should engage enough poetic licence to consider research as not just a re-searching, but as *res*, the thing, a circumstance, an affair, a physical emotion, and *arch* as a point of entry. In this way one can configure research as a process of circling circumstance until a way is found in ... research as a port of entry into a thing that matters, into an area of concern. (Doruff, 2010) If this responsiveness to the moment of insight provides avenues of inquiry which lead to new types of knowledge, impossible to predict because performance neither does what it is told nor does it go meekly in the direction one would usually expect, then perhaps spectatorship has much to learn from research: an unexpected outcome in anybody's book. Artistic research has brought with it an embrace of



particular ways of thinking, and of thinking about knowledge; of making a contribution to knowledge in the firm belief that, as Gary Peters suggests, art, and even *thinking* about art, can never arrive at its destination, entering instead into an errancy that draws us towards that which always withdraws; (Peters, 2009) and of artistic research taking us beyond the search for endless knowledge production and towards the more provocative notion of a thesis as a space for thinking. So then might theatre productions be regarded as the provision of spaces for thinking and feeling and immersion and distance.

Notwithstanding our understandings of difference, we slip effortlessly into often historical discussions of an audience as something collective, as a single being responding to performance with commonality. When John Cage famously responded to the question of what was the best seat in the house by stating that every seat was the best he was saying more than the obvious fact that the perspective created by the spectator's position in the auditorium was at once deliberately distinct and equally valuable, he was reminding us that the perceptual frames we carry inside our heads are stronger determinants in the way we see than the seat we see from. Roland Barthes' ideas of readerly work, which seeks out a common response, and his notions of writerly product, which invite spectators to create their own meanings, add the language of deconstruction to Cage's primarily practice-based and practice-informed suggestions.

Contemporary performance has been quick to pick up on this, with shows that make conscious appeals to our individualistic responses acting as the distillation of theatre's inevitable truism: that regardless of written text, *mise en scene* and climactic denouement, each member of an audience will always read work in their own sweet way. One of the great things about theatre is that it is an activity that brings people together, so that we walk into an auditorium as a set of individuals and emerge as a community. If this reminds us that through theatre no man is ever quite an island, then the experience of spectatorship shows us too that in our seated togetherness we could not be more resolutely alone. The *Daily Telegraph* theatre critic Charles Spencer argues that one of the great things about theatre is that it is an activity that brings people together, so that we enter an auditorium as a group of individuals and emerge as a community. (Spencer, 2009) If this is so, then



the experience of spectatorship shows us too that in our seated togetherness we could not be more resolutely alone ... or, as Forced Entertainment's Tim Etchells sees it 'Watching the best theatre and performance we are together and alone' (in Brine and Keidan 2007: 26)

Writing about work in living memory means also writing about the ways in which technology has impacted on the making and receiving of live performance. Despite the telling impact of digital innovations and interventions, it remains the case that we go to the theatre in order to have a (usually communal) visceral connection with (usually live) performers. However, this very notion of liveness has been thrown into relief by approaches to interactivity and doubling that are some distance away from the voice manipulation of Laurie Anderson's 1970s work and the swathe of Wooster Group-inspired television monitors that flanked the newly experimental stages of the late 1980s.

This has resulted in initiatives such as London's National Theatre's NT Live presentation of the Jean Racine/Ted Hughes' *Phèdre*, directed by Nicholas Hytner, which was broadcast via satellite in 2009 to 280 international screen venues and which reached a widespread audience of over 50,000. On a very different level, the internationally roaming performance artist, Stelarc, who sees the organic body as obsolete in a world of technological development, has made work in which his own electrode-covered body was jerked into action via a 60-volt muscle interaction system operated by interested individuals on touch screen computers around the world.

Whichever end of this scale our personal tastes and interests lead us to, the fusing of digital technology and live performance has become a given of our time. The shorthand term "Cyberperformance" can be taken to include work presented entirely online or to an actual audience watching and/or interacting with performers appearing digitally, and it is a term that sits comfortably within much contemporary performance.

Much, but not all. The greatest show I ever saw, Needcompany's *Isabella's Room*, was not overly reliant on technology. Perhaps it was not even as great as I remember it being. What it was, was



work that put me under theatre's spell after a lengthy absence. Describing *Isabella's Room* as the greatest work I ever saw and undercutting that in the same sentence feels like an act of fence-sitting; but what I am remembering is the way the work made me feel when I saw it, and that is not always something that the passing of time is particularly kind to. The show is certainly one on a very short list, and I do not feel that focusing on this work leads to an argument (even with myself) that it is necessarily better than the stellar Brook/Carriere *Mahabharata*, Kantor's *Today is My Birthday*, The Wooster Group's *L.S.D.* or *Hamlet*, Bill T. Jones' *Still Here*, Wilson's *Dr. Faustus Lights the Lights*, Nederland Subtheatre's *Theatrum Anatomicum*, the wit and verve of Insomniac's 1992 *L'Ascensore*, the exquisite small scale beauty of the Curious production, *The Moment I Saw You Knew I Could Love You* or the beguiling inventiveness of Teatro Sunil's *Donka: A Letter to Chekhov* What I am saying is that *Isabella's Room* is the piece that made me fall in love with theatre again after a lengthy absence, and that it is possessed of all of those features that, from my own perspective, make live performance the heart stopping experience we always wish it to be and so rarely find it so.

This tells us plenty about what really concerns spectators. We might take pleasure in seeing productions that matter without those same productions mattering to us at all. The flip side of that is seeing work that overwhelms us not because it is considered great but because the alchemy of art does not lie solely in the artist's transformation of the ordinary into the spectacular. What we take from theatre matters at least as much as what goes in, and whilst a 5 star review is an indication of quality from an experienced judge it is ultimately a recommendation rather than a guarantee that what works wonderfully for one person in Row C is having the same effect on you or I in Row B.

William Goldman wrote about film making that nobody knows anything. (Goldman 2001: 39) Every formula has a flaw, and every Sure Thing has a sell-by date that no-one can predict. Maybe the theatre we applaud today will give us a new cultural and aesthetic cringe tomorrow. If so, so be it. Life moves on and if the perspectives theatre reflects will one day make us shudder with embarrassment then perhaps that is the price we pay for a form that positions itself always in the



moment. Always in the now.

Great theatre offers an invitation for us to celebrate theatre that simply works ... albeit not theatre that always works simply, and spectators need to accept that invitation on the work's terms as well as their own. Greatness works only in and through exchange, for if theatre serves as a reflection and representation of life, it serves too to transform the ways in which we engage with a world both of and beyond our own. This is what makes theatre as valuable to us as it is, and this is what binds seemingly disparate theatre experiences into our own back catalogue of the great and the good.

My own back catalogue of great theatre seen has an identifiable if broad postmodern feel, we can see and say this despite the fact that postmodern performance lacks anything close to precise definition. Jean-Francois Lyotard has argued tellingly that postmodern artists and writers work without rules 'in order to establish the rules for what will have been made' (Lyotard 1992: 15) and Dave Robinson suggests that nobody really knows what the term means ... that it is little more than a 'convenient label for a set of attitudes, values, beliefs and feelings about what it means to be living in the late 20th century' (Robinson 2012: 35) Elinor Fuchs agrees, feeling that the sooner we can articulate those methods of postmodern theatre that have eradicated plot and killed off all notions of character we will be 'immediately at a better vantage point from which to view what used to be called "avant-garde" theatre.' (Fuchs 1996: 171) As is often the case, the argument for postmodernism is couched here in terms of its opposition to character, as though embracing one aspect of performance leads automatically to the denial of all others.

Great theatre is unlikely to be theatre that tries to be one thing ... like 'postmodern'; and great theatre is not always theatre that makes us feel great. Sometimes there might be more frustration than satisfaction. We know this because there are certain performances, theatre events, which unsettle us, and which hold us through that very act of disturbance. There might be some intricacy that we cannot quite follow, some strange aspect that sits outside of our customary understanding of what theatre might be, and of what it might do. We might find ourselves mesmerized and also,



perhaps, irritated, angered even; for greatness does not automatically equate with either immediacy or pleasure; conversely, we might find ourselves so utterly delighted by everything the performance achieves that we know, in the act of watching, that like Thomas Hardy's lifelong affection for a girl who smiled at him once as she rode fleetingly by on a horse, our lives will never be quite the same again.

These are the works we think about afterwards, the works that haunt us because they provide some plus-factor ... something that lasts, and something that outlives a work's applause.

My guess is that we do not really care much for reputations and however much we like to tick the boxes of Great Theatre, what makes theatre great has very little to do with what anybody else thinks. Critical frames in theatre are often quite literally those frames erected by critics, and whilst they might shape the way we think, they do not, thankfully, impact overmuch on the way we feel.

Theatre is as old as it is and it has survived with vitality for as long as it has because of its elementary equation: we are usually invited to sit quietly in the dark, watching people performing in the light, and if those involved get it right we are lost and found in glory. Great theatre is as simple and as simply rare as that. The rest is guesswork masquerading as knowledge, talk dressed up as insight.



Bibliography

BENNETT, SUSAN

1997 *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, Routledge, London & New York.

BRINE, DANIEL — KEIDAN, LOIS

2007 (ed. by) *Programme Notes: Case studies for locating experimental theatre*, Live Art Development Agency, London.

BROOK, PETER

1968 *The Empty Space*, Penguin, London.

DORUFF, SHER

2010 *ZeNeZ and the Re[a]dShift BOOM!* INFLeXions No. 4 – Transversal Fields of Experience, December, Open Humanities Press, Paris, pp. 1-32. Quoted online from www.inflexions.org.

FUCHS, ELINOR

1996 *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*, Indiana University Press, Indiana.

GOLDMAN, WILLIAM

2001 *Which Lie Did I Tell?*, Bloomsbury, New York.

LYOTARD, JEAN FRANÇOIS

2004 *Libidinal Economy*, Continuum International Publishing Group Ltd, London.

OUSPENSKY, PETR DEMJANOVIC

2001 *In Search of the Miraculous: The Definitive Exploration of G. I. Gurdjieff's Mystical Thought and Universal View*, Mariner Books, Washington.

PETERS, GARY

2009 *Zone of Accuracies, Zone of Truth: Art, Science and Neutrality*, in "Neutral", Spring.

PHELAN, PEGGY — LANE, JILL

1997 *The Ends of Performance*, New York University Press, New York.

ROBINSON, DAVE

2012 *Introducing Ethics for Everyday Life: A Practical Guide*, Icon Books, New York.

ROZIK, ELI

2010 *Generating Theatre Meaning: A Theory & Methodology of Performance Analysis*, Sussex Academic Press, Sussex.

SPENCER, CHARLES

2009 *Waiting for Godot*. In "Daily Telegraph", 8 May 2009:
<http://www.telegraph.co.uk/journalists/charles-spencer/5295063/Waiting-for-Godot-Haymarket-Theatre-Royal.html>.



ZINDER, David G.

1976 *Surrealist Connection: Approach to a Surrealist Aesthetic of Theatre*, UMI Press, Michigan.

Abstract – IT

Questo articolo esplora alcune concezioni di “Grande Teatro” collegandole a nozioni di specificità culturale, invece che di universalità, e delineando delle distinzioni tra spettatorialità oggettiva e soggettiva. Vi sono suggeriti alcuni nessi tra recenti approcci alla ricerca artistica e i modi in cui la performance dal vivo viene osservata.

Pur non giungendo a una totale difesa del relativismo, l’articolo sostiene il diritto individuale di mantenere le proprie vedute sulla performance a dispetto di una mancanza di valutazioni critiche a sostegno. In questa sede, si fa evidente il fatto che gli individui portatori di queste opinioni abbiano il dovere di sostenere la propria tesi alla luce di un parere contrario; inoltre vengono discussi i modi per cui tale difesa viene compiuta.

Abstract – EN

This article explores ideas of “Great Theatre”, linking these to notions of cultural specificity rather than universality and drawing on distinctions between objective and subjective spectatorship. Connections are suggested between recent approaches to artistic research and the ways in which live performance is viewed.

Whilst not amounting to an all-out defense of relativism, the paper champions the individual's right to hold his or her views on performance in spite of a dearth of supporting critical commentary. That the individuals holding these views have an obligation to make their case in the light of resistant opinion is axiomatic, and some of the ways in which this is achieved are discussed here.

JOHN FREEMAN

John Freeman è Membro della *Royal Society of Arts*, Direttore del Dipartimento di Teatro e Professore associato in Performance Studies presso la Falmouth University (Regno Unito); detiene inoltre il ruolo di Professore associato aggiunto presso la Curtin University Western Australia. In precedenza, è stato docente in Teatro e vicedirettore presso la School of Arts at Brunel University West London. Ha ampiamente pubblicato in ambito teatrale, performativo e nel campo dell’educazione creativa, in sei testi e orientativamente ottanta articoli. Il suo ultimo volume, *Remaking Memory: Autoethnography, Memoir & the Ethics of Self* verrà pubblicato nel corso del 2014, seguito dalla seconda edizione di *New Performance/New Writing* (Palgrave).

Oltre alle pubblicazioni, le sue ultime ricerche includono le attività presso il *Centre for Aboriginal Studies* sull’*Halls Creek Dreaming Festival* riguardanti la costruzione di storie locali nella produzione performativa, progetti di rivivificazione sociale internazionale e indagini sull’impatto culturale di Festival di Teatro internazionali.



JOHN FREEMAN

John Freeman is a Fellow of the Royal Society of Arts, Head of Theatre and Associate Professor in Performance Studies at Falmouth University UK and holds an Adjunct Associate Professor position at Curtin University Western Australia. He was previously Reader in Theatre and Deputy Head for the School of Arts at Brunel University West London. He is widely published in the areas of theatre, performance and creative education, with six books and approximately eighty articles. His latest book *Remaking Memory: Autoethnography, Memoir & the Ethics of Self* will be published in 2014, followed by the second edition of *New Performance/New Writing* (Palgrave).

In addition to published outcomes, recent research includes working with the Centre for Aboriginal Studies on the Halls Creek Dreaming Festival, building on stories of place in the production of performance works; international social regeneration projects; and investigations into the cultural impact of international theatre festivals.

John.freeman@falmouth.ac.uk

john.freeman@curtin.edu.au



ARTICOLO

Cronache del mondo fluttuante. Il teatro *kabuki* nei racconti di Ihara Saikaku

di Carlo Titomanlio

Questo contributo non intende presentare un'analisi diacronica del teatro *kabuki*, in merito al quale si ha a disposizione una sufficiente bibliografia¹; si propone invece di portare all'attenzione alcuni aspetti sociali, culturali e antropologici che emergono dalla lettura di brani di Ihara Saikaku, uno dei massimi scrittori giapponesi del XVII secolo. In particolare, la raccolta di racconti *Nanshoku ōkagami*, tradotta in Italia con il titolo *Il grande specchio dell'omosessualità maschile*², può essere una fonte indiretta ma preziosa per comprendere le origini e i primi sviluppi del *kabuki*³.

Nato e morto a Ōsaka (1641-1693), Saikaku è considerato il primo scrittore giapponese di estrazione sociale popolare, non provenendo dalla classe dei samurai né da quella dei monaci. La sua è invece una famiglia di mercanti e nella mercuriale cultura cittadina si forma il suo peculiare e sapido realismo. Volendo fornire un quadro storico che faccia da contesto al mio contributo, si può dire che nei decenni centrali del XVII secolo le città del Giappone conobbero un periodo di consistenti trasformazioni socio-economiche, grazie alle quali una porzione crescente della popolazione fu dotata dei mezzi, anche intellettuali, per decidere del proprio *loisir*. Segnatamente, l'era Genroku⁴ (corrispondente agli anni tra il 1688 e il 1703, ma che solitamente si allarga a

¹ Ai conoscitori della lingua giapponese non saranno sconosciuti i lavori di Gunji Masakatsu, iniziatore a partire dagli anni Cinquanta di una proficua e duratura scuola di studi sul teatro *kabuki*; Adolphe Clarence Scott (1955), James Brandon (1997), Andrew Gerstle (1990) e Samuel Leiter (2002) sono tra i maggiori riferimenti in area anglosassone; tra gli studi italiani, il ponderoso volume di Giovanni Azzaroni (1988), per la sua ricchezza e complessità quasi enciclopedica, può essere considerato ancora oggi il miglior contributo italiano sul tema, cui si devono aggiungere gli studi di Gioia Ottaviani (1994), Nicola Savarese (1995), Benito Ortolani (1998), Bonaventura Ruperti (1990) e Matteo Casari (2008).

² La mia edizione di riferimento è quella edita da Frassinelli nel 1997, curata da Andrea Maurizi e corredata da una ricca e dettagliata postfazione.

³ Devo ringraziare sentitamente Aldo Porfirio per avermi fatto conoscere, anni fa, i testi di Ihara Saikaku, e per aver suscitato in me l'interesse per questo argomento con la sua tesi di laurea discussa presso l'Università di Pisa nell'a.a. 2009/2010 (sotto la direzione della prof. Maria Ines Aliverti).

⁴ È opinione storiografica diffusa e accettata che l'era Genroku abbia rappresentato il vertice più alto della parabola culturale nei secoli del regime Tokugawa (1603-1868). Si tratta di un periodo contraddistinto da una rigida suddivisione in compartimenti, in cui il consolidamento di una posizione sociale elevata non poteva prescindere dalla manifestazione di un gusto estetico adeguato: tale contesto fertilizzò la letteratura e le arti, basti pensare ai drammi di Chikamatsu Monzaemon, alla popolarità raggiunta dal genere poetico dell'*haiku* grazie ai testi di Matsuo Basho, ai raggiungimenti estetici delle scuole pittoriche Kanō e Tosa e alle arti decorative e applicate sviluppate dai pregiati lavori artigianali di Ogata Kōrin.



comprendere la stagione precedente e quella successiva) fu contraddistinta da una sorta di autarchia culturale del popolo nipponico, dall'ascesa di un nutrito gruppo borghese (si legga il termine nella sola accezione di entità sociale) e dal conseguente sviluppo di un sistema produttivo "di massa", che dell'emergente ceto medio era chiamato a soddisfare le richieste e gli interessi.

Le storie narrate nei libri di Saikaku – tra i quali vale la pena ricordare *Vita di un libertino* (*Kōshoku ichidai otoko*, 1682) e *Cinque donne amoroze* (*Kōshoku gonin onna*, 1686), entrambi precedenti la pubblicazione di *Nanshoku ōkagami*, che è del 1687 – si svolgono per la maggior parte nei quartieri di piacere: aree ufficialmente destinate ai soli cittadini comuni ma frequentate anche da esponenti della classe dei samurai. Le "città senza notte", denominate all'epoca *yūkaku*, fiorirono nei maggiori centri urbani, popolandosi di intrattenitori e tavernieri, artisti e commercianti, buffoni e prostitute: sono i continenti del cosiddetto *ukiyo*, cioè "mondo fluttuante", la cui esperienza fugace, con la sua elettrica euforia, riesce a concedere una tregua al pesante svolgersi dell'esistenza. Asai Ryōi (1612-1691), uno scrittore contemporaneo di Saikaku, ma appartenente alla classe dei monaci, ne fornisce una poetica enunciazione al principio del suo *Ukiyo monogatari* (*Racconto del mondo fluttuante*) del 1661:

"Vivere momento per momento, volgersi interamente alla luna, alla neve, ai fiori di ciliegio e alle foglie rosse degli aceri, cantare canzoni, bere sakè, consolarsi dimenticando la realtà, non preoccuparsi della miseria che ci sta di fronte, non farsi scoraggiare, essere come una zucca vuota che galleggia sulla corrente dell'acqua: questo io chiamo ukiyo" (Orsi 1988: 10).

Tale è il contesto che fa da sfondo alle pagine di Saikaku, che fu anche autore di raffinati *haikai* e che può dirsi un testimone attendibile dello spirito del tempo: il suo stile è il più delle volte neutro e uniforme, ornato di delicate similitudini e vivacizzato da ironiche e disincantate prescrizioni morali. Non a caso la metafora dello specchio, a cui Saikaku riconduce la raccolta, è da ascrivere a un genere della trattatistica in uso nella letteratura giapponese del periodo, concepita per rimandare al lettore un'immagine della sua epoca attraverso situazioni e modelli di comportamento esemplificativi⁵. Con ogni probabilità, l'inclinazione moraleggiante mostrata da Saikaku era anche

⁵ Per avere un parallelo con la letteratura europea dobbiamo tornare al genere medievale dello *speculum principis*, a sua volta legato a un'eredità più antica; sulla scorta del tradizionale pensiero aristotelico, gli "specchi dei principi"



un modo per aggirare la censura ed egli fu maestro di una particolare “arte del contrappunto, che è insieme tragico e umoristico” (Calza 1979: XXIII), tratto tipico della letteratura dell’era Genroku.

I quaranta racconti che compongono la raccolta sono ripartiti in otto libri: mentre i primi quattro narrano episodi della vita sentimentale dei samurai (gravitando intorno al tema fondamentale del conflitto tra passione e obblighi sociali, dissidio che si risolve in molti casi con la pratica dello *shinjū*, ovvero il doppio suicidio d’amore dei due amanti protagonisti), la seconda parte della raccolta “viene comunemente considerata come una ‘versione letteraria’ degli *hyōbanki*, gli innumerevoli fascicoli stampati all’epoca per esaltare le qualità artistiche dei beniamini del pubblico del teatro *kabuki*” (Maurizi 1997: 338). Proprio sui racconti inclusi tra il quinto e l’ottavo libro, assimilabili al fortunato genere degli *ukiyo zōshi* (“racconti del mondo fluttuante”), concentrerò la mia attenzione, limitandomi qui ad annotare, come ultimo dettaglio di carattere storico, che l’ascesa del teatro *kabuki* – come quella coeva del teatro di marionette⁶ – è strettamente legata alla notevole estensione del ceto cittadino e mercantile dei *chōnin*, i quali riconobbero nella forma del *kabuki* un loro esclusivo appannaggio in termini di gusto, a differenza del teatro *nō*, le cui rappresentazioni rimasero più familiari ai valori e alle tradizioni delle classi superiori.

I primi decenni del teatro *kabuki*

Come detto, *Nanshoku ōkagami* è pubblicato per la prima volta nel 1687, quasi cento anni dopo quelli che sono considerati i primordi del teatro *kabuki*, vale a dire gli spettacoli di Okuni, una danzatrice del tempio di Izumo. È questa, secondo la tradizione, l’origine del genere: intorno al 1600, nei pressi del fiume Kamo a Kyōto *hyōbanki* (tradizionale ritrovo dei mendicanti e luogo di rappresentazione di umili intrattenitori), la giovane improvvisò una serie di spettacoli che riunivano danze popolari, canti religiosi e intermezzi comici. I suoi numeri, con i quali intendeva finanziare la ristrutturazione del tempio, riscossero un enorme successo, al punto che, pur continuando a

possono essere considerati scritti di carattere didattico, destinati all’educazione morale e politica degli esponenti dell’aristocrazia, e improntati alla trasmissione dei valori religiosi necessari ad esaltare le capacità di proba reggitore della *civitas* terrena.

⁶ Mi riferisco allo *jōruri*, il cui nome ha origine da quello di una principessa cantata in una storia medievale giapponese (*Jōruri jūnidan zōshi, Il racconto di dodici episodi di Jōruri*). È più conosciuto tuttavia come *bunraku*, dal nome di un famoso burattinaio vissuto a Ōsaka nel XVIII secolo. Com’è noto, *jōruri*, *kyōgen*, *nō* e *kabuki* sono le quattro forme di teatro tradizionale giapponese.



inoltrare le donazioni, ella decise di non fare ritorno a Izumo, per dedicarsi invece a perfezionare il suo repertorio (avvalendosi, si narra, dei consigli di un ex samurai esperto di *nō*) e insegnare a una piccola compagnia di ragazze i segreti delle sue performance *en travesti*.

La moda dell'*onna kabuki*⁷ (cioè *kabuki* delle donne) fece breccia molto rapidamente, con il suo carico di spensieratezza, erotismo e ambiguità. Altrettanto rapida fu la riprovazione dell'autorità shogunale per il comportamento tenuto dalle seguaci di Okuni sul palcoscenico e fuori; facendo leva sull'accusa di immoralità, nel 1629 fu proibito alle donne questo tipo di messinscena. L'effetto immediato fu l'incentivazione del cosiddetto *wakashū kabuki*, ovvero il *kabuki* di ragazzi, fino a quel momento rimasto all'ombra di quello femminile. Gli spettacoli di questi avvenenti giovani ebbero da subito tratti più elaborati e rischiosi, includendo anche danze acrobatiche ed esibizioni con le spade. Il loro aspetto androgino e la loro virilità ancora acerba li rendeva del resto adatti a impersonare ruoli femminili, modellando così la figura dell'*onnagata*, come è chiamato ancora oggi l'attore che assuma sembianze e atteggiamenti muliebri. Tuttavia, ai fini del controllo sociale imposto dalle autorità, essi rappresentavano un problema di non minore entità rispetto all'*onna kabuki*, poiché accentuavano le tendenze omolesuali repute potenzialmente corruttrici dell'integrità sociale, specialmente tra i samurai e i monaci buddhisti⁸. "In seguito alle risse scoppiate un certo anno tra focosi samurai di basso rango in un teatro Naniwa, le autorità shogunali furono costrette a bandire il Kabuki di ragazzi" (Maurizi 1997: 180): così annota Saikaku nella prima parte del racconto *La tavoletta votiva con l'immagine di Kichiya a cavallo* (V: 5). Le cronache e i documenti dell'epoca riferiscono in effetti di frequenti dispute armate e gesti di insana passione, spesso con esiti ferali, provocati dalla fascinazione irresistibile esercitata dagli interpreti⁹; lo stesso Saikaku rammenta altri episodi posteriori: in *Il calice traboccante d'amore* (VI: 1) è menzionata ad esempio una violenta rissa avvenuta nel 1656, in seguito alla quale i teatri di Kyōto furono temporaneamente chiusi dalle autorità.

⁷ Sembra che il vocabolo *kabuki*, nato come sostantivazione del verbo *kabuku* (letteralmente "protendere" o "inclinare") abbia preso a indicare proprio all'inizio del XVII secolo una manifestazione deviata, fuori dalla norma, ovvero sia fuorviante dagli insegnamenti morali espressi dal Neo-confucianesimo.

⁸ Nondimeno, è indispensabile qui accennare alla lunga tradizione dell'amore intervirile e pederastico nella società guerriera giapponese, considerato con permissività e talora consigliato come esperienza necessaria per l'apprendistato dei samurai.

⁹ Così si può leggere in alcune testimonianze dell'epoca riportate in Watanabe - Iwata (1989).



Nella generalità dei casi, il provvedimento con il quale fu proibito il *wakashū kabuki* si tradusse in una serie di applicazioni meno drastiche. Come informa dettagliatamente Saikaku, esso mirò unicamente a indebolire l'avvenenza degli attori, concedendo la possibilità di esibirsi solo a uomini adulti o a ragazzi con i capelli rasati; nella società dell'epoca l'acconciatura era infatti una componente fondamentale del look, a maggior ragione per chi costruiva il proprio successo sulla presentazione di sé¹⁰. Come accade sovente, tuttavia, il vincolo generò benefici inaspettati in termini artistici:

“Quando venne ingiunto agli attori più giovani di tagliarsi i capelli, per la gente di allora fu come se boccioli di ciliegio si disperdessero al vento prima della fioritura. Il provvedimento causò un malcontento sia tra gli imprenditori sia tra gli agenti teatrali, ma col senno di poi non si può non riconoscere che queste leggi furono la loro più grande fortuna. Dopo il compimento del ventesimo anno d'età un attore, per quanto avvenente potesse essere, per continuare a lavorare fu costretto a tagliarsi i capelli. Nonostante ciò, se aveva un aspetto giovanile poteva benissimo continuare a infilarsi sotto le vesti degli uomini fino a trentaquattro, trentacinque anni. Le vie dell'amore non finiscono mai di stupire! Per evitare di rendere nota la loro età gli attori riducevano di proposito il numero di fagioli nei festeggiamenti dell'equinozio di primavera; solo le persone a loro più vicine conoscevano la verità. Gli spettatori più accorti si chiedevano perplessi il motivo per cui questi attori non più giovanissimi non rappresentassero sulla scena le parti dell'antagonista perfido o della vecchia megera, come invece facevano i colleghi con la loro stessa età. A condizione che sia un bravo attore, perché mai un settantenne non dovrebbe vestire i panni di un ragazzo? Fin quando ci saranno clienti desiderosi di passare la notte in sua compagnia, potrà accogliere il nuovo anno senza bisogno di passare al banco dei pegni per pagare i debiti!” (Maurizi 1997: 180).

Interventi restrittivi si susseguirono per buona parte del XVII secolo, unitamente alle ripetute accuse di corruzione morale dirette ad attori e impresari. Una definitiva abolizione non era pensabile, sia perché il *kabuki* era ritenuto una valvola di sfogo per le masse (maggiormente controllabili proprio in quanto “confinare” nei quartieri di piacere), sia perché esso era

¹⁰ Cfr. Shively 1955: 332-334 e Pflugferder 1999: 112-119. Entrambi riportano, da fonti d'epoca, testimonianze di delusione e disincanto alla vista delle nuove acconciature imposte agli attori.



evidentemente apprezzato, e di conseguenza favorito, anche da esponenti delle classi più elevate. Recise – è il caso di dirlo – le sue frange, la via intrapresa dal *kabuki* fu quella di una professionalizzazione del mestiere (*yarō kabuki* fu il nome attribuito alla nuova modalità, dove *yarō* sta per “uomo adulto”) e attraverso numerosi decreti fu raggiunta un’ortodossia per quel che riguardava la costruzione drammaturgica, i costumi, i trucchi scenici e la musica di accompagnamento. Ortodossia destinata, salvo inessenziali mutamenti, a durare nel tempo.

L’attore e la seduzione

Se è vero che i primi decenni del *kabuki* furono contrassegnati da frequenti mutamenti di segno e contraddizioni, oscillando tra regolamentazioni e trasgressioni alla norma, come dire tra repressione e tolleranza, è altrettanto vero che una caratteristica saliente e durevole del teatro *kabuki* è la preminenza delle qualità attoriali rispetto a ogni altro codice spettacolare. Si tratta di un primato mai messo in discussione¹¹ e alimentato da una rigorosa ereditarietà della professione. I testi drammatici del *kabuki* sono più che altro schemi situazionali lasciati alla discrezionalità dell’interprete, che ne dispone potendo contare sulla piena padronanza del vocabolario gestuale codificato e sulle proprie doti suasive: grazia del portamento, intonazione misurata, voce limpida e un’eccitazione ininterrotta dei muscoli, in particolare quelli facciali e degli arti superiori. “Mani e dita per un attore di *kabuki* hanno una importanza insospettata per noi. Essi sono in uno stato di continua tensione, e, coi loro movimenti e le posizioni che assumono, accompagnano l’evoluzione degli stati psicologici dell’attore” (Muccioli 1962: 256).

La straordinaria destrezza e la magniloquenza dei migliori attori emergono dalla descrizione di una performance tratteggiata da Saikaku all’inizio del racconto *Il rimpianto per non essersi esibito nella capitale* (VI: 5):

“La bellezza di questo ragazzo era tale che un suo solo sguardo faceva uscire di senno saggi e stolti, ricchi e poveri. [...] La perfezione con la quale portava in scena ogni ruolo lasciava tutti estasiati, anche se forse le parti in cui riusciva a dare il meglio di se stesso erano quelle da

¹¹ Neppure ai giorni d’oggi, come può confermare la lettura di un programma di sala, solitamente assai parco di informazioni relative agli autori dei drammi, di cui solitamente viene messo in scena un montaggio di episodi intervallati da lunghe pause (cfr. Wada 2012: 37).



guerriero, visto che era nato nella stessa famiglia dell'indimenticabile "eroe di Fujishiro". Per lui persero la testa tutti gli spettatori che assistettero alla sua incantevole esibizione nell'opera *Cronaca di una redenzione attraverso la benevola intercessione di Amida*¹². Molti cercarono di afferrare la corda che aveva in mano come se fosse stato veramente Amida sceso in terra per accogliere le loro anime" (Maurizi 1997: 209-210).

La peculiare centralità dell'attore consente di azzardare una consonanza tra gli scenari del *kabuki*, carichi di allegorie, episodi avventurosi e licenziosità, e i canovacci della Commedia dell'Arte, le cui potenzialità d'azione erano esaltate dal patrimonio tecnico e linguistico nonché dall'estro dei comici scritturati. La corrispondenza si rafforza qualora si insista su un altro aspetto fondamentale, vale a dire l'antinomia tra l'ufficialità della riprovazione e l'adorazione popolare, che fa tornare alla memoria analoghe situazioni nel teatro europeo, come appunto alcune fasi vissute dai Comici dell'Arte, oppure, tornando ancor più indietro nel tempo, dall'attore-intrattenitore nella Roma tardo-imperiale¹³. Malgrado fossero censurati o ghettizzati dalle autorità, gli attori del teatro *kabuki* erano dunque idolatrati da ogni classe sociale per la loro grazia e avvenenza:

"Dopo l'emanazione delle leggi che bandirono il Kabuki di ragazzi, Murayama Matabei organizzò degli spettacoli di mimi e farse radunando il maggior numero possibile di giovani attori. In quei giorni persino nella capitale non era ancora comune comprare la compagnia degli attori che, dietro un compenso fisso di un bu d'oro, intrattenevano i clienti alla stessa maniera di un prostituto di oggi. [...] Non era affatto difficile allora trovare il modo di divertirsi. Per stare con un giovane attore dal momento della chiusura dei teatri fino all'alba della mattina seguente era sufficiente dare solo due monme al portasandali o pagare due ryo d'argento alla proprietaria di una casa da tè. Gli attori di una volta erano dei fanciulli per nulla avidi. Anche dopo più notti passate insieme, per renderli felici bastava dare loro un pensierino da quattro o cinque fun

¹² Si tratta dell'adattamento di un testo del maestro di messinscena Uji Kaganojō, *Tariki Honganki*, composto in origine per una compagnia di teatro *jōruri*, a dimostrazione della permeabilità dei generi rispetto alle tracce drammaturgiche. Significativamente, Saikaku è sempre assai preciso nel riferirsi ad attori, compagnie e titoli, pur senza una esplicita collocazione temporale.

¹³ Contraddizione che dal mondo romano si trasmette poi alle epoche successive: "Deriva dunque dall'eredità romana la condanna morale e sociale dell'attore, pur accompagnata da forme di successo artistico e mondano. Da un lato si realizza un'opera di seduzione del pubblico e perciò sorge il divismo, dall'altro si ha il contemporaneo abbassamento della soglia di ingresso al palcoscenico, per cui divengono attori soggetti socialmente degradati che non sono più protetti dalla comunità" (Marinai 2010: 91).



d'argento, come una bambola di cartapesta, una salvietta dipinta o della polvere dentifricia. Non chiedevano mai soldi" (Maurizi 1997: 153-154).

Il racconto *Le lacrime in un negozio di carta* (V: 1), da cui è tratto questo brano, sintetizza quanto accaduto negli anni che seguirono la proibizione del *wakashū kabuki*, quando cioè le performance degli attori più giovani furono limitate o convertite ad altri generi. L'"avidità" dei giovani divi fu alimentata, stando a quanto riferisce Saikaku, dalle richieste di una nuova ricca clientela, disposta a pagare cifre sempre più elevate per godere della loro compagnia, in un circolo vizioso che congiungeva notorietà e cupidigia:

"L'anno della ricorrenza del trecento cinquantesimo anniversario della morte del reverendo Kaisan, il fondatore del tempio di Myōshinji, dei monaci facoltosi provenienti da varie province si riunirono a Kyoto. Al termine dei servizi commemorativi andarono tutti insieme a Shijō per fare un giro sul greto del fiume. Il fascino di tutti quei bei giovani che non erano abituati a vedere nelle loro province d'origine fece perdere loro la testa, e trascurando ogni loro dovere impegnarono dalla mattina alla sera ogni ragazzo che avesse capelli, occhi e naso. Gli attori cominciarono a prostituirsi sia di giorno sia di notte, e di conseguenza il loro compenso salì a una lastra d'argento. In considerazione dei pochi giorni che avevano per godere dei divertimenti della capitale, i monaci pagarono senza battere ciglio ogni somma loro richiesta, la qual cosa tuttora pesa sulle spalle dei gaudenti dei nostri giorni" (Maurizi 1997: 154).

Sul mutato atteggiamento degli attori e degli impresari nel corso del XVII secolo Saikaku indugia in più di un'occasione. In *La supplica rivolta a Hachimen del tempio di Mitsu* (V: 2), uno dei racconti più godibili dell'intera raccolta, che fornisce anche informazioni sull'abbigliamento consueto per le esibizioni del *kabuki*¹⁴, Saikaku stigmatizza la fatuità dilagante tra i giovani divi, causa di sperperi e debilità morale:

¹⁴ Relativamente ai costumi indossati dagli attori, aggiungo qui un passaggio da *Il «Diario di Tosa» di un onnagata* (VII: 2): "Sebbene per legge fosse stabilito che il colore dei copricapo degli attori dovesse essere viola tenue, Han'ya infranse questa regola facendosi confezionare con del crespo in seta celeste che lo rendeva molto più attraente. Per le vesti di tutti i giorni preferiva invece tinte sobrie e, cosa che nessun altro attore avrebbe potuto fare, indossava una sopravveste bianca, un kimono imbottito di seta nera" (Maurizi 1997: 225).



“Sia come sia, al giorno d’oggi ci sono un gran numero di cani randagi pieni zeppi di soldi che sperperano i loro averi concedendosi ogni tipo di lusso. Fino ad allora i costumi di scena degli attori erano di cotone cinese con applicazioni stampate, mentre per tutti i giorni indossavano kimono di seta di Kaga con la fodera rossa, la tintura più economica. La gente avrebbe gridato allo scandalo se solo avessero osato mettere vesti confezionate con la seta di Asakusa e con la fodera viola! Ma di recente, evidentemente accecati dalla vanità e incuranti della loro posizione sociale, hanno iniziato a far uso di stoffe cinesi, di broccati dorati e di filati d’importazione. Non ci si deve meravigliare quindi se oggi gli attori, nonostante i loro alti introiti, sono sommersi fino al collo dai debiti. Anche se guadagnava meno, in passato nessun artista aveva difficoltà a sbarcare il lunario. È pur vero che allora non ci si divertiva come oggi, ma i ragazzi dei nostri giorni farebbero meglio a dimenticare la generosità e la sincerità di sentimenti di Hirai Shizuma e degli attori di una volta” (Maurizi 1997: 159-161).

Il ruolo dell’agente teatrale è tratteggiato con ironica indulgenza anche nell’ultimo racconto incluso nella raccolta, *A chi apparterrà lo stemma impresso nel suo cuore?* (VIII: 5):

“Se per qualcuno al giorno d’oggi nessun ragazzo è malfatto, per altri ancora gli attori veramente belli sono delle mosche bianche. Di tutti quelli che sono presi a ben volere dagli impresari o dai colleghi più anziani ce ne sarà forse uno su mille che diventerà un bravo attore; gli altri o sono belli ma ottusi, oppure intelligenti ma incapaci di recitare. Chissà quanti impresari saranno falliti a causa di questi completi incapaci che, invece di diventare delle star, si sono ammalati. Se c’è un mestiere rischioso questo è proprio quello dell’agente teatrale!” (Maurizi 1997: 280).

Già circoscritta e inibita dai ripetuti divieti e dalle restrizioni governative, l’attività degli impresari legava la sua sorte ai vizi e al temperamento degli artisti rappresentati; essi peraltro esercitavano ciò che oggi finirebbe rubricato sotto la voce induzione e favoreggiamento della prostituzione, contando cioè sull’avvenenza dei propri attori per guadagnarsi protezione e favori economici dai ricchi mecenati¹⁵. Cito da *Il sorvegliante della barriera di Koyama*: “Non tutti gli attori hanno lo

¹⁵ Considerazioni simili si leggono anche in *La supplica rivolta a Hachimen del tempio di Mitsu* (V: 2): “A quel tempo gli attori non si prostituivano solo la sera né recitavano solo di giorno. Se necessario potevano trascorrere l’intera giornata in compagnia dei clienti, e se qualcuno se ne innamorava gli concedevano il loro amore come qualunque



stesso carattere. Se qualcuno non è affatto contento di intrattenere i clienti e lo fa solo per non dispiacere il proprio impresario, qualcun altro invece li ricopre di ogni attenzione”. E poco più avanti: “In passato gli attori erano molto generosi, ma da qualche tempo sono diventati come le cortigiane dei quartieri di piacere. [...] Non mi stupirei se fra poco istituissero anche dei giorni di festa” (Maurizi 1997: 277). Il riferimento è alle occasioni festive in cui gli esercizi commerciali nei quartieri di piacere raddoppiavano o triplicavano le tariffe, un’usanza che in seguito riguarderà anche gli attori interessati a concedersi ai loro ammiratori, confermando in un certo senso la predizione di Saikaku.

La smodata passione per gli attori del *kabuki*, e in particolare per gli *onnagata* (almeno in questa prima fase, fino alla fine del XVII secolo¹⁶), non può essere spiegata senza comprendere l’universo complesso della sessualità giapponese dell’epoca. Il teatro *kabuki* rifletteva probabilmente una concezione egemonica della mascolinità, talora alimentata dall’imitazione di stereotipi femminili in chiave derisoria (a differenza del teatro *nō*, in cui la rappresentazione della donna è assai più generica e astratta). Secondo le regole del trucco previsto per gli *onnagata*, il volto doveva essere interamente tinto di bianco, per azzerare i tratti espressivi depositati nei lineamenti e nelle pieghe facciali e rappresentare una bellezza neutra, una pagina riverginata sulla quale incidere nuovi segni¹⁷. Come ha intuito Roland Barthes nelle sue pagine memorabili dedicate alla cultura giapponese, “le travesti oriental ne copie pas la femme, il la signifie [...] la Féminité est donnée à lire, non à voir”; o ancora: “signifiée, mais non représentée, la Femme est une idée, non une nature; comme telle, elle est ramenée dans le jeu classificateur et dans la vérité de sa pure différence” (Barthes 1970: 73). Soltanto con la riduzione del volto a pagina bianca, non manomessa, l’attore può “riscoprire” i caratteri peculiari della femminilità, senza produrre una stilizzazione caricaturale. Dal punto di vista estetico, alla femminilità “naturale” di un’attrice era preferita la

altro ragazzo, senza che nessuno avesse niente da ridire. Anche i proprietari dei teatri non erano affatto avidi. Permettevano loro di intrattenersi anche con i clienti che non erano in grado di pagare, e se per fine anno o per l’obon ricevevano da questi in regalo una seriola sotto sale della provincia di Tango, un barilotto laccato di sakè da tre shō o dieci confezioni di cappellini di grano saraceno di Miwa, spedivano loro persino delle lettere di ringraziamento” (Maurizi 1997: 159).

¹⁶ Prima cioè che si affermasse il cosiddetto stile *aragoto*, rude ed eroico, che ha il suo precursore e la sua epitome nel celeberrimo Ichikawa Danjūrō I (1660–1704).

¹⁷ *Keshō* è il vocabolo giapponese che indica lo speciale *makeup* adoperato dall’interprete. Sull’argomento si può leggere Atsumi Seitaro (1941).



femminilità “quintessenziale” di un *onnagata*, ridotta o ricreata nella purezza dei suoi gesti e abitudini fisiche, rappresentazione passata attraverso il filtro dalla visione maschile e non disgiunta da una componente omoerotica. Peraltro, come sembra suggerire lo stesso Saikaku, era la precisa delimitazione dei generi e delle identità sessuali ad essere messa in discussione attraverso l’aspetto e le attitudini degli *onnagata*.

Il pubblico del *kabuki* all’epoca di Saikaku

L’enorme popolarità del *kabuki* e dei suoi interpreti sarebbe forse stata meno estesa e dirompente senza la parallela diffusione degli *ukiyo-e* (letteralmente: immagini del mondo fluttuante), una particolare forma di incisione su legno che seguì da vicino l’estetica teatrale giapponese e che fu inaugurata dalle stampe di Hishikawa Moronobu (1618-1694)¹⁸. È corretto dire che la realizzazione di scene di genere, vale a dire rappresentazioni seriali di soggetti simili, di cui l’*ukiyo-e* costituisce una significativa espressione, affonda le sue radici nei secoli precedenti, in concomitanza con lo sviluppo di una nuova classe sociale¹⁹. Perlopiù temi naturali (paesaggi boschivi o fluviali, fenomeni atmosferici) furono al centro delle prime illustrazioni; ma in breve l’immaginario degli *ukiyo-e* si accostò fatalmente al mondo del teatro, il fenomeno che caratterizza maggiormente la civiltà urbana giapponese nel XVII secolo²⁰. Non solo urbana, in effetti, se è vero che la diffusione di stampe a basso costo che ritraevano attori in posa è tale da raggiungere anche le zone periferiche e rurali, passando cioè dalle case della *upper class* – a Edo (il nome di Tōkyō prima che diventasse capitale del Giappone nel 1868) così come a Kyōto e Ōsaka – ai poderi dei contadini nelle campagne circostanti.

Il *kabuki* divenne dunque il soggetto di gran lunga dominante tra quelli illustrati dalle stampe; si trattava il più delle volte di opere non firmate, poiché gli artisti che vi si applicarono preferirono inizialmente non essere associati a un ambiente sul quale pesava un gravoso pregiudizio morale.

¹⁸ Tra le fonti bibliografiche migliori per un primo approccio all’evoluzione dell’*ukiyo-e* cito Calza G. C. (2004) e Moreno F. (2007)

¹⁹ Il processo è pressoché analogo a quanto accaduto in Europa nel XVII secolo, con l’affermarsi di una borghesia mercantile desiderosa di accreditarsi tra i mecenati e gli intenditori d’arte.

²⁰ Fenomeno di massa, che Andrew Gerstle definisce, non sorprendentemente, “uno dei pilastri sociali della vita sociale e culturale, un avvenimento festivo” (Gerstle 1990: 130), associando la ritualità dell’evento teatrale in sé alla scansione dei cerimoniali festivi, cadenzata proprio dai “festival” di teatro *kabuki*.



Tuttavia, il successo degli *yakushae* (le stampe che ritraevano gli attori, anche in momenti di vita quotidiana, distinte dagli *shibaie*, genericamente riferite alle *pièces*) fu dilagante, come è implicitamente riportato da Saikaku. Un passaggio fugace quanto significativo si ha in *L'ira causata da un rimprovero* (VI: 3): “grazie a un volume di stampe riproducenti giovani attori nel fiore della giovinezza, un uomo passava comodamente tutta la giornata ad ammirare la bellezza di questi ragazzi senza mai uscire di casa” (Maurizi 1997: 201). Come fotogrammi prelevati dall'azione scenica, le stampe potevano dunque rievocare il testo spettacolare, ovvero riprodurre sulla carta la visione diretta, replicandone lo svolgimento attraverso una serie di istantanee: alle pose statiche assunte dall'attore per isolare un momento culminante, ovvero un picco emozionale (e a loro volta caratterizzate da una forte ascendenza figurativa e pittorica), corrispondevano cioè i ritratti fissati dall'artista.

La popolarità di queste icone mondane – propagata attraverso stampe, manifesti, libri e altre pubblicazioni che hanno ai nostri occhi indubbio valore documentale – non poteva rimanere al riparo da una forma ulteriore di sfruttamento commerciale: fin dal XVII secolo l'immagine degli attori fu utilizzata come veicolo promozionale per prodotti e merci di vario tipo. Paragonabili ai *testimonial* pubblicitari dei nostri giorni, essi associavano la propria persuasiva sensualità a cosmetici o generi alimentari e non era infrequente che i messaggi promozionali avessero uno spazio anche all'interno delle rappresentazioni. Avvezzi come siamo alle recenti forme di comunicazione reclamistica, che traggono vantaggio da evocazioni voluttuose e iperboli estetiche, non facciamo fatica a individuare il nesso tra bellezza (e stimolazione sessuale) e pubblicità sfruttato dai più ammirati interpreti del *kabuki*. Un esempio di questo legame ci viene da uno scambio di battute tratto da *Un incontro d'amore con la persona sbagliata* (VI: 4): “ ‘Per quale motivo venite qui se il proprietario non fa nulla per reclamizzare i suoi prodotti?’ domandò un uomo a una delle donne in fila davanti al negozio. ‘Perché è la bottega del grande Kichiya, il progenitore degli onnagata. Chi meglio di lui potrebbe occuparsi di cosmetici?’ fu la risposta.” (Maurizi 1997: 205). Il personaggio qui citato è Uemura Kichiya, attivo a Kyōto tra il 1660 e il 1680 e noto, oltre che per l'abilità nella danza, per l'influenza notevole che ebbe sulla moda femminile: il suo nome si legò a una foggia di cappello e a un particolare modo di annodare l'*obi*, cioè la cintura del kimono, e la sua eccezionale popolarità proseguì anche dopo il ritiro dalle scene, quando decise di aprire l'attività



commerciale cui fa riferimento Saikaku. Il racconto sembra così suggerire l'ipotesi di una mercificazione della carriera teatrale, ma segnala anche una variazione delle aspettative del pubblico, più esteso, più esigente e più attento alla cura dei dettagli:

Al tempo di Ukon e Sakon²¹ per gli attori specializzati nei ruoli femminili non era importante apparire come delle vere donne; il pubblico era soddisfatto anche se si mettevano in testa solo un fazzoletto o se stendevano un leggero strato di trucco. Anche le trame delle commedie erano di una semplicità estrema rispetto a quelle di oggi" (Maurizi 1997: 206).

Leggendo il racconto intitolato *Le fiamme della passione riaccese da un venditore di pietre focaie* (V: 3), nel quale è introdotta la figura del rinomato pittore Hanada Takumi, abbiamo invece un'idea di quanto fosse importante per gli attori consegnare alla riproduzione cartacea un'immagine di sé quanto più perfetta possibile:

"Non che fosse importante, ma per ingraziarsi Takumi gli attori gareggiavano tra loro nel donargli incenso di aloe, stilette usate o sopravvesti smesse. Di conseguenza, poiché in questo mondo la cupidigia annulla persino ostacoli evidenti come la luna velata da nuvole o i fiori spazzati via dal vento, lui accontentava tutti, correggendo non solo i nasi adunchi dei ragazzi più carini, ma camuffando anche le fronti sporgenti di quelli meno attraenti" (Maurizi 1997: 167).

Sono numerose, e vivissime, le pagine in cui Saikaku si sofferma sul pubblico che assisteva alle rappresentazioni. Dal racconto *La veste scucita in suo ricordo* (VII: 3) ricaviamo la notizia di un platea vasta quanto differenziata, comprendente anche individui provenienti da località remote, e per questo particolarmente interessati a procurarsi una stampa per conservare il ricordo dell'occasionale soggiorno in città:

"Chi ha avuto la fortuna di nascere a Edo, Kyoto o Osaka può contemplare questi bei ragazzi ogni giorno senza mai stancarsi, ma chi non ci è abituato difficilmente torna vivo nella sua lontana provincia d'origine. Quasi tutte le persone che arrivano alla capitale sono più che

²¹Saikaku menziona qui Murayama Sakon e Ukon Genzaemon, che furono tra i primi e più celebri *onnagata*; al secondo, in particolare, è attribuita l'idea di indossare un fazzoletto colorato sulla testa per coprire le parti rasate.



soddisfatte se riescono anche solo a procurarsi la locandina dello spettacolo e la lista degli attori, che ritualizzeranno poi quando saranno a casa per improvvisare delle storie da raccontare la notte” (Maurizi 1997: 232-233).

Il racconto *Il rimpianto per non essersi esibito nella capitale* (VI: 5), già citato a proposito delle capacità interpretative attribuite al protagonista Suzuki Heihachi, lascia cogliere altri dettagli interessanti riguardo alla folla turbolenta ed eterogenea che riempiva le sale²², offrendo una visione abbastanza credibile della massa di contadini e individui di basso rango per i quali la partecipazione all’evento teatrale era tanto straordinaria da giustificare una preparazione lunga ed elaborata:

“Tra queste persone c’erano anche certe mogli di contadini che, sfoggiando con orgoglio i loro kimono a maniche corte tessuti con fibre di grano e paglia e legati con cinture impreziosite da sfavillanti applicazioni in oro, entusiaste dello spettacolo appena visto se ne tornavano a casa spettegolando tra di loro, sculettando con fare civettuolo senza pensare minimamente al lavoro nei campi” (Maurizi 1997: 210).

Ma scopriamo anche, in controluce, l’attitudine canzonatoria di Saikaku, uomo di città che si permette di descrivere con tono vagamente sprezzante la promiscuità del pubblico, forse intuendo appena il considerevole cambiamento sociale verificatosi in quegli anni; cambiamento a cui contribuì senz’altro anche il *kabuki*, facendo della donna non solo un oggetto del desiderio maschile ma un soggetto a cui è data la possibilità di desiderare, cioè di far parte della nuova comunità edonistica.

²² Molte stampe sono anche un documento iconografico prezioso per conoscere la conformazione delle sale dove si svolgevano gli spettacoli. A cominciare dal primo teatro edificato a Edo nel 1624, gli spazi destinati al *kabuki* subirono notevoli adeguamenti nel corso dei decenni, parallelamente all’evoluzione scenotecnica e alle esigenze imposte dall’azione. Si sa che prima del 1677 i teatri erano sprovvisti di una copertura, mentre alla fine del Settecento risale l’introduzione di un palcoscenico girevole (*mawari butai*) grazie al quale fu possibile rappresentare i frequenti cambi di scena con grande rapidità. Alcuni elementi rimasero invece invariati, come le balconate, dalle quali si poteva assistere godendo di una visuale migliore e di maggior privacy, e la passerella (denominata *hanamichi*, cioè “strada, via dei fiori”, una soluzione scenica mutuata dal teatro *nō*) che correva lateralmente al palcoscenico principale (*honbutai*), ed era usata per le entrate e le uscite degli attori che lasciavano cadere in deliquio gli spettatori in platea (*doma*).



Bibliografia

AKIMOTO, SHUNKICHI

1962 *Kabuki audiences. Past and present*, in «Japan Quarterly», 3.

ATSUMI, SEITARO

1941 *Kabuki Art of Make-up*, in «Contemporary Japan», 10 (trad. it. *L'arte del trucco nel kabuki*, in *Le realtà del mito*, a cura di Giovanni Azzaroni, Bologna, CLUEB, 2003).

AZZARONI, GIOVANNI

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

BARTHES, ROLAND

1970 *L'empire des signes*, Seuil, Paris.

BRANDON, JAMES

1977 *Studies in Kabuki: its Acting, Music and Historical Context*, University of Hawaii Press, Honolulu.

CALZA, GIAN CARLO

1979 Ihara Saikaku, *Cinque donne amorose*, a cura di Gian Carlo Calza, trad. it. di Lydia Origlia, Adelphi, Milano.

2004 *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, catalogo della mostra (Milano, 7 febbraio-30 maggio 2004), a cura di Gian Carlo Calza, Electa, Milano.

CASARI, MATTEO

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

CLAUDEL, PAUL

2001 *Il teatro giapponese*, trad. it. di Marco Consolini, in «Culture teatrali», 4 (Figure e percorsi del teatro francese del Novecento).

HIBBETT, HOWARD

1959 *The floating world in Japanese fiction*, Oxford University Press, London.

JACKSON JR., EARL

1989 *Kabuki Narratives of Male Homoerotic Desire in Saikaku and Mishima*, in «Theatre Journal», vol. 41, 4.

GERSTLE, ANDREW

1990 *"Fiori di Edo". Il Kabuki del XVIII secolo e il suo pubblico*, trad. it. di Franco Ruffini, in «Teatro e Storia», V, 1.



LEITER, SAMUEL

2002 *A Kabuki Reader. History and Performance*, M. E. Sharpe, New York.

MAURIZI ANDREA

1997 Ihara Saikaku, *Il grande specchio dell'omosessualità maschile*, trad. it. e cura di Andrea Maurizi, Frassinelli, Milano.

MORENA, FRANCESCO

2007 *Ukiyo-e*, Giunti, Firenze.

MUCCIOLI, MARCELLO

1962 *Il teatro giapponese*, Feltrinelli, Milano.

ORSI, MARIA TERESA

1988 Ueda Akinari, *Racconti di pioggia e di luna*, trad. it. e cura di Maria Teresa Orsi, Marsilio, Venezia.

ORTOLANI, BENITO

1998 *Il teatro giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Bulzoni, Roma.

OTTAVIANI, GIOIA

1994 *Introduzione allo studio del teatro giapponese*, La Casa Usher, Firenze.

PFLUGFERDER, GREGORY M.

2007 *Cartographies of desire. Male-male Sexuality in Japanese Discours 1600-1950*, University of California Press, Berkeley.

PORFIRIO, ALDO

2009 *Il mondo del Kabuki alla fine del Seicento attraverso due opere di Saikaku*, tesi di laurea triennale, Università di Pisa, inedita.

RUPERTI, BONAVENTURA

1990 *Fascino e perdizione nell'arte dell'attore: il kabuki*, in «Sipario», Speciale Giappone VII, 497-498.

SAVARESE, NICOLA

1995 *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Laterza, Bari.

SCHALOW PAUL GORDON

1990 Ihara Saikaku, *The Great Mirror of Male Love*, trad. ingl. e cura di Paul Gordon Schalow, Stanford University Press, Stanford.



SCOTT, ADOLPHE CLARENCE

1955 *The kabuki theatre of Japan*, Allen & Unwin, London.

SHIVELY, DONALD H.

1955 *Bakufu versus Kabuki*, in «Harvard Journal of Asiatic Studies», vol. 18, 3-4.

WADA, MAO

2012 *Kabuki e dintorni: istruzioni per l'uso*, in «Hystrio», XXVII, 1 .

WATANABE, T. - IWATA, J.

1989 *The Love of the Samurai. A Thousand Years of Japanese Homosexuality*, trad. ingl. di D. R. Roberts, Gay Men's Press, London.

Abstract – IT

Nelle pagine di Ihara Saikaku, tra i massimi scrittori giapponesi del periodo Edo (XVII secolo), è possibile ricavare informazioni preziose sui primi decenni del teatro *kabuki*, una delle forme tradizionali di teatro giapponese. In particolare i suoi interpreti, talora censurati dalle autorità ma idolatrati da ogni classe sociale per le loro straordinarie doti tecniche e la loro avvenenza, sono i protagonisti di buona parte dei racconti inclusi nella silloge dal titolo *Nanshoku ōkagamu (Il grande specchio dell'omosessualità maschile)*, pubblicata per la prima volta nel 1687.

Abstract – EN

In the pages of Ihara Saikaku, one of the greatest Japanese writers of the Edo period (seventeenth century), it is possible to obtain valuable information about the early decades of *Kabuki* theatre, a form of traditional Japanese theatre. Its male actors, sometimes censored by the authorities but idolized by every social class for their outstanding technical skills and their graceful beauty, are the main characters of most of the stories included in the anthology entitled *Nanshoku ōkagamu (The great mirror of male homosexuality)*, first published in 1687.

CARLO TITOMANLIO

Laureato in Storia dell'Arte presso l'Università di Pisa ha conseguito nel 2011 il titolo di Dottore di ricerca in Storia del Teatro presso lo stesso ateneo. Insieme ad Anna Barsotti ha curato il volume *Teatro e media* (Pisa, Felici, 2012). Per ETS Edizioni ha pubblicato nel 2013 *Dalla parola all'azione: forme della didascalia drammaturgica (1900-1930)*. Il panorama teatrale italiano di inizio Novecento è tra i suoi principali ambiti di ricerca, con particolare riferimento ai rapporti tra drammaturgia e scenografia. Collabora in qualità di critico teatrale con il portale Sipario.it.

CARLO TITOMANLIO

Graduated in History of Art at the University of Pisa, he obtained his PhD in 2011 in History of Theatre at the same University. He edited, with Anna Barsotti, the book *Teatro e Media* (Felici, 2012) and published *Dalla parola all'azione: forme della didascalia drammaturgica (1900-1930)* (ETS Edizioni, 2013). His researches concern the Italian Theater of the early twentieth century, in particular on the relationship between dramaturgy and scenography. He collaborates as drama critic with Sipario.it.



ARTICOLO

Alcune notti nel Wollo tra gli adepti di culti di possessione

di Laura Budriesi

Premessa

Era quasi buio quando arrivammo nel piccolo villaggio di S.G.¹, nel Wollo, regione del nord dell'Etiopia; si distingueva ugualmente un'abitazione dai muri azzurri, la casa del guaritore/*wolie*² Teshome Feleke, noto come Alì. Era il gennaio 2009.

Il mio mediatore, S.K., dell'Università di Addis Abeba, entrò da solo nella casa; sua moglie T., che ci accompagnava, ed io, fummo escluse da quel primo contatto.

Il rapporto con S.K. si era manifestato problematico già prima della partenza per il Wollo, a causa di incomprensioni caratteriali e di genere: ora non celava più il malumore, la stanchezza, il disagio di sentirsi alle mie dipendenze, in quanto giovane donna, organizzatrice del viaggio e della ricerca. Ben diversi erano la dolce sottomissione, il silenzio garbato, la gentilezza di T., poco più che mia coetanea. L'avevo incontrata insieme al marito ad Addis Abeba: si era confidata con me, e continuò a farlo nel Wollo, pur mantenendo il suo contegno riservato. Stavano definendosi, sul quel difficile terreno di indagine, i nostri ruoli, il gioco di mascheramenti e disvelamenti cominciava a essere chiaro, ma non ebbe una significativa evoluzione nel corso della lunga permanenza sul campo; si cristallizzò in un copione sempre uguale: nella pigra, forzata, adesione di S.K. alla funzione di mediatore/interprete e nel dolce sostegno della moglie nei miei confronti, per finire, al mio ritorno a Bologna nel momento in cui S.K. mi comunicò seccamente al telefono di avere smarrito tutti gli appunti che avrebbe dovuto inviarmi...³.

¹ Per discrezione, indico qui con le sole iniziali i nomi dei villaggi presso i quali ho condotto la ricerca e quelli del mio mediatore e della moglie.

² *Wolie* (pl. *awelya*) in amarico significa *spirito*. Il termine richiama l'arabo *wali*, *sant'uomo*. "Il termine *awlya* (dall'arabo *awliya* plurale di *wali*, santo musulmano, marabutto) è usato per indicare certi potenti *zar* o grandi illuminati, per estensione gli *zar* in generale. Il *wolie* può essere considerato l'equivalente di un *mediatore*, tra uomini e spiriti" (Rodinson 1975: 62). I guaritori, ex posseduti, sono anche chiamati *bale-zar* o *bale-wuqabi*.

³ Avevo perduto il lavoro di mesi. Ho potuto recuperarlo grazie alle riprese con audio che ho girato durante le cerimonie e le interviste che ho potuto trascrivere e interpretare grazie al dott. Zeleke Eresso Goffe e al sig. Goshamo Kedire Abdu (Budriesi 2012c: 31). Sul tema cfr. Pennacini 2011.



Ad Addis Abeba

Ero partita per L'Etiopia nel dicembre 2008 per una ricerca sul terreno finalizzata alla tesi di dottorato sui rituali di possessione *zar*, sulle orme delle ricerche di M. Leiris a Gondar (Budriesi, 2012a). Prima di raggiungere il Wollo con S.K. e la moglie (che S.K. aveva voluto ci accompagnasse), ero rimasta per un mese nella capitale, in una condizione di stallo, cercando di aprire porte che non dovevano rimanere impenetrabili alla nostra presenza, preservare le identità dei partecipanti, persone troppo conosciute perché risultassero partecipare al culto *zar*. I miei informatori, che ruotavano intorno all'università di Addis Abeba e a conoscenze personali, non gradivano essere sollecitati su un tema osteggiato dal clero ortodosso, liquidato dalle persone colte come superstizione verso il quale il governo centrale manifestava atteggiamenti ambigui.

Se durante il regime militare del Derg (1974-1991) fu attuata una politica repressiva nei confronti dei culti tradizionali e molti guaritori furono multati, incarcerati, e/o subirono la confisca dei beni (Pili in Nicolini-Taddia, 2011: 89), dopo quel periodo, e fino a oggi, il governo, pur non legittimando le attività di *bale zar* e *debtera*, sembra sostanzialmente tollerarle. Tuttavia, il ricordo della repressione è ancora molto vivo e genera, soprattutto nella capitale, i sospetti che ho potuto documentare.

L'avvicinamento ai loro spazi doveva essere lento, graduale, una continua negoziazione sempre in bilico su una fiducia difficile da conquistare. Giustificare la nostra presenza non sarebbe stato facile, anche se i nostri informatori ad Addis Abeba ci avevano garantito che lavorare nelle campagne del Wollo sarebbe stato più semplice, i guaritori meno diffidenti e sospettosi della nostra reale identità. Sapevo però che, trattandosi di un culto iniziatico, avremmo toccato appena la superficie delle cose e che sarebbe stato molto delicato il volersi addentrare anche nelle vite degli appartenenti al culto. Nonostante la forte fascinazione verso l'*altro* (l'universo della possessione e i suoi adepti) che speravo di incontrare, mi preoccupava iniziare la ricerca sul terreno. Sapevo che il problema sarebbe stato il mio sguardo, la parzialità del mio punto di vista e l'insieme di stereotipi legati alla letteratura sul tema, all'Etiopia, alla stessa figura del ricercatore. La consapevolezza delle difficoltà naturali che avrei avuto di lì a breve non voleva dire necessariamente capacità di aggirarle, ma esigeva la necessità di tenerne conto costantemente.



Da W. I. alla casa di Alì

Un tardo pomeriggio di quel gennaio arrivammo quindi, dopo parecchie ore di jeep, nel piccolo paese di W.I.. S.K. trovò con facilità la casa di una terapeuta con cui aveva lavorato anni prima. L'accoglienza di Zam Zam fu fredda, non ci invitò a partecipare alle sedute che presiedeva varie notti la settimana. Assistemmo soltanto a una cerimonia diurna che non potemmo documentare. Alla diffidenza abituale dei guaritori si aggiungeva il rancore della donna verso S.K. per non avere mantenuto una vecchia promessa, per non averle inviato il risultato della sua ricerca, per averla estromessa, forse dimenticata.

Ciononostante Zam Zam ci consigliò di spostarci in un piccolissimo agglomerato poco distante, S.G., dove operava Alì, suo ex marito, che aveva aperto un centro di consultazione e di cura. Secondo la moglie, Alì, nella zona, era più famoso di lei.

Seguendo le sue istruzioni, individuammo la casa dalle pareti azzurre. La contrattazione di S.K. ebbe buon esito: pochi minuti dopo essere entrato, uno degli inservienti, un ex paziente rimasto al servizio del *wolie*⁴, ci scortò fino alla parte dell'*household* riservata alle visite diurne.

Notammo sul muro esterno dell'abitazione la scritta *Hallah wokil: sono il rappresentante di Hallah*. All'interno, accanto alla porta d'ingresso, erano appesi grappoli di *kitab*, tradizionali amuleti; alcuni ancora riparati nell'involucro di pelle, altri srotolavano sul muro le parole taumaturgiche. La tradizione dei *kitab* rimanda alle pratiche terapeutiche dei *debtera* (Griaule, 1930; Young, 1975; Mercier, 1976, 1979, 1988; Malara in Nicolini-Taddia, 2011).

Mi incuriosì il fatto che si trovassero in quella casa, facendo parte di un sistema terapeutico differente, concorrenziale, in definitiva, rispetto a quello di un *wolie* che si riferiva ad Allah anche se pensavo che, in Etiopia, il sincretismo religioso avesse caratterizzato da secoli i culti di possessione *zar*. Ipotizzavo - ma non ne ebbi conferma da Alì, che non gradiva che gli fossero poste domande sui misteri che circondavano il suo *compound* - che potessero essere stati lasciati lì da pazienti che, in precedenza, avevano consultato dei *debtera* i cui amuleti non avevano avuto l'effetto sperato.

Ecclesiastici della chiesa ortodossa, i *debtera* non vi occupano una posizione ufficiale, non ricevono l'ordine sacerdotale e, come ho potuto constatare, sono spesso malvisti. Eccellenti nelle attività

⁴ L'*household* del *bale-wukabi* Engeda (nome di fantasia) studiato da Aspen, oltre alla famiglia, era costituito da assistenti, ex pazienti, che si comportavano come mogli e gli avevano dato dei figli (Aspen 1994). Alcune ex pazienti risiedevano anche presso la casa di Malkam Ayyahou, la *bale-zar* di Gondar resa celebre da Leiris (Leiris 1984, 1988).



culturali, poeti e maestri di teologia, padroneggiano tutti i metodi di cura conosciuti dalle altre figure di terapeuti, inclusi quelle attinenti ai *bale-zar* (o *awelya*), quelli cioè magico-medici, acquisiti nel segreto. Hanno una buona padronanza della medicina scritta, contenuta in un *corpus* di testi magico-religiosi che conferisce loro una posizione di rilievo rispetto agli altri 'mediatori' terapeutici (Griaule, 1930; Conti Rossini, 1941; Strelcyn, 1955; Mercier, 1976, 1979; Young, 1977a,b). Sono temuti per la capacità di evocare i demoni che sanno anche esorcizzare. Tra gli *abinet*, incantesimi, che praticano, un posto di rilievo occupano quelli che coinvolgono direttamente un demone (Young, 1975a,b; Mercier, 1988; Malara, in Nicolini - Taddia, 2011). Il clero ortodosso, che non legittima l'attività dei *bale-zar/awelya*, non riconosce quella dei *debtera*, né ammette l'esistenza degli spiriti *zar*; riconosce soltanto la possessione da parte di entità di origine demoniaca (*ganen, sheitan*) che devono essere esorcizzate dal clero ortodosso, soprattutto attraverso aspersioni con acque sante (*tsebel*) (Kriss, in Mercier, 1992; Malara, in Nicolini - Taddia, 2011).

Ci sedemmo, quindi, nella prima stanza dove ci fu offerto del *dabo*, pane di cereali. Su un bidone di latta era seduto un bambino di circa dieci anni che Alì ci aveva presentato come suo figlio. Immediatamente pensai che sarebbe stato lui il futuro *wolie/ bale-zar*, alla morte del padre. Poco dopo, infatti, lo avremmo visto seguire da una finestrella l'inizio della cerimonia. Ma, in quel momento, era Alì a monopolizzare la mia attenzione. Per mesi, prima della partenza, avevo cercato di immaginare quale aspetto avesse un *bale-zar*, lo avevo immaginato più 'stregone', più misterioso, temibile, irascibile. Alì era, invece, molto gioviale, sembrava entusiasta della nostra presenza. Ne attribuii la ragione al fatto che, sicuro della neutralità dell'autorità locale che gli aveva dato la 'patente' di mediatore nelle dispute legali (come ebbe a dirci mostrandoci alcuni documenti, Budriesi 2012b: 35), poteva tranquillamente fare pubblicità, anche attraverso di noi, alla sua complessiva attività di 'imprenditore spirituale' che, sul mercato, era in concorrenza non soltanto con guaritori ex posseduti come lui, ma anche con altre categorie di terapeuti, in particolare con preti esorcisti (*atmaqi*) e con *debtera*.

Indossava una *kefia* bianca e rossa con i lembi legati sulla testa, pantaloni di foggia occidentale e sulle spalle aveva un *gabi* bianchissimo. Il bianco era il colore richiesto dal suo *zar*; lo seppi qualche giorno più tardi, nel corso dell'intervista che gli rivolsi e che qui in parte riassumo e in parte riporto integralmente.



Ali, fino a pochi anni prima, era stato malato e il suo malessere era stato attribuito alla possessione di due *zar*: uno femminile, *Ruhaniuya* - lo stesso che aveva fatto morire suo padre e suo nonno (Budriesi, 2012c: 36) - e uno maschile, *Yebesha Cuteb*, che lo aveva scelto per la sua bella voce (come era accaduto al chierico Mazmur, Leiris, 1974). Non mi disse attraverso quale *wolie* fosse riuscito a negoziare con questi *zar*, ma la sua posizione di guaritore manifestava che era venuto a patti con loro:

Facevo parte della pubblica amministrazione, poi hanno capito che ero malato e mi hanno lasciato andare. Poi, intorno ai trent'anni, sono stato attaccato dallo *zar*, che si chiama *Yebesha Cuteb*⁵. Non so da dove venga, è probabile che mi abbia scelto per la mia bella voce; il fondatore di *Jema Negus*⁶ ha lo stesso spirito... Il mio spirito mi forza a succhiare il *chat* e dire preghiere. Mi chiede il sangue di tori bianchi e il latte di giovani vacche, vuole che lo beva. Non sono io a berlo, è lo spirito che beve. Chiede bei vestiti, chiede di tenermi lontano dalle cose sporche e dal tradimento. Se mi avvicino a un'altra donna, mi ferma; mi può anche uccidere, mi può strangolare. Mi chiede di mangiare solo certi cibi e di vestirmi bene, meglio se di bianco. Devo stare assolutamente lontano dai funerali e anche dal mercato. Se qualcuno dei miei parenti muore, anche in questo caso non posso partecipare al funerale. Il mio *zar* può vedere gli *zar* delle altre persone, può capire se soffrono per lo *zar* o se hanno problemi che possono essere risolti all'ospedale.

Ali, secondo la tradizione dei *bale-zar*, è dunque un ex malato, in grado, dopo un percorso terapeutico, di controllare la possessione e, grazie al potere dei suoi *zar*, di comunicare con gli spiriti che affliggono i suoi pazienti, di farli entrare in *trance*, di esorcizzare quelli maligni e di disciplinare le possessioni degli *zar* che, da scomposte, divengono rituali (Leiris, 1934, 1938, 1974, 1984, 1988). La comunicazione tra *wolie* e adepti avviene attraverso un particolare, antico stile di comunicazione metaforico, detto "cera e oro" (in riferimento alla fusione dell'oro a cera persa: quando la cera, che è servita a modellare, si scioglie, appare l'oro), funzionale a operatori che hanno a che fare con il 'sacro' e con adepti di vari gruppi etnici e confessioni religiose⁷. Nella casa di

⁵ Che significa *Grande Santo dell'Abissinia*, punto di riferimento, il nome è dunque un appellativo onorifico.

⁶ Santuario musulmano, non distante da S.G., presso cui ho svolto un'indagine sui culti di possessione.

⁷ Il linguaggio usato dagli spiriti, durante la sessione di *trance*, per comunicare con i pazienti non è complesso soltanto



Alì ho visto affluire Amhara e Oromo, musulmani, cristiani e seguaci dei culti tradizionali: sotto la sua guida, attraverso la preghiera, la poesia cantata, le danze, le *trance*, si creava - anche grazie allo sforzo interpretativo dei versi a carattere morale cantati dal *wolie* - una comunità⁸. Ho trascritto varie coppie di versi e, con l'aiuto dei miei interpreti, ho cercato di comprenderli (Budriesi, 2012b). Alì, con l'impiego di un linguaggio metaforico derivato dal *ge'ez*, il latino d'Etiopia, recita i *qene*, coppie di versi che si impernano su una parola letterale, *sem*, e su una parola chiave, *werk*, che illumina l'ascoltatore esperto sul loro reale significato (Levine, 1965); ecco un esempio:

Ere min binamir binmesil chereka
mejen yegna negger zor sibilin temelisen chica
*Anche se appariamo belli e assomigliamo alla luna
non dimentichiamo che siamo fatti di fango, alla fine ci aspetta il fango*⁹.

Lo *zar* maggiore di Alì, *Yebesha Cuteb*, possiede le caratteristiche dei grandi *zar*: ama la bella voce, chiede sacrifici di grandi animali e ne beve il sangue, predilige le persone belle e i begli abiti, pretende comportamenti precisi e impone divieti, è potente nel leggere le intenzioni degli *zar* possessori dei suoi pazienti e nel discernere tra le malattie che è in grado di curare e quelle che devono essere affidate alla biomedicina. Dalle consultazioni è emerso molto chiaramente lo spessore *flessibile e adattativo* di questo terapeuta, anche rispetto all'evolversi del sistema sanitario del paese (Budriesi 2012 b,c).

Hadra¹⁰ di Alì

Le *hadra* guidate da Alì, alle quali ho assistito e che ho documentato, prevedono l'attivo

sotto l'aspetto lessicale e sintattico, si avvale anche di numerose figure retoriche: metafore, iperboli, metonimie, sineddoci (Leslau 1949, 1957; Messing 1958; Palmisano 2002: 489-91). "A volte la deformazione di una parola porta al calembour, oppure un'espressione non deformata ha il significato opposto di quello che dovrebbe avere": (Leiris 1988: 21).

⁸ Esempio significativo di costruzione corale di significato di una lingua sacra oscura e di conseguente fondazione di comunità e realtà è quello di Garesu che, in *trance*, incarna la divinità Wofa (Palmisano 2002).

⁹ La parola chiave è *zor sibilin*, che letteralmente significa: *quando uno non ti vuole parlare* e, metaforicamente, *destino di morte*.

¹⁰ *Hadra*, nella tradizione *sufi*, significa 'presenza'. Il contenuto delle *hadra* varia da confraternita a confraternita *sufi*, ma implica sempre la recitazione di preghiere, *dhikr*, che includono forme di danza sul posto, accompagnate da poesia cantata e dal suono di tamburi e, a volte, di flauti per creare un forte stato di tensione mistica.



coinvolgimento dei fedeli a sostegno del *wolie* e di quanti chiedono il suo aiuto. Iniziano verso le 21 per terminare all'alba. Prima di aprire la cerimonia, Alì sale al piano superiore della casa a pregare con alcuni anziani nella piccola moschea domestica (*masjid*).

Siamo stati introdotti nella stanza dell'*hadra* da un assistente, che ci ha preso le scarpe e le ha infilate in un grande sacco di juta insieme a quelle dei fedeli. Quando, la prima volta, ci è stata aperta quella porta, subito chiusa alle nostre spalle - segno della segretezza delle parole là proferite - ho provato una violenta sensazione di soffocamento dovuta alla moltitudine dei presenti (50/60 persone in un piccolo spazio) e alla mancanza d'aria: anche le finestre erano sigillate. Abbiamo faticato tutte le volte a trovare un angolo ove sederci, e siamo stati sistemati nella parte riservata agli uomini. Per me e per T. veniva fatta un'eccezione. Le donne e i bambini piccoli erano separati dagli uomini da una tenda non del tutto chiusa.

Una delle prime cose che attirarono la mia attenzione fu la famosa tenda. La letteratura antropologica su tema menziona spesso il *bale-zar* in stato di *trance* parlare da dietro una tenda. È la voce dello spirito a parlare, non quella dell'uomo (Palmisano, 2002).

Avendo seguito varie *hadra* ne posso sintetizzare la struttura.

Seguendo uno schema caratteristico di queste cerimonie¹¹, Alì, all'inizio, usa un registro tra il faceto e il serio, fa capolino dalla tenda per dare, sorridente, il benvenuto ai convenuti indossando una maschera che, pur nella giovialità, rinvia alla potenza e al carattere vanitoso dei suoi *zar*: brandisce una pistola e un vecchio fucile (le armi sono un riferimento ai più potenti tra gli *zar* che sono militari o cacciatori) e indossa occhiali da sole, accessorio frivolo che gli *zar* non disdegnano; scherza e ci chiede di fotografarlo. Sta apprestandosi a entrare nel 'personaggio' autorevole e intransigente del *wolie* attraverso un prologo leggero: sarà poi il suo *zar* a guidarlo, in *trance*, a presiedere la cerimonia. Da buon commerciante, scambia parole di benvenuto con i presenti, ne controlla il numero, si informa sui nuovi venuti, come a volere abbracciare il suo pubblico. Tutti, lui compreso, masticano foglie di *chat*, coadiuvante per la *trance*.

In un punto centrale della stanza stanno gli anziani, seduti su un materasso di pelle (*koda*) sotto la finestra. In mezzo a loro un grande *kebero*, il tamburo che viene suonato durante l'*hadra* e che è anche il luogo fisico del trattamento dei posseduti che vi vengono sdraiati per essere percossi,

¹¹ Leiris 1984, 1988.



esorcizzati o adorizzati. Alcuni anziani hanno in mano un rosario musulmano, *masbaha*, di fianco a loro, il grande vassoio con 30, 40 tazzine (*sini*) per il rito del caffè e, poco distante, il braciere (*gel*) su cui si brucia l'incenso (*etan*) che serve ad attirare gli spiriti (amanti dei profumi) durante la cerimonia del caffè e a purificare l'aria. Sotto il vassoio con le tazzine, la tradizionale erba fresca rappresenta la *brousse*, il luogo fuori dell'abitato (erboso o boscoso) dove risiedono gli spiriti. Gli anziani, che Alì chiama *kalicha*¹², e che costituiscono un gruppo fisso, aprono la cerimonia con invocazioni al Profeta Maometto ondeggiando i corpi al ritmo delle parole cantilenate con leggerezza:

Neby yemiyastera [Neby è il Profeta Maometto] / *bekita nenjera*

uno chiama il nome di Maometto / anche quando non ha quasi niente [*kita*, è il pane].

Setum bihon wonda Molid uawota sew endeminim bilo yagebal genet

uomini e donne che si ricordano del Molid [festa per la nascita del Profeta] vanno in Paradiso.

Yekematilewal rasu tekebilo

è lui che ci pensa dopo [li accompagna in Paradiso].

Consultazioni e posseduti

Le consultazioni iniziano, in genere, con i casi più semplici, scelti dagli assistenti che indirizzano i pazienti verso Alì: problemi familiari e legali, attriti tra vicini, malattie che richiedono rimedi naturali che Alì stesso confeziona e vende per pochi soldi al paziente o a un parente venuto al posto di un malato che non può muoversi. Alcuni vengono consigliati di rivolgersi al tribunale locale, altri a medici perché Alì non è in grado di risolvere i loro problemi. Qualcuno viene rimproverato per essere arrivato qui dopo essere stato da altri guaritori: l'atmosfera è, all'inizio, piuttosto tranquilla. Seguono altri canti, accompagnati da battimani, che divengono sempre più ritmati, favorendo, in alcune donne, la *trance* dopo danze che si fanno sfrenate. Alì parla con voce grave da dietro la tenda, talora, sempre in *trance*, si unisce agli astanti e danza anch'egli. Raggiunto l'acme, il ritmo delle danze va smorzandosi, per riprendere, sostenuto, poco dopo. Così varie volte nel corso dell'*hadra*, interrotta dal rito del caffè.

¹² Parola in lingua *oromo*, entrata in uso anche in amarico, che significa "maestro" (di livello basso). Viene utilizzata anche per indicare i guaritori, in quanto, in lingua *oromo*, significa anche "operatore della medicina tradizionale".



Canti e danze preparano l'incontro del *wolie* con alcuni posseduti e i loro spiriti. Alì nomina tre tipi di spiriti: *sheitan*, *buda* e *zar*. Nel corso delle consultazioni non sono i pazienti a imputare la causa del loro malessere all'intervento di questo o quello spirito, ma è Alì a decidere se il male o il problema è imputabile a uno *sheitan*, a un *buda*, a uno *zar*, o a un altro spirito di cui non precisa la tipologia. Non lascia che sia il paziente a descrivere i sintomi del proprio malessere: attraverso domande incalzanti li indovina; chiede, ad esempio: "*ti senti stanco? è come se qualcuno ti stesse picchiando con un sasso la testa, vero? tutto il corpo balla?*".

Quando si appresta a espellere uno *spirito* o a venire a patti con uno *zar*, ha bisogno della collaborazione dei fedeli che partecipano con tutta l'energia e il calore dei propri corpi, la potenza delle voci, del battito delle mani, accompagnati dal suono assordante del tamburo: alle voci e ai suoni si mescolano i potenti aromi del caffè e dell'incenso, richiami per gli spiriti.

Si ritiene che gli *sheitan*, creature malvagie invisibili, abbiano potere su alcuni importanti aspetti della vita quotidiana, la salute, il parto, il benessere e la fecondità del bestiame. Non è loro attribuita, in genere, una forma particolare; ci si accorge della loro presenza nell'uomo indirettamente: tramite la comparsa di una malattia inspiegabile (paralisi, epilessia), movimenti sussultori di testa e spalle, l'esprimersi in lingue diverse dalla propria (Hamer e Hamer, 1966); alcuni gruppi li rappresentano con fattezze umane, longilinei e dalla pelle nera (Levine, 1965).

Essi 'prendono' le loro vittime in particolari circostanze (caratteristica anche degli *zar*), quando il sole è allo zenit, quando sono vicine alla cenere, al fuoco o all'acqua.

Una donna, posseduta da un anno e non ancora liberata, che torna per ripetere l'esorcismo, viene fatta inginocchiare davanti al tamburo; uno degli inservienti la percuote con una coda di vacca. Alì urla violentemente contro lo spirito che identifica come *sheitan*; la donna emette grida gutturali, profonde, pare in agonia, talora è in ginocchio, con il busto sollevato, e compie movimenti rotatori del busto, poi ricaccia la testa all'indietro emettendo lamenti: sta eseguendo il *gurri*¹³.

Al termine del canto Alì (A.) parla allo *sheitan* (S.) che si manifesta per bocca della donna (D.), con la voce profonda e minacciosa del suo *zar*:

¹³ Dal verbo *agworra* che significa 'muggire', 'ruggire'; il *gurri*, tipico dei posseduti da *zar*, è "una sequenza di movimenti violenti, con emissione rumorosa del fiato che sono caratteristici della *trance* e variano a seconda di certi *zar*, mentre per altri non si manifestano." (Leiris 1958: 15).



A.: Dove l'hai presa? Dove l'hai attaccata?

[*Gli aiutanti picchiano la donna, che grida:*]

D./S.: Sto morendo!

A.: Dove l'hai presa? Mi devi dire doveeee! [*quindi urla insieme all'aiutante*]: di' che non torni più!!! Promettilo!!!

D./S.: Non torno più!!

A.: Di' uuuuuhhhh tre volte [*è il grido di uno che soffre*]; aiuto, aiuto! Da quanto l'hai presa?

D./S.: È un anno!

A.: Cosa dici ora?

D./S.: Non torno più!!

A.: Di' rrrrrriiiiiiiiiii

[*Continuano a percuotere la donna; quando lo sheitan dice: 'non torno più', A., pensando di essere preso in giro, aggiunge:*]

A.: Cosa ti portiamo?

[*Lo sheitan non risponde, picchiano ancora.*]

A.: Ti diamo delle urine? [*e aggiunge*] Non l'ha lasciata!!

[*Seguono altre percosse e grida; la donna è prostrata, non ha più forze; al termine del violento trattamento, per il momento liberata:*]

D.: *wollahi merihaba, sto bene.*

[*Con rispetto saluta il suo salvatore e si allontana.*]

Altro spirito malvagio che richiede un potente esorcismo è il *buda*, considerato personificazione del malocchio *evil eye*; il *buda* 'mangia' magicamente le sue vittime (Griaule, 1930; Kahana, 1985).

Viene trasmesso da uno *yasaw myvala*, letteralmente 'mangiatore di uomini'. I portatori di *buda* si ritengono appartenere a minoranze religiose (gli Amhara dicono che lo sono i Falasha, ebrei) o esercitare mestieri particolari come quello di fabbro, orafo o vasaio.

A una donna (D.) molto deperita, Alì (A.) diagnostica la possessione da parte di un *buda*; il trattamento non riesce:

A.: sei dimagrita; *ayn tiferyalesh*, il *buda* ti ha mangiato il cervello, ti ha fatto a pezzi, ti ha



succhiato! [*rivolto a tutti*] La sta facendo soffrire, è dimagrita. [*rivolto alla D.:*] dici che hai paura del malocchio? Di una persona che ti vuol far male, come il *buda*?

D.: sì, vedo tutto buio, il giorno diventa notte, per questo sono venuta qui per chiedere aiuto.

A.: il tuo cervello è colpito, è diventato vuoto, se l'è mangiato il diavolo. Non so cosa sia, anche se vai dal medico peggiori. Io non posso guarirti. Se c'è qualcuno che può, io non posso

D.: io non vado da nessuna parte, io sono venuta qui perché mi devi guarire.

Il rituale tradizionalmente riservato ai posseduti da *zar*¹⁴ è un adorcismo; non si tratta di espellere lo spirito dal posseduto (detto cavallo, *feras*, dello *zar*), ma di venirne a patti: placato dal *wolie*, in un lasso di tempo che varia, chiedendo al "cavallo" doni e una condotta appropriata, lo *zar* tornerà solo in momenti precisi, durante *trance* rituali. I trattamenti riservati ai posseduti da *zar* che ho documentato non sono diversi da quelli riservati a *buda* e *sheitan*: frustate sul tamburo, percosse, urla di Alì, degli assistenti e dei pazienti. Ma in questi casi la preoccupazione di Alì è far sì che lo *zar* dichiari il proprio nome, perché è come una persona capricciosa con cui si deve aprire un dialogo.

Risalenti forse al XVI secolo¹⁵, i culti *zar* ebbero origine probabilmente dai primi contatti tra cristiani Amhara e pagani Cusciti, quando i primi cominciarono a concepire la divinità celeste cuscitica come uno spirito maligno (Natvig, 1987).

La possessione da parte di uno *zar* inizia come malattia, malessere e si trasforma in una condizione anche vantaggiosa per il paziente, una volta regolarizzata mediante l'affiliazione a un gruppo di culto: diviene rituale, controllata, come il male (Aspen, 1994, 2001).

Le possessioni da parte degli spiriti *zar*, certo i più complessi da dominare, per via del rapporto dialettico che si deve costruire con loro, sono quelle che mi hanno portato in Etiopia. Presso Alì non ho vissuto certi momenti del rituale, come le benedizioni o i *fukkara*¹⁶, le scenette tra il comico e il licenzioso recitate da posseduti e adepti e i processi burleschi che seguono ai sacrifici di animali descritti magistralmente da Leiris (1984, 1988), sacrifici a cui Alì accenna, ma soltanto a proposito

¹⁴ Leiris 1938, 1984; Messing 1958; Young 1975a.

¹⁵ Secondo la traduzione più diffusa, gli *zar* sono i figli più belli di Eva che ella nascose a Dio per paura che li rapisse. Ma poiché non si può nascondere nulla a Dio, il Signore disse che quelli nascosti sarebbero stati nascosti per sempre divenendo degli spiriti ostili agli umani: il fratello perseguiterà suo fratello. Di qui la possessione degli uomini da parte dei loro fratelli invisibili. (Leiris 1938, 1988).

¹⁶ "...enumerazione dei titoli dello spirito possessore simile alle vanterie dei guerrieri" (Leiris 1988: 18).



del proprio *zar*. Tuttavia molti degli aspetti attraverso i quali Leiris articola i culti di possessione (1934) sono presenti anche qui¹⁷.

Durante le *hadra* ho visto varie possedute da *zar* presentarsi al *wolie*: alcune donne, dopo danze frenetiche, arrivavano, in *trance*, sotto la sua finestrella ed erano 'trattate' sul tamburo, violentemente percosse come i posseduti da altri spiriti (Budriesi 2012a, b, c). Alì con la voce del suo *zar* interrogava gli *zar* dei fedeli. Ho verificato due costanti legate ai tradizionali culti *zar*: la richiesta, martellante, da parte del *wolie*, del nome dello *zar* e la consapevolezza del paziente che lo *zar* gli era trasmesso da un familiare.

Una donna, Teytu, sterile (condizione tipica perché si dice che lo *zar* sia geloso del marito), già trattata da altri *bale-zar*, dice di avere ereditato dalla madre lo *zar* che ora le chiede in sogno doni di caffè e denaro. Lo *zar* di Teytu, sottoposta a una breve seduta sul tamburo, dichiara il proprio nome: *Tesehynesh*. La seduta non sortisce l'effetto sperato: la donna esce dalla stanza urlando scomposta. Il rito dovrà essere ripetuto.

Un'altra donna è sottoposta a un rapido trattamento: il suo è uno *zar* maschio molto potente che pure dichiara il proprio nome: *Engochaye* ('il mio pezzetto di *injera*').

Di un'altra posseduta un cugino dice che fu presa da ragazzina al fiume (luogo amato dagli *zar*) e che sia la madre sia la zia erano state possedute da *zar*.

C'è anche chi ha in casa una malata di *zar* e viene al suo posto, ma non può che ricevere medicinali confezionati da Alì. Alcuni pazienti fanno riferimento a sacrifici di polli consigliati da altri guaritori.

Riflessioni a margine

Nel piccolo villaggio di S.G. opera un *wolie* che si definisce *rappresentante di Allah*, che prega, canta, consiglia e guarisce. A lui affluiscono, recando piccoli doni, uomini e donne, anche da lontano, per trovare sollievo a vite difficili (alcuni si fermano parecchi giorni, altri solo una o due notti). Alì è un uomo garbato - che non trascura i momenti giocosi così come la preghiera ad Allah - ma deciso, capace di imporsi, di incutere reverenza e rispetto. Il suo *zar* maggiore, *Yebesha Cuteb*, gli detta molte regole da cui egli trae forza. Le sue *hadra* sono coinvolgenti, come la sua bella voce

¹⁷ Leiris 1934: aspetto medico, magico, mitologico, religioso, sessuale, giuridico, economico, familiare e sociale.



che ora gli permette di vivere: quando è in *trance* essa cambia radicalmente, si fa minacciosa e cavernosa mentre i fedeli ascoltano in silenzio, assorti, *la cera e l'oro* con la palme delle mani aperte, e lo chiamano *mio signore, mio oro*. Il suo giudizio è inappellabile e temuto, ma le soluzioni che propone sono flessibili: non pretende di guarire o di aiutare se ritiene di non essere in grado.

La credibilità e il ruolo sociale gli derivano dal fatto che, prima di essere guaritore, è stato malato¹⁸. Chi è stato malato, come ogni *bale wukabi*, diviene un esperto, ha acquisito un sapere, un'esperienza che *rende il medico fratello del paziente*¹⁹.

L'universo della possessione si muove entro il registro parallelo della cura e dell'apprendimento, è un complesso copione performativa, una grammatica del corpo, che, dal disordine, porta a un *nuovo ordine*.

È definibile, con Beneduce, come *paradosso ordinato*,²⁰ e, paradossalmente, per noi occidentali, attraverso la *trance* da possessione, stato modificato della coscienza, è possibile *apprendere a perdere il controllo di sé*.

Parlare del corpo in *trance* in Africa significa parlare di altre esperienze del sé, dell'identità: ammettere che esiste un sé articolato, doppio, triplo..., un sé poroso ad altre esperienze, dotato di una morfologia differente, provvisto di aperture, anfratti da cui possano entrare gli spiriti. Un sé che sfida i nostri modelli. La nozione di persona poggia là su un sé composito, e la *trance* da possessione si fonda su questo implicito antropologico. Se per noi può rappresentare un'esperienza dalla quale ritrarsi, ci sono culture che la incoraggiano: essa è *un idioma per alcuni tipi di malattia*, ma è anche il contrario: *la malattia è un idioma per la possessione*, un modo per articolare la sensazione che qualcuno ha di essere posseduto (Boddy, 1982). Possessione, dunque, che parte sempre da una sofferenza: interrogati i segni, che si mostrano come un disturbo, un'incapacità a vivere e anche ad avere figli, è necessario capire – e questo spetta ai guaritori – di chi questi segni siano la voce: è la fase cruciale che chiede l'esorcismo oppure il più complesso adorcismo, che prevede, per lo *zar*, la nomina dello spirito.

Inizia così un dialogo con altre voci, lungo questo percorso avviene la ricerca del sé, è una modalità

¹⁸ Kahana 1985.

¹⁹ La vasta diffusione della figura mitica del guaritore ferito significa non solo che il paziente ha un medico dentro di sé, ma anche che nel medico esiste un paziente (Guggenbühl-Craig 1987: 71).

²⁰ Beneduce 2002: 260-264.



di negoziare con il destino, ritenuta possibile, perché l'individuo non rappresenta il perno assoluto dell'esperienza. E ciò attraverso un percorso tradizionalmente definito: un copione sacro da apprendere, memorizzare e recitare, nel senso leirisiano di *théâtre vécu*, che si traduce nella capacità di quella cultura, elaborata collettivamente, di socializzare l'esperienza del dolore: in questo risiede la forza del gruppo ove attori e spettatori riescono a fondersi ²¹.

“Il neofita [...] di rado fa il *gurri* spontaneamente: per dare questo segno di vera possessione deve esserci spinto dal guaritore che lo conduce poco alla volta [...] non esiste nessun caso di possessione del tutto esente da artifici, perché il trattamento consiste in parte proprio nel condurre il paziente a mostrare i segni di una possessione manifesta” (Leiris 1988: 15,22).

Nella dinamica complessa della possessione si possano estrapolare, per una lettura funzionale, elementi complementari: l'ordine del *sacro*, quello *estetico*, quello *ludico* e *teatrale*, quello *cognitivo*, quello della *cura* e della *mnemotecnica*²². E già Leiris (1935) lo aveva intuito con grande lucidità, ripreso di recente da Beneduce (2002).

A conclusione del documentario-documento *Les Maîtres fous* (1955) - teatralizzazione delle violenze coloniali in Nigeria - Jean Rouch, dichiarò: *«dobbiamo chiederci se questi uomini d'Africa non abbiano scoperto rimedi che permettono loro di non essere degli anormali, ma di mantenersi perfettamente integrati nei loro ambienti, dei rimedi che noi occidentali non conosciamo ancora.*

²¹ Leiris elaborò la celebre nozione di “teatro vissuto” che definì come “ un teatro cioè forse recitato anch'esso ma con un artificio minimo e senza alcuna intenzione di far colpo sugli spettatori” (Leiris 1988: 64.)

²² Beneduce 2000; Budriesi 2012a, c.



Bibliografia

ASPEN, HARALD

1994 *The bala weqabi Servant of Spirits and Men*, in *Proceeding of the 12th International Conference of Ethiopian Studies*, East Lansing, Michigan, The Red Sea Press Inc., pp. 791-815.

2001 *Amhara Traditions of Knowledge: Spirit Mediums and their Clients*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.

BENEDUCE, ROBERTO

2002 *Trance e possessione in Africa. Corpi, mimesi, storia*, Torino, Bollati Boringhieri.

BODDY, JANICE

1988 *Spirits and Sevels in Northern Sudan: The Cultural Therapeutitics of Possession and Trance*, "American Ethnologist", 15,1, pp. 4-27.

BUDRIESI, LAURA

2012a *Sulle tracce di Michel Leiris: possessione e medicina tradizionale nell'Etiopia settentrionale. Dimensione teatrale, religiosa, terapeutica, socio-politica*. Tesi di dottorato, Bologna.

2012b *Viaggio attraverso la possessione nell'Etiopia di oggi*, Bologna, Odoya.

2012c *Hadra di possessione nel Wollo*, "Dada Rivista di Antropologia Post-globale", 2, pp. 29-52, www.dadarivista.com.

2013 *Michel Leiris "incontra" la possessione: il mestiere di etnologo*, "Culture teatrali", 22, pp. 193-232

CONTI ROSSINI, CARLO

1941 *Lo 'Awda Nagast: Scritto Divinatorio Etiopico*, "Rassegna di Studi Etiopici", 1, 2, pp. 127-145.

GRAULE, MARCEL

1930 *Le livre de Recettes d'un Dabtara Abyssin*, Paris, Travaux et Mémoires de l'Institut d'Éthnologie, XII.

GUGGENBÜHL-CRAIG, ADOLF

1987 *Al di sopra del malato e della malattia. Il potere "Assoluto" del terapeuta*, Milano, Raffaello Cortina.

HAMER, JOHN — HAMER, IRENE

1966 *Spirit Possession and Its Socio-Psychological Implications among the Sidamo of Southwest Ethiopia*, "Ethnology", V (4), pp. 392-408.

KAHANA, YAEL

1985 *The Zar Spirits, a Category of Magic in the System of Mental Health Care in Ethiopia*, "The international Journal of Psychiatry", XXXI, pp. 125-143.



KRISS, HUBERT

1992 *La père Walda Tensae un célèbre thaumaturge contemporain*, in *Le roi Salomon et les maîtres du regard. Art et médecine en Éthiopie*, a cura di J. Mercier, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, pp. 71-75.

LEIRIS, MICHEL

1934 *Le Culte des zârs à Gondar (Ethiopie septentrionale)*, "Aethiopica", nn. 3-4, pp. 96-103; 125-136.

1938 *La croyance aux génies "zâr" en Ethiopie du Nord* "Journal de Psychologie Normal et Pathologique", 35, pp. 108-125.

1974 *Mazmur le clerc*, "L'Ethnographie", n. 68, pp. 39-58.

1984 *L'Africa Fantasma*, Milano, Rizzoli 1984, trad. it. de *L'Afrique fantôme [de Dakar à Djibouti, 1931-1933]*, Paris, Gallimard 1934.

1988 *La possession e i suoi aspetti teatrali presso gli etiopi di Gondar*, Milano, Ubulibri 1988, trad. it. de *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Paris, Plon 1958.

LESLAU, WOLF

1949 *An Ethiopian Argot of People Posseded by a Spirit*, "Africa", 19, pp. 204-212.

1957 *Ethiopia's Language of the Possessed*, "Tomorrow", 5, 4, pp. 84-88.

LEVINE, DONALD N.

1965 *Wax & Gold: Tradition and Innovation in Ethiopian Culture*, Chicago, The University of Chicago Press.

Les maîtres fous, film, regia di Jean Rouch, Francia 1955, C, 36'.

MALARA, DIEGO M.

2011 *Le tradizioni terapeutiche della Chiesa Etiope*, in B. Nicolini - I. Taddia (a cura di), *Il Corno d'Africa tra medicina politica e storia*, Aprilia, Novalogos /Pratica Editrice, pp. 55-81.

MERCIER, JACQUES

1976 *Les Dabtaras et le Vocabulaire de la Magie et de la Médecine*, "Documents pour servir à l'Histoire de la Civilisation Éthiopienne", CNRS, 7, pp. 113-134.

1979 *Approche à la médecine des Debtaras*, "Abbay", pp. 111-127.

1988 *Asrès, le Magicien Éthiopien. Souvenirs 1895-1985*, Paris, Lattès.

MESSING, SIMON D.

1958 *Group Therapy and Social Status in the Zar Cult of Ethiopia*, "American Anthropologist", 60, 6,1, pp. 1120-1126.

NATVIG, RICHARD

1987 *Oromos, Slaves and the Zar Spirits: A Contribution to the History of the Zar Cult*, "The



international Journal of African Historical Studies”, 20, 4, pp. 669-689.

PALMISANO, ANTONIO LUIGI

2002 *Esercizi in mistica pagana: suono e parola divina in culti zar dell’Etiopia*, “Africa”, LVII, 4, pp. 1-31.

PENNACINI, CECILIA

2011 *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci.

PILI, ELIANA

2011 *Politiche sanitarie e pratiche di cura consuetudinarie in Etiopia*, in B. Nicolini - I. Taddia (a cura di), *Il Corno d’Africa tra medicina politica e storia*, Aprilia, Novalogos/Pratica editrice, pp. 82-96.

RODINSON, MAXIME

1957 *Magie, médecine et possession a Gondar*, Mouton, Paris.

STRELCYN, STEFAN

1955 *Prières magiques éthiopiennes pour délier les charmes (maft[...]he šorāy)*. Warszawa, Państwowe wydawnictwo naukowe.

YOUNG, ALLAN

1975a *Why Amhara get Kerenynya: Sickness and possession in an Ethiopian Zar Cult*, “American Ethnologist”, 2,3, pp.567-584.

1975b *Magic as a “Quasi Profession”: The Organisation of Magic and Magical Healing among Amhara*, “Ethnology”, 14, 3, pp. 245-265

1977 *Order, Analogy, and Efficacy in Ethiopian Medical Divination*, “Culture, Medicine and Psychiatry”, 1, pp. 183-199.

Abstract – IT

I culti di possessione in Etiopia, legati alle credenze tradizionali e praticati in confraternite di fedeli che si appoggiano alla religione cristiano-ortodossa e all’islam sono esperienze multiformi, antiche e ben radicate in tutto il paese ma di difficile accesso agli studiosi occidentali per via del loro carattere esoterico, dovuto anche alla condanna del clero ortodosso e al rapporto ambiguo col potere statale. L’autrice si rifà alla sua esperienza sul campo condotta tra il 2008 e il 2009, compiuta in alcuni villaggi del Wollo, negli altopiani del nord. Il saggio cerca di restituire sensazioni ed emozioni provate a caldo nelle notti trascorse ad assistere alle cerimonie di possessione (*hadra*) presso l’abitazione del guaritore noto come Alì, fondendole con la riflessione avviata a partire dalla traduzione successiva dei materiali. Alcuni frammenti di dialoghi tra il *bale-zar* e i suoi adepti/pazienti sono riportati e inseriti nella cornice della struttura performativa delle cerimonie per delineare le voci e i ruoli degli attori coinvolti, umani e



non.

Abstract – EN

The possession cults in Ethiopia, linked to traditional beliefs and practiced in brotherhoods of believers who lean to the Christian Orthodox religion and Islam are multifaceted experiences, both ancient and well-established throughout the country but are difficult to access by Western scholars due to their esoteric character, the disapproval of the Orthodox clergy and the ambiguous relationship with the state power. The author draws on her experience in the field conducted between 2008 and 2009, carried out in some villages of Wollo, in the northern highlands. The essay manages to convey feelings and emotions experienced in person while attending the ceremonies of possession (*hadra*) at the home of the healer known as Ali, together with the later study of the recording of the event. Some fragments of the dialogues between the *bale-zar* and his followers / patients are reported and included in the text, to outline the roles and voices of the actors involved – human or otherwise – in the performative structure of the ceremonies.

LAURA BUDRIESI

Laura Budriesi, dottore di ricerca di Studi Teatrali e Cinematografici presso L'Università di Bologna è assegnista di ricerca e collabora con la cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo del prof. Marco De Marinis. Ha svolto ricerche sul campo nella regione dogon del Mali, sui rituali delle Maschere, e negli altopiani del nord dell'Etiopia a contatto con una confraternita di fedeli dediti ai culti di possessione in un contesto prevalentemente islamico.

Ha pubblicato il saggio *Viaggio attraverso la possessione nell'Etiopia di oggi* (Odoya 2013) e alcuni articoli sugli aspetti plurimi della possessione con particolare attenzione alla dimensione performativa. Ha approfondito la figura di Michel Leiris etnografo il suo incontro con la possessione "Culture Teatrali" (2014) e nel saggio a cui sta lavorando attualmente.

Ha curato la mostra d'arte etnica *Animal Spirit. Tribal Art in Africa and Sardegna* (Parma, 2009) e pubblicato articoli su oggetti d'uso e rituali relativi a varie culture tradizionali africane.

LAURA BUDRIESI

Laura Budriesi, PhD in Theatre and Film Studies at the University of Bologna is a researcher and collaborates with the chair of the History of the Theatre and Performing Arts held by Prof. Marco De Marinis. She has carried out field research in the Dogon region of Mali on the rituals of the Masks, and also in the highlands of northern Ethiopia following a brotherhood of believers dedicated to the cults of possession in a predominantly Islamic environment.

She published the essay *Viaggio attraverso la possessione nell'Etiopia di oggi* (Odoya 2013) and some articles about multiple aspects of possession with particular attention to the performative dimension. She mastered the works on possession by the famed ethnographer Michel Leiris in her "Culture teatrali" (2014) and in another book she is currently working on.

She curated the exhibition of ethnic art *Animal Spirits. Tribal Art in Africa and Sardinia* (Parma, 2009) and has published articles on everyday objects and rituals related to various traditional African cultures.



ARTICOLO

Moving in Someone else's Hands: *An exploration of the boundaries between cultural embodiment and individual agency in Dhamāl Sufi Dance*

by Sara Azzarelli

Introduction

In approaching such a variegated and changeable phenomenon as a form of Sufism¹ could be, I find it appropriate to mention anthropologist Andrée Grau's statement according to which "we cannot look at *one* history of *one* dance, we have to look at *many* histories of *many* dances" (1998: 200). In the huge panorama of what we could define as "Sufi dance"², I intend to focus on one specific type of Pakistani ritual known as *Dhamāl* and characterized by its "informal" and "popular" nature compared with the ones practiced among more institutionalized Sufi orders, mostly placed out of Pakistan. According to anthropologist Jürgen W. Frembgen, this practice is specifically associated with the devotees of the Qalandar³ movement, based on "a radical, provocative, but also ascetic way of life which rejects the social values and the formalism of the external world and instead strives for states of religious rapture, abandonment and ecstasy" (2012: 79). Because of this "informality", the *Dhamāl* is characterized by an open approach to the ritual, both regarding the possibility of participation access and the range of movements permitted during the dance, when usually the main - or the only - movement typifying Sufi dance is whirling. However, the dance process is not totally free, but there are common bases from which the participants can draw to make their ritual dance: this allows them to move actively in the improvisation process, even remaining related to their embedded cultural background.

¹ According to Charles S. J. White's definition, "Sufism is an expression of mystic temperament found in the religion of Islam [...] [which] evokes an intense concern for divine love, combined with certain physical and psychic disciplines to create a state of ecstasy in its practitioners" (1965: 114).

² It is appropriate to underline the limitations of the term "dance", a Western word which denotes a field of corporeal activities not broad enough to use it in referring to several non-Western movement systems. As American anthropologist Adrian Kaeppler puts it, "in many non-Western societies there is no indigenous concept comparative to "dance" and a larger view of structured movement systems is *de rigueur*" (1991: 12). Nevertheless, I will use the term "dance" in relation to the *Dhamāl* Sufi practice, since the practitioners themselves (and firstly my collaborators) use this term to define it.

³ The movement derives its name from his pivotal figure, the Sufi saint Lal Shahbaz Qalandar (Frembgen 2012: 80).



My purpose is therefore to investigate how and in which measure the “informality” of *Dhamāl* allows the social actors to act through movement, make decisions in dancing and re-write the meaning and the function of the performance, based on their own perspectives and needs. Where does the embodiment of a specific socio-cultural position finish and where does the individual possibility of agency begin? How do the social actors “adjust their learned behavior to the given moment, the present situation of the dance event” (Felföldi 2002: 17)?

In this paper I will introduce a possible structure and methodology for going through the exploration of this ritual dance, selecting and analyzing significant patterns of movement - or even singular gestures - and locating them between the process of cultural embodiment, according to which “cultural knowledge is embodied in movement” (Sklar 1991: 6) and the one of individual agency.

Methodology

In elaborating a methodology to investigate this topic, the starting point is the observation of two video extracts staging different *Dhamāl* performances, both of them taking place in Pakistan in different contexts⁴. Because of the wide range of improvised movements, I do not find it appropriate to use a specific notation system to describe them, while I find it proper to undertake a careful description combined with the qualitative analysis of peculiar elements⁵. Moreover, I develop this investigation on two different levels: firstly I describe simple patterns of movements which are usually repeated continuously during the dance sessions and in some cases by a significant part of the participants and because of that, they could be considered as basic shared elements. From this point I move to the second level, considering the movements the dancers perform in creating their own devotional dance, their own “prayer”. As ethnomusicologist Richard K. Wolf points out, a careful analysis of basic simple patterns can be “an useful point of departure

⁴ As Anya Royce states, a film provides a record of a particular performance, rather than a record of a particular dance (2002: 53, in Bakka e Karoblis, 2010: 171). Therefore, their analysis constitutes a preliminary phase of the research, which should be followed by an active and continuous participation, direct observation and gathering data of several performances. Indeed, this paper wants to be nothing more than a methodology plan to develop a more elaborate research about *Dhamāl*.

⁵ In integrating description of movement patterns and qualitative analysis of relevant elements I take inspiration from the methodology used by Deidre Sklar in studying the annual fiesta of Tortuga in New Mexico (1991).



for examining the ways in which individuals create subjectivities and situate them within something larger” (2006: 261). However, since investigating individual actions means going over the kinetic phenomena we observe, the analysis of body movements has to be combined with a method for “going beyond the visual surface” (Felföldi 2002: 18) and exploring the meanings that the social actors give to their dancing. As anthropologist Deidre Sklar states, “the ethnographer wants to know nothing less than how a given group of people find or, more accurately, *make* meaning” (1991: 6). A necessary element the researcher should add to the descriptive analysis of movements is a more dialogical mode of knowledge construction (Bakka – Gore 2002), realizable through different interview techniques.

I attempt thereby to approach *Dhamāl* combining movement description and analysis with the oral material obtained by several interviews, including “self-confrontation interviews”, in which “the agent is replaced in the lived situation which is the object of the interview, under the controlled guidance of the researcher” (Bakka – Gore 2007: 2).

During the period of interviewing, my main collaborator, a Pakistani Sufi musician and dancer currently living in Italy, was temporally in Pakistan for visiting his relatives. Thus, what in the beginning was an attempt to communicate via Skype, became an actual small electronic fieldwork when his relatives and neighbours started to interact with me as well, telling me what they know about *Dhamāl*, in which way they participate to the ritual. Although lacking a standard fieldwork, the analysis of video material combined with a significant amount of information produced with my “online fieldwork” can compensate for the unaccounted elements, especially since one of the social actors performing in the videos is my main interlocutor himself.

Writing one’s own dance

“Basically *Dhamāl* can be described as a ritual dance which expresses a 'communal', spiritual state of trance (*hāl* - presence) or ecstasy in which the subject dissolves his or her self” (Frembgen 2012: 88). Even if the same devotional goal is shared between different social actors, they engage differently in the ritual showing diversity in body techniques and related aesthetic styles. As my collaborator Ayub explains to me, “the guru or someone else teaches you the bases, but when you



enter in the dance the movements just happen: it is here that everyone can reach the uniqueness”⁶. These common elements, usually actively learnt from a guru (dance and music teacher) or passively absorbed in the process of cultural embodiment, become, into the ritual, the bases for individual reworking. However, where is the line between their free process of creation, and the cultural background that moves them to make sense in their actions? It is exactly in this boundary that the analysis of movements has to be located, exploring the dance of the social actors presented in the videos.

The first clip we take into consideration is part of a documentary film⁷ about *Mela Chiraghan* (festival of the lights), a three days annual Hazrat Madho Lal Hussain’s ‘*urs*⁸ festival in the city of Lahore (north-east of Pakistan). The video shows a *Dhamāl* ritual which took place at the saint's shrine in March 2004 and involves, in addition to the drummers, five dancers, who, according to Ayub, could be both *malangs* (ascetics) and *dhamalis* (dedicated dancers)⁹. They are basically reproducing the drums’ rhythm, sustaining it mainly with feet and arm movements and entering in a strong coordination with the players. The drummers control their movements through the strokes of the *dhōl* (typical two-headed drum), using repetitive rhythmic patterns gradually increasing in rapidity but also creating interest for the dancers by inserting breaks (*toṛā*) and tripartite cadences (*tiyās*). Observing the video¹⁰, Ayub remarks that “in *Dhamāl* the musician has a fundamental role because he is the driver and the dancers are in his hands: they must follow the drummer when he changes rhythm, like if he was moving them as puppets”¹¹. Indeed, it is mainly in the way the dancers sustain the drums’ rhythm that the level of individual improvisation takes form.

The most elaborate sequences of movements are proposed by the only female dancer, who tries to anticipate and respond to the drummers' articulations frequently changing movements.

⁶ Interview with Ayub, 33, professional Sufi musician and dancer, (Skype conversation, 20/10/2012). All the interviews are translated from the original version in Italian.

⁷ The document is a clip from a documentary produced by Syed Hamraz Ahsan for IKTARA. Available on Youtube at: <http://www.youtube.com/watch?v=oveIL43ZAjg>, (the movements analysis is focused on minute 1:03-1:35 and 2:13-2:52).

⁸ An *urs*’ is a “mourning/celebratory rituals commemorating a saint’s death as eternal rebirth and his final “wedding” or mystical union with the Prophet and God” (Werbner 1996: 311).

⁹ Interview with Ayub, (Skype conversation, 22/10/2012).

¹⁰ A part from the regular use of self-confrontation or “feedback interviews”, based on performers’ comments on their own video recording from various events (Giurchescu – Torp 1991: 6), within this investigation I frequently asked my interlocutors to comment and explain dance events in which other subjects were dancing.

¹¹ Interview with Ayub, (Skype conversation, 22/10/2012).



Female dancer, Mela Chairaghan 2004, Lahore.

She sustains the rhythm with a foot pattern more emphasized on the right leg which constantly gestures a stamping on the ground while the left leg has a continuous minimal step. She intermittently jumps and rotates the whole body still emphasizing this stronger movement on her right leg and after that she starts coordinating the feet pattern with arm movements: putting her weight on the right leg she stretches the right arm to the right up diagonal doing the same movement with the left arm toward the opposite diagonal. After the repetition of this motif on each side for two times, the woman continues to dance coordinating the movements of arms, torso and head and maintaining the same irregular footsteps pattern. In every movement and gesture she appears strong and energetic¹². Her presence is highly perceived in the space, since her showing of virtuosity and high technique in comparison with the other dancers involved. A moment that clarifies her preeminent role is when the female dancer and the man dressed in red start to shake their heads simultaneously right and left and it is the woman who decides to interrupt the interaction anticipating the drum change of rhythm, totally modifying the quality of movement and introducing facial and gestural expressiveness¹³.

¹² Description concerning minute 1:03-1:35 in the video.

¹³ Description concerning minute 2:13-2:52 in the video.



Interaction between two dancers, Mela Chiraghan 2004, Lahore.

The variety of movements added to the basic foot pattern by the woman and particularly their energetic and determinate quality, put her in a leading role in the ritual, displaying the presence of individual agency as well as performance art in *Dhamāl* (Frembgen 2012). Indeed, making decisions in the improvisation process, a woman, commonly having a separated place in Sufi ritual¹⁴, not only can locate herself in a more active role than the male dancers she is performing with, but can also re-draw her position as a dedicated dancer who is moving close to God. What makes her able to play such a preminent role is the common shared “image of one controlled by a disembodied agency” (Wolf 2006: 249), a spiritual essence, who actually guides the dancer. According to my collaborators, “it is not possible to describe how someone is dancing *Dhamāl*, because when the “real” dance starts it is someone else who is moving your body”.¹⁵ Indeed, the main goal of this ritual dance is to abandon themselves “in someone else hands” (Qureshi 1994), where every action is allowed.

¹⁴ As my interlocutor Kossar explains to me, “when the *Dhamāl* takes place at the shrine of the saints, we (she means women) usually perform the ritual in a separated space, but there are particular occasions and particular spaces when we can dance with the men, all together, because we are all close to God and for him we are all the same” (Interview with Kossar, Skype conversation, 26/10/2012).

¹⁵ Interview with Ayub, Azim and Possar, (Skype conversation, 22/10/2012).

The *Dhamāl* settings which mainly highlight this cultural process are women's exorcisms. Azim is a Pakistani singer and musician who earns a living working with a group of female players specialized in this kind of ritual¹⁶. When a woman is possessed by a spirit, her family usually calls a group of musicians and singers like this one, for staging a *Dhamāl* ritual whose goal is to understand why the spirit is in the girl and make him go away through her dancing. "The musicians play and sing various songs dedicated to different divinities because you don't know from which religion the spirit comes from. So, we sing for Qalander, Kali Mata¹⁷ and other deities or saints and it is only when the woman starts to dance that we know we are singing for the right one"¹⁸.



Woman performing Dhamāl

In these occasions, the dance of the women involved usually consists in swinging their head in a circle sweeping the floor with their hair while they are sitting on the ground, kneeling or standing

¹⁶ All the information about women's exorcisms through *Dhamāl* were gathered from interviews with Azim, 22, musician and singer and his mother and colleague Possar, singer, (Skype conversation, 24/10/2012).

¹⁷ Kali Mata is one of the several names of the Hindu Goddess. The attitude of singing for deities from different religions highlights how *Dhamāl* is not an exclusively Muslim practise but indeed "is an expression of devotion to the divine that extends beyond any specific religious boundary" (Ramey 2008: 4).

¹⁸ Interview with Azim, 22, (Skype conversation, 24/10/2012).



with their upper bodies bowed forward.

However, Azim and his mother Possar remark that “they can do every kind of movement because when they start to dance they do not control their bodies anymore: someone else does that”¹⁹. It is exactly in the decision of which God is moving them and in which way that women's action takes place: the stage where they can dance is completely determined by their socio-cultural position, but when they are moved by an external agency they are allowed to make any decisions. Somehow, they are actually confirming Cynthia Novak's statement, according to which “dance may reflect and resist cultural values simultaneously” (Novak in Reed 1998: 521). Moreover, agency²⁰ is not only about someone moving, but also about how they perceive their moving: a basic element we have to consider in this investigation is what Wolf defines as “alternative readings of *Dhamāl*” (2006: 253), individual reinterpretation of the ritual, constitutive of the social actors' subjectivity.

Individual rhythm

The second clip proposed presents a *Dhamāl* session performed by my main interlocutor Ayub, in Lahore on the occasion of the annual Shal Jamal's²¹ *'urs* festival²². As in the first video, we can observe a strong coordination between drummers and the dancer: the drummers control Ayub through the sounds of the *dhōl* and he reacts performing simple patterns of movements repeated continuously with particular attention and quickness in changing the speed of execution. The stamping of the feet is the basic movement during the entire ritual, executed in 4, 6 or 16 beats according to the drums' rhythm and intensified by the rattling ankle-bells (*ghungrūs*), an instrument which the dancer can use to reply to the drummers' calling in their rhythmical dialogue.

¹⁹ Interview with Azim and Possar, (Skype conversation, 24/10/2012).

²⁰ The term “agency”, having the connotations of autonomy and self-determination, could not be the most appropriated to speak about this process of disembodiment, especially since the social actors themselves stress the fact that they are not responsible for their actions, but someone else is. Nevertheless, the term highlights the fact that in the process of improvisation, the actors, appealing to someone else's agency, are actually allowed to act in relation to subjective perspectives.

²¹ Saint historically associated to the trance dance and weekly venerated performing *Dhamāl* in his shrine, situated in the quarter of Ichra, Lahore (Frembgen 2012).

²² The video was posted on Youtube by my collaborator Ayub himself. This is available at:

http://www.youtube.com/watch?v=setT5pAUV_M



Example of Ghungrū, wore by Ayub

The dancer considers his feet pattern as the base of the dance, as a *dhikr*²³, a song in his mind that enters his body during the whole dance session²⁴. Performing *Dhamāl*, the dancers can usually hear *dhikr* formulas in the different sequences of beats and also recite them silently or audibly during the dance (Ayub explains to me how in every couple of steps he individuates the formula “Allah hu!” which means “God is”, with the precise pattern: Allah – step on the right foot, hu – step on the left foot)²⁵. Gradually Ayub starts swinging his bent forearms and shaking his head right and left, constantly increasing the speed of the movement. Even doing extremely rapid and sharp movements, he maintains a soft and relaxed abandon in his face, never contracting his expression. People around paying the musicians for his performance, pass the money before near Ayub’s head, in the traditional gesture of *Vel*, because in that moment he is dancing with God²⁶.

²³ Literally “remembrance”, the *dhikr* o *zikr* are formula which are usually sung in the more institutionalized kinds of Sufi dance (Frembgen 2012; Qureshi 1994; Werbner 1996). In *Dhamāl* ritual they are usually embodied in the beats of the drum and in the movement patterns but can also be recite during the performance (Frembgen 2012: 89).

²⁴ Interview with Ayub, (Skype conversation, 22/10/2012).

²⁵ This pattern is clearly observable in the video (minute 1:50-2:00), when the focus of the camera is on Ayub’s feet.

²⁶ Minute 5:18-5:34.

What we can observe in the video is a dancer actively playing with the rhythm and the basic foot patterns, something which perfectly reflects the role of a male Sufi dancer in the ritual as well as in the community. However, it was only “attempting to figure out the meaning that dance has in the personal life of the informant” (Gyorgy 2004: 44)²⁷, that I was involved in how Ayub really perceives his *Dhamāl*. “When I dance, my mother is with me and every movement brings me closer to her. When I shake my head right and left and my long hair swings touching my face and my shoulders²⁸, I can feel my mother touching and supporting me, and I'm not scared of falling, because I know she is with me”.



Ayub performing Dhamāl

²⁷ As ethnochoreologist Martin Gyorgy maintains “without taking the dance personalities into consideration, collected, studied or published dance material not only becomes stylized abstraction and a superficial simplified summary, but also becomes suspicious of being fabrication” (2004: 44).

²⁸ The head swinging is particularly present in minute 6:48-7:30.



According to him, love is the only key of this ritual dance: “the term *Dhamāl* is derived from the word “*dam*”, which means “breath”. When you dance God gradually penetrates you and the rhythm of your breath as well as the rhythm of your feet and your heart should be the same of the rhythm of the drums”. Ayub draws himself in this poetic of giving love, not only to God and to the saint, but to every human being, particularly to his dead mother: this is the deeper meaning he gives to his dancing. Without going beyond the observation and talking with him, it would have been impossible to understand that the softly abandonment of his facial expressiveness was related to this principle of giving love through the movement and reaching beloved people. In this case, the agency takes place in the individual redefinition of the meaning and function of the dance, which is however neatly localized in the position he has in the community.

Conclusion

By inscribing this variegated range of personal approaches to *Dhamāl* in the relationships between cultural embodiment and individual agency, we have the opportunity to observe social actors who “creatively alternate subject positions according to local terms of discourse and behaviour” (Wolf 2006: 247). The boundary where the cultural background is crossed even remaining influent could be identified with the observed tendency that the participants have to appeal their own agency to someone else. Attempting to totally dissolve themselves and reach the unity with God, possessed by a spirit with no name or abandoned in a dance with a beloved person, they seem not to consider themselves responsible for what they do and locate their own agency in a process of disembodiment. If, according to Jane C. Desmond, movement is a “social text” (1993-4: 36) on which cultural benefits can be inscribed it constitutes at the same time a tool with which the social actors can actively re-draw their positions, appealing their action to someone else, culturally recognized by the community.



Bibliography

BAKKA, E. - GORE, G.

2007 *Constructing Dance Knowledge in the Field: Bridging the Gap between Realisation and Concept*, in «Re-thinking Practice and Theory: Proceedings Thirtieth Annual Conference, Society for Dance History Scholars», Paris, 21 – 24 June 2007, comp. Ann Cooper Albright, Dena Devida, and Sarah Davies Cordova, 93-97. Co-sponsored with CORD.

BAKKA, E. - KAROBLIS, G.

2010 *Writing a Dance: Epistemology for Dance Research*, in «Yearbook for Traditional Music», 42, pp.167-193.

DESMOND, J.C.

1993-4 *Embodying Difference; Issues in Dance and Cultural Studies*, in «Cultural Critique», 26, pp. 33-63, JSTOR, Available at: <http://www.jstor.org/stable/1354455>, (accessed: 17/10/2012).

FELFÖLDI, L.

2002 *Dance Knowledge. To Cognitive Approach in Folk Dance Research*, in «International Conference on Cognitive aspects of Dance». Dance Knowledge. Dansekunnskap. Proceedings Sixth NOFOD Conference, Trondheim, 10 – 13 January 2002, edited by Anne Margrete Fiskvik and Egil Bakka. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim.

FREMBGEN, J.W.

2012 *Dhamāl and the Performing Body: Trance Dance in the Devotional Sufi Practice of Pakistan*, in «Journal of Sufi Studies», 1, pp. 77-113.

GIURCHESCU, A. - TORP, L.

1991 *Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance*, in «Yearbook for Traditional Music», 23, pp. 1-10.

GRAU, A.

1998 *Myths of origin*, The Routledge Dance Studies Reader, London: Routledge.

GYORGY, M.

2004 *Mátyás István "Mundruc". Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata*, Plabetás (Budapest), Mezögazda Kiadó.

KAEPLER, A.L.,

1991 *American Approaches to the Study of Dance*, in «Yearbook for Traditional Music», 23, pp. 12-18.

QURESHI, R.B.

1994 *Time cross-culturally: Ideology and performance of time in the Sufi Qawwāli*, in «Journal of



Musicology», 12 (4), pp.491-528, JSTOR, Available at: <http://www.jstor.org/stable/763973>, (accessed: 20/09/2012).

RAMEY, S.W.

2008 *Hindu, Sufi, Or Sikh: Contested Practices and Identification of Sindhi Hindu*, in «India and Beyond», Palgrave Mcmillan.

REED, S.A.

1998 *Politics and Poetics of Dance*, in «Annual Review of Anthropology», 27, pp. 503-532, JSTOR, Available at: <http://www.jstor.org/stable/223381>, (accessed: 24/09/2012).

SKLAR, D.

1991 *On Dance Ethnography* in «Dance Research Journal», 23 (1), pp.6-10.

WERBNER, P.

1996 *Stamping the Earth with the Name of Allah: Zikr and the Sacralizing of Space among British Muslims*, in «Cultural Anthropology», 11 (3), pp. 309-338, JSTOR, Available at: <http://www.jstor.org/stable/656297>, (accessed: 20/09/2012).

WHITE, C.S.J.

1965 *Sufism in Medieval Hindi Literature*, in «History of Religions», 5 (1), pp. 114-132, JSTOR, Available at: <http://www.jstor.org/stable/1061806>, (accessed: 07/10/2012).

WOLF, R.K.,

2006 *The poetics of "Sufi" practice: Drumming, Dancing, and complex agency at Madho Lāl Husain (and beyond)*, in «American Ethnologist, Journal of the American Ethnological Society», 33 (2), pp. 246-268, WILEY, ONLINE LIBRARY, Available at: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/ae.2006.33.2.246/abstract>



Abstract – ITA

Nell'ambito del fenomeno religioso a carattere mistico conosciuto come Sufismo, il movimento corporeo è percepito ed utilizzato come forma di preghiera per raggiungere la divinità. La danza diviene un rituale, attraverso il quale i devoti possono unirsi con il loro dio. Presso la maggioranza degli ordini Sufi istituzionalizzati in vari paesi, questa danza è generalmente regolata da rigide norme riguardanti sia la possibilità di accesso al rituale che la gamma di movimenti permessi. La danza *Dhamāl*, praticata da alcuni gruppi Sufi del Pakistan è invece caratterizzata da un aperto accesso al rituale e da un'ampia varietà di possibilità coreutiche a disposizione dei partecipanti. Con un'analisi focalizzata sui confini tra i movimenti di base che i danzatori condividono e le loro soggettive modalità di metterli in pratica, questo saggio esplora lo spazio di agency individuale che questo specifico rituale può creare.

Abstract – EN

Within the mystical branch of Islam known as Sufism, bodily movement is perceived and used as a form of prayer to reach the divinity. The practice of dance becomes a ritual, through which devotees can become one with their god. Among the majority of institutionalised Sufi orders all over the world, this dance ritual is normally regulated by strict norms both regarding the possibility of participation access and the range of movements permitted. The Pakistani Sufi practice known as *Dhamāl*, instead, is characterized by a relatively open access to the ritual and a variety of choreutic possibilities for the participants. Through investigating the boundaries between the basic movement shared among the dancers and their individual modalities of engaging with them, this paper explores the space of individual agency that this ritual may create.

SARA AZZARELLI

Sara Azzarelli consegue la Laurea Triennale in Scienze Antropologiche presso l'Università di Bologna nell'ottobre 2011. Associa agli studi antropologici quelli coreutici: dopo una lunga formazione in molteplici stili classici e contemporanei di danza, incontra il *Bhāratnāṭyam* e sceglie di approfondirne la conoscenza sotto una duplice prospettiva: pratica e teorica. Nel 2012 ottiene una borsa di studio per il Master Internazionale *Choreomundus – MA in Dance Heritage, Knowledge and Practice*, (presso NTNU, Trondheim – Norvegia; BPU, Clermont-Ferrand – Francia; SZTE, Szeged – Hungary; URL, London – United Kingdom), che sta correntemente portando a termine presso Roehampton University (London).

SARA AZZARELLI

Sara Azzarelli obtained a Bachelor's Degree in Anthropological Sciences at University of Bologna in October 2011. She assemble her anthropological studies with practical dance and, after a long training in different styles of classic and contemporary dance, she meets the *Bhāratnāṭyam* and decided to examine in depth the knowledge of it with a double point of view: practical and theoretical. She obtained a scholarship in 2012 to attend International Master *Choreomundus – MA in Dance Heritage, Knowledge and Practice*, (at NTNU, Trondheim – Norway; BPU, Clermont-Ferrand – France; SZTE, Szeged – Hungary; URL, London – United Kingdom) that she is completing at Roehampton University (London).



ARTICOLO

A glimpse of these forgotten arts. Metodologie di recupero del sapere marziale.

di Sara Colciago

"Aspetto connotativo della cultura è la trasmissibilità, e il proprio mantenimento e la trasmissione della stessa - nonché il suo perpetuo rinnovamento - sono i compiti principali svolti dagli agenti formanti il modello culturale [...]: trattati-maestri-allievi. [...] La sapienza viva, agita del maestro è, per l'allievo, equivalente se non addirittura più importante a una sua eventuale forma fissata per iscritto. Un allievo deve fare proprio un prezioso bagaglio costituito non solo di conoscenze teorico-tecniche, ma anche di una sorta di sapienza, o forza pneumatica, capace di vivificare perpetuamente la tradizione atta ad assicurare la vita attraverso gli anni a una forma che, altrimenti, inaridirebbe con rapidità in un suo meccanico ripetersi. Per riuscirvi deve entrare in rapporto empatico col proprio maestro, carpendo anche ciò che non può essere verbalizzato" (Casari 2003: 86-92).

Quest'ideale catena che rappresenta il veicolo della trasmissione culturale, per sua stessa natura è soggetta al vincolo della vicinanza, quando non a quello della compresenza: "L'oggetto *trattato* non ha valore assoluto in sé, ma assume un valore particolare in presenza delle figure del maestro e dell'allievo che ne rappresentano la viva incarnazione. È anzi il documento scritto a costituire l'anello debole in questa catena risultando assente in alcune realtà performative, subordinato alla presenza attiva del maestro o dei performer in altre, o addirittura disatteso in altre ancora" (Casari 2003: 92).

Tuttavia, laddove vari ordini di distanze (geografica, temporale, culturale) separino il 'maestro' da quanti aspirano al ruolo di 'allievi', fra gli anelli viene a crearsi una disconnessione tale da far ricadere in prima battuta l'onere proprio sulla componente apparentemente non sottomessa all'esigenza della corporeità: è l'anello debole a farsi carico della trasmissibilità, e la sua debolezza si manifesta nell'incapacità di conservare in modo esaustivo conoscenze che pertengono al campo del cosiddetto 'sapere performativo':



"ovvero quella miscela complessa di conoscenze e abilità che è [...] fondamentale un sapere pratico. In quanto pratico è anche un sapere che appartiene alla tradizione orale, nel senso che non può essere risolto, tradotto né, soprattutto, integralmente trasmesso in forma scritta. Esiste cioè un nesso molto forte fra arti performative e oralità purché con questo termini non ci si riferisca tanto (o soltanto) alla "parola parlata" quanto ad un più complesso "sapere in azione", il quale implica un'opposizione con la scrittura per almeno tre distinti caratteri di questa: a) come strumento primario di espressione, formalizzazione e concettualizzazione; b) come strumento privilegiato, se non addirittura esclusivo, del momento ideativo-compositivo; c) come mezzo di conservazione del sapere e dell'opera su supporto extra-somatico, tale cioè da non richiedere l'impiego del corpo e delle risorse della corporeità¹" (Deriu 2012: 97-98).

L'operazione effettuata dall'autore di un oggetto di questo tipo, infatti, risiede nel tentativo di trasferire il proprio *repertorio* di maestro (ovvero della propria mente e del proprio corpo) in un *archivio* extra-somatico che possa preservarlo e a cui sia possibile affidarsi in sua assenza. Per chiarire la distinzione fra i due termini è utile ricordare la definizione fornita da Diane Taylor: "the *archive* of supposedly enduring materials (i.e., text, documents, buildings, bones) and the so-called ephemeral *repertoire* of embodied practice/knowledge (i.e., spoken language, dance, sports, ritual)" (Taylor 2003: 19), ulteriormente esplicitata da Fabrizio Deriu:

"La definizione dei due termini [...] investe la specifica modalità di memorizzazione cui ciascuna delle due forme dà luogo (e la conseguente forma di trasmissione). La memoria propria dell'archivio esiste infatti in strutture materiali che si suppongono resistenti al cambiamento (documenti, mappe, testi letterari, lettere, monumenti e rovine archeologiche, film, nastri magnetici, CD, altri supporti digitali) e funziona separando la fonte del "sapere" da colui che sa. Il repertorio, al contrario, essendo fatto di "memoria incarnata" (*embodied memory*) si materializza solo nell'atto dell'esecuzione. Interessante l'elenco delle sue manifestazioni,

¹ Per completezza riportiamo anche la nota presente nel testo relativamente alla citazione: "Viceversa uno dei principali punti di forza dei Performance Studies è precisamente la nozione di 'sapere incorporato' (*embodied knowledge*). La formula 'sapere incorporato' suona tuttavia perfino riduttiva: se conosco il teorema di Pitagora o la data della battaglia di Waterloo possiedo infatti questi dati di conoscenza in qualche modo incorporati nella memoria mentale "proposizionale". I comportamenti performativi sono qualcosa di diverso: non semplicemente un "sapere incorporato" quanto piuttosto un 'sapere del corpo in azione', del corpo che agisce" (Deriu 2012: 97-98).



proposto dall'autrice: «performances, gestures, orality, movement, dance, singing - in short, all those acts usually thought of as ephemeral, nonreproducible knowledge»². Rispetto all'archivio, vi sono almeno due differenze fondamentali. In primo luogo il repertorio richiede la presenza: le persone partecipano con l'"essere lì" alla produzione e trasmissione del sapere. In secondo luogo, le azioni che compongono un'unità di repertorio non rimangono stabili né identiche a se stesse, ma variano e si trasformano nel tempo a seconda dei contesti e dei loro "portatori". Abbiamo visto che l'archivio può contenere i prodotti della riproducibilità tecnica, ma in sostanza esso è il frutto del potere della scrittura (da stadi tecnologici più elementari a stadi estremamente avanzati); il repertorio è invece consustanziale alle risorse dell'oralità, con la quale condivide la natura dinamica e variabile ma non - come troppo spesso e imprudentemente si crede - impermanente" (Deriu 2012: 217-8).

Non potendo contare sulla trasmissione diretta del repertorio da parte del maestro, diventa quindi capitale la creazione di un 'documento' di natura archivistica ma che quantomeno impedisca la dispersione di una parte di quell'*embodied practice/knowledge* fondamento della disciplina che si intende trasferire ad altri. In questo senso, il trattato deve aspirare alla natura di documento performático, paragonabile in un certo qual modo agli *script* indicati da Schechner relativamente alle performance: "qualcosa che preesiste a qualunque esecuzione, che funziona da traccia, che resta identica da un'esecuzione all'altra. [...] Sono modelli di azioni non modi di pensare" (Deriu 2012: 162-3).

Il carattere di performatività di un trattato risiede proprio nel potenziale d'azione che racchiude, nella sua disponibilità ad essere "trans-materializzato in azioni e comportamenti" (Deriu 2012: 99): si tratta di una performatività tanto progettuale (poiché, veicolando insegnamenti legati all'aspetto fondamentale di una disciplina, si pone come grammatica di base ma non come sequenza fissata) quanto consuntiva/documentale (in quanto summa organizzata razionalmente della teoria, dello stile e delle conoscenze fisiche di un maestro).

Il 'sapere in azione', quindi, non è perduto ma neppure direttamente disponibile al lettore del trattato. Per rendere nuovamente fruibile questo sapere momentaneamente disattivato (o silente), vincolato ai limiti materiali dell'oggetto archivistico, è necessario tentare l'operazione equivalente

² In nota alla citazione: Taylor 2003: 20.



ma di segno opposto rispetto a quella attuata dal maestro: dall'archivio al repertorio.

Agendo su un doppio binario, lo studioso (o, più sovente, l'equipe) che intende approcciarsi al trattato somma le competenze storico/filologiche/linguistiche a quelle 'fisiche' e sperimenta "una forma di conoscenza attiva - ovvero di azione *sapiente*" (Deriu 2012: 181): perseguendo l'incorporamento diretto delle conoscenze contenute nel trattato utilizza quindi la propria privata fisicità per attraversarle, vagliarle, comprenderle laddove si presentino oscure e individuare quei nessi che l'archivio - per la sua stessa natura - non ha potuto includere.

"Questi testi rappresentano, quindi, un ambiente di coltura, un terreno fertile e sicuro in cui affondare radici e trarre il nutrimento necessario al proprio, *autonomo* sviluppo" (Casari 2003: 93).

Operazioni di questo genere trovano da tempo applicazione anche al di fuori della realtà artistico/spettacolare: di significativa importanza è quanto realizzato negli ultimi decenni in ambito sportivo, relativamente allo studio e all'interpretazione di manuali tecnici compilati nel corso dei secoli allo scopo di tramandare le discipline marziali in uso. A livello nazionale, in particolare, l'interesse dei singoli per quest'ambito di studi si è rapidamente evoluto:

"L'attenzione per la scherma storica in seno alla Federazione Italiana Scherma [FIS] inizia a manifestarsi negli anni '90 ad opera di singoli maestri che per ragioni diverse cominciano a studiare i trattati per trarne spunti da riutilizzare poi in ambito sportivo. In questo clima si concretizzano diverse iniziative, fra le quali ad esempio la pubblicazione, patrocinata dalla stessa FIS, di un CD-ROM contenente diversi trattati in formato PDF che circolò per alcuni anni nelle palestre e fra i curiosi.

L'approccio fondamentalmente «sportivo» della FIS ha portato nel decennio successivo a vari tentativi di regolamentare la pratica della scherma antica, confluiti nella «normativa per la scherma storica» disponibile in formato PDF sul sito della FIS stessa³. Come la lettura di tale documento renderà evidente, il tentativo è quello di trasportare nell'ambito della scherma storica quanto già in essere nell'ambito sportivo.

Parallelamente all'esperienza della FIS, altre organizzazioni hanno provveduto a darsi un regolamento venendo di fatto a costituire delle «federazioni parallele» alla FIS in ambito storico. Si può citare in questo senso la FISAS [Federazione Italiana Scherma Antica e Storica],

³ Reperibile presso: <http://www.federscherma.it/attivita-olimpica/comunicati/6113-normativa-scherma-storica/file>



le cui sale sono associate allo CSEN [Centro Sportivo Educativo Nazionale] il quale a sua volta è un Ente di Promozione Sportiva riconosciuto dal CONI [Comitato Olimpico Nazionale Italiano]; degno di menzione è anche il settore scherma storica della UISP [Unione Italiana Sport Per tutti]. [...]

Va segnalata infine l'attività della UNUCI [Unione Nazionale Ufficiali in Congedo d'Italia] la quale, pur non avendo costituito un vero e proprio organo dedicato alla scherma storica, ha dimostrato verso questa disciplina un crescente interesse che si è concretizzato in un numero sempre maggiore di iniziative, spesso realizzate di concerto con il CERS [Consorzio Europeo Rievocazioni Storiche]. [...]

In questo scenario caratterizzato dall'assenza di un soggetto in grado di imporsi come autorevole al punto da riunire sotto di sé e far convergere le varie iniziative, si è verificato a partire soprattutto dall'inizio del decennio scorso un fiorire di particolarismi, al punto che quasi ogni associazione o ente o singolo maestro che si interessa di scherma storica finisce per darsi una propria normazione venendo di fatto a costituire una sorta di monade nell'universo dello studio teorico pratico della disciplina. L'autorevolezza di questi soggetti è estremamente variabile, con punte senz'altro di grande valore tecnico e scientifico e ampie zone grigie di dilettantesco semplicismo. Questo assetto frammentario è chiaro indice e diretta conseguenza della giovane età della disciplina.

Poiché sono già spontaneamente in atto fenomeni di aggregazione e di coordinamento fra i vari soggetti che praticano e studiano la scherma storica è possibile che nel prossimo futuro la frammentazione qui citata si riduca; tuttavia è altamente improbabile che essa scompaia del tutto a meno che uno degli enti coinvolti non acquisisca un'autorevolezza tale da essere riconosciuto e accettato da tutti gli altri in maniera analoga a quanto avvenne per la FIS nell'ambito della scherma sportiva ai primi del '900."⁴

Nel panorama della trattatistica storica, alcuni documenti hanno suscitato maggior interesse rispetto ad altri, con un conseguente aumento del numero di studiosi che hanno dedicato il proprio tempo e le proprie competenze all'interpretazione di essi. Sulla base non tanto dell'oggetto in sé quanto del tipo di operazioni cui ha dato luogo, la scelta di chi scrive è ricaduta sul manoscritto Royal Armouries Ms. I.33 (spesso definito in breve *I.33*), noto anche come *London Tower*

⁴ Intervista scritta rilasciata da Fabio Mosti, 19 giugno 2014, Bologna.



Fechtbuch, ad oggi riconosciuto come il più antico trattato di scherma occidentale.

Databili fra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, i 32 fogli di pergamena che compongono il manoscritto racchiudono un trattato per immagini in cui

"le illustrazioni, prima disegnate, poi inchiostrate e colorate con acquarello, catturano i 'fotogrammi' salienti dell'azione schermistica di cui sono protagonisti due uomini, che indossano un'identica tunica, armati allo stesso modo con spada e brocchiero e, nelle ultime quattro tavole, inaspettatamente, una fanciulla sorridente, anch'essa armata. Il maestro⁵ (*sacerdos*) si distingue per il cappuccio abbassato che rende visibile la tonsura. L'allievo (*scolaris*), invece, ha il cappuccio tirato su. Oltre le prime due pagine che descrivono le guardie, si possono individuare, illustrate nel manoscritto, quaranta tecniche schermistiche, l'inizio di ognuna delle quali è segnalato da un simbolo cruciforme a margine, caratterizzato di volta in volta da un diverso stile" (Giordani in Morini — Rudilosso — Giordani 2012: 19-20).

Aldilà delle peculiarità che lo rendono un documento prezioso della sua epoca, la sua importanza ai fini del presente discorso è di altro livello: la distanza cronologica che ci separa dalle conoscenze in esso contenute richiede un approfondito lavoro interdisciplinare, che può suscitare particolare interesse per le metodologie adottate e per gli esiti conseguiti. "Abbiamo a che fare con testi estremamente lontani dalle nostre realtà culturali, dai nostri modi di pensare individuali. Ragioniamo secondo categorie moderne, non c'è niente da fare, e sono diverse, molto diverse"⁶. Jeffrey L. Forgeng, autore della prima traduzione in inglese del trattato, nell'*Introduzione* all'opera indica a più riprese tutte le insidie che attendono chiunque si accosterà a questo testo per ricavarne un'interpretazione, e inquadra lucidamente la strada da percorrere:

"The interpretation of historical martial arts manuals is an undertaking still in its infancy. Even a future generation of scholars armed with the glossaries, editions, and analytical studies currently being prepared by the present pioneers will have to accept that there are limits to our ability to understand from textual and iconic evidence the physical disciplines of long-dead

⁵ Il cui nome, all'interno del trattato, viene indicato come *Lutegerus*. Nelle interviste incluse in queste pagine viene sovente segnalato in questo modo o, in alternativa, semplicemente come "il prete".

⁶ Intervista a Federica Germana Giordani, 14 marzo 2014, Roma.



practitioners. Yet systematic and judicious study of the sources can at least yield a glimpse of these forgotten arts. I.33, as a substantial and fairly methodical document incorporating both text and illustrations, will offer an excellent opportunity to explore both the possibilities and limitations of this kind of interpretation. A lasting interpretation of the system will ultimately need to be a long-term project that brings both scholarly and martial arts expertise to bear on the text, taken in the broader context of comparable works; but it is worth here at least examining some of the general parameters involved in approaching this manuscript" (Forgeng 2003: 7).

Queste pagine saranno quindi dedicate non tanto all'I.33, quanto piuttosto alle scelte operative e alle modalità di ricerca e di studio utilizzate da quanti in Italia, negli ultimi anni, si sono calati in quest'impresa: si fa riferimento rispettivamente a Federica Germana Giordani, Andrea Morini e Riccardo Rudilosso per la Sala d'Arme Achille Marozzo⁷ di Roma, e a Giorgio Fonda dell'ASD Septem Custodie⁸ di Trieste.

La ricerca è stata ristretta ai due esempi italiani più significativi, escludendo quindi le pubblicazioni e gli studi realizzati da autori stranieri, il legame con i quali è stato tuttavia più volte sottolineato all'interno delle interviste⁹.

Ricalcando in parte il doppio binario d'azione caro all'antropologia culturale, anche qui è possibile delineare un'area di operatività *on chair* e una *on field* - laddove per *field* si intenda se non il campo di battaglia quantomeno quello della sala d'armi deputata all'allenamento - aree che, come si evince anche dalle testimonianze riportate successivamente, sono strettamente interconnesse.

Non è di secondaria importanza spendere qualche riga per meglio definire l'*humus* intellettuale e sportivo da cui provengono gli interpreti del trattato: si tratta infatti di un background fortemente caratterizzante, le cui linee di pensiero e attitudini riaffiorano a più riprese nell'operato degli studiosi presi in esame in questo articolo, attraversando tutte le fasi di lavoro (traduzione, interpretazione, creazione del testo d'arrivo).

⁷ www.achillemarozzo.it

⁸ www.septemcustodie.it

⁹ In particolare con il già citato J.L. Forgeng, con Franck Cinato e André Surprenant (autori della prima edizione critica del manoscritto), con David Rawlings e con Roland Warzecha.



Andrea Morini e Riccardo Rudilosso appartengono alla sezione romana dell'Istituto per lo Studio della Scherma Antica Sala d'Arme Achille Marozzo (da qui in avanti indicata come Achille Marozzo o semplicemente SAAM), fondata a Bologna nel 1996 e attualmente operante sul territorio italiano (e non) con 38 sale d'armi impegnate prevalentemente in corsi d'insegnamento sportivo. Tratti direttamente dal sito ufficiale, gli scopi prefissati dalla SAAM sono:

- Far conoscere al mondo la vera arte marziale italiana, disciplina di combattimento che fino al 1600 ha dettato le regole della scherma antica in Europa
- Studio delle tecniche di scherma medievale e rinascimentale italiane e straniere, che nulla hanno da invidiare alle più recenti arti marziali orientali
- Ricerca, trascrizione e traduzione in italiano corrente di trattati antichi originali riguardanti l'argomento, al fine di aver la certezza di non travisare le tecniche tramandateci
- Organizzazione di corsi sportivi per l'apprendimento pratico delle tecniche e la conferma della loro utilizzabilità reale in combattimento¹⁰

All'interno del panorama italiano la SAAM si configura come la realtà a maggior diffusione - tanto geografica quanto relativa al numero di soci -, esplicitamente votata "all'obbiettivo di unificare o quanto meno dare un ordinamento coerente alla disciplina sportiva di scherma antica"¹¹. Questa tensione coordinatrice è particolarmente rintracciabile nell'ambito didattico e divulgativo, che presenta caratteristiche ben precise:

- esistenza di un Iter Formativo Unificato, che mira al raggiungimento di una preparazione standard da parte di tutti gli allievi e soprattutto di un'identica (al possibile) formazione per tutti i futuri istruttori;
- strutturazione dei corsi su base annuale, partendo da un Corso Unificato di Base a cui possono far seguito eventuali specializzazioni a seconda della disponibilità della sede di appartenenza;
- accurata regolamentazione di tutti gli ambiti associativi, con particolare attenzione per gli step del percorso schermistico personale e per la fase di esame degli allievi;
- collaborazione con la Federazione Italiana Scherma (F.I.S.) e riconoscimento degli istruttori SAAM

¹⁰ Dal sito www.achillemarozzo.it/associazione/associazione.php, consultato in data 17 giugno 2014.

¹¹ *Ibidem*



come istruttori certificati F.I.S.;

Oltre a questo è da sottolineare un'evidente impronta corporativa basata sul forte 'senso d'appartenenza', percepibile tanto nei rapporti fra i soci quanto - a livello più 'basso' - nell'ampio utilizzo del logo SAAM anche su oggettistica di vario genere e in contesti ludici non strettamente legati alla pratica schermistica.

Concezione diametralmente opposta è quella alla base dell'ASD Septem Custodie di Trieste, associazione sportiva e culturale nata nel 2007, che annovera fra i propri fondatori Giorgio Fonda. Infatti, se l'attenzione primaria della SAAM è rivolta alla divulgazione e alla didattica di base, in questo caso ci troviamo in presenza di qualcosa di assimilabile ad un eclettico centro studi orientato in modo specifico alla "ricerca storica sperimentale della realtà trecentesca"¹² nei suoi molteplici aspetti. Postulati infatti come capisaldi "massimo impegno atletico e salda, ragionata fiducia nella saggezza delle nostre fonti storiche"¹³, l'impegno dell'associazione si concentra nei seguenti ambiti: esercizio delle Arti Marziali Occidentali (scherma storica); traduzione / studio / interpretazione dei trattati schermistici; ricostruzione storica degli equipaggiamenti¹⁴, finalizzati alla partecipazione ad eventi di *re-enactment*. Si tratta tuttavia di una distinzione arbitraria, stilata al fine di schematizzarne le attività principali, che sovente risultano sovrapposte o indistinguibili nel momento del loro esercizio.

Fra gli scopi associativi figura anche la "libera divulgazione di quanto sperimentato, ricercato e scoperto", ma in un'accezione del termine che sembra riferirsi soprattutto alla condivisione dei risultati ottenuti con altri studiosi del settore, italiani e non, nello spirito di un ampio confronto all'interno della disciplina che avviene o per via telematica (sito dell'associazione, blog dedicati a singoli trattati) o all'interno di seminari e manifestazioni internazionali HEMA¹⁵.

Il sodalizio sostanzialmente a-gerarchico fra i soci, reso possibile anche dal numero esiguo degli stessi, permette infatti una modalità di lavoro non comune nella maggior parte delle associazioni di

¹² Dal sito www.septemcustodie.it/wp/?page_id=4914, consultato in data 13 giugno 2014.

¹³ *Ibidem*

¹⁴ Inerenti costumi, tecniche d'armeggio e vita da campo, in molti casi autoprodotti dai membri stessi.

¹⁵ *Historical European martial arts*. In particolare vengono ricordati HEMA Celje, Swordfish e Berlin Buckler Bouts.



questo tipo: si ha a che fare con percorsi di studio e di ricerca prevalentemente indipendenti¹⁶, basati sulle inclinazioni di ciascuno, che si interfacciano nel momento della verifica sia teorica che pratica.

Anche per ciò che pertiene l'ambito della "trasmissione del sapere" l'ASD Septem Custodie sembra discostarsi nettamente dall'uso comune: in sostituzione di un corso basato sul rapporto maestro ex cathedra / allievo si colloca uno spaziotempo di pratica comune presso la sala d'arme, all'interno del quale chi ha meno esperienza ha modo di beneficiare delle competenze degli schermidori più avanzati. L'unico elemento rigidamente strutturato è la preparazione atletica, che tuttavia viene postulata come mezzo e non come fine: entra a far parte della strumentazione offerta per la costruzione di un percorso di arricchimento personale, tanto fisico quanto culturale, la cui direzione non viene forzata¹⁷.

La lunga premessa risulta necessaria - a parere di chi scrive - in quanto la conoscenza dell'etica delle realtà prese in esame agevola la comprensione di determinate scelte operate, tanto nella fase di traduzione quanto nel successivo/parallelo lavoro fisico, dagli studiosi.

Il testo

"I.33 is filled with technical terms and concepts whose meaning can only be inferred, and anyone who has tried to describe a physical discipline in words knows the limitations of language for describing bodily motion. Some parts of the text will probably never be comprehensible, as it assumes a readership possessing technical knowledge that is no longer available to us" (Forgeng 2003: 11).

¹⁶ Con modalità simili a quelle attuate per l'interpretazione dell'I.33, ovvero sia tramite blog online, altri membri della Septem Custodie hanno reso pubblici i risultati degli studi di altri trattati.

¹⁷ "Quello che ci hanno insegnato i trattati storici è che nella scherma non esiste alcuna magia, ispirazione divina o mossa segreta. Se qualcosa non riesce non è colpa del trattatista, non è colpa del tuo equipaggiamento – è solo colpa tua. Si progredisce attraverso la preparazione atletica, una pratica costante, la passione, la serietà, la mera testardaggine. I nostri due allenamenti settimanali non ti possono rendere bravo o brava, devi volere, devi fare, devi trovare la tua strada personalmente." - Dal sito www.septemcustodie.it/wp/?page_id=42, consultato in data 13 giugno 2014.



Il primo livello di confronto fra i due approcci utilizzati corrisponde con la prima fase di lavoro attuata da entrambi i poli di studio: l'analisi e la traduzione del testo. Poiché tuttavia "ogni traduzione presenta dei margini di infedeltà rispetto a un nucleo di presunta fedeltà, ma la decisione circa la posizione del nucleo e l'ampiezza dei margini dipende dai fini che si pone il traduttore" (Eco 2006: 17), le scelte intraprese all'interno di questa operazione preliminare già risultano fortemente indicative proprio di quei 'fini' che caratterizzeranno il prodotto finale.

Il *fine* di ciascuna traduzione, infatti, coincide con la finalità del lavoro stesso di studio intorno al trattato, e in entrambi i casi risente fortemente dell'ambito in cui è stato concepito - questa la ragione della lunga premessa delle pagine precedenti. Il processo di negoziazione su cui sempre si fonda ogni possibile tradizione si articola in maniera differente al variare di una delle due parti in gioco:

"da una parte c'è il testo fonte, coi suoi diritti autonomi [...] e tutta la cultura in cui il testo nasce; dall'altra c'è il testo d'arrivo, e la cultura in cui appare, con il sistema di aspettative dei suoi probabili lettori, e persino talvolta l'industria editoriale, che prevede diversi criteri di traduzione a seconda se il testo d'arrivo sia concepito per una severa collana filologica o per una serie di volumi d'intrattenimento" (Eco 2006: 18).

Se il testo fonte rimane invariato, a mutare sensibilmente nelle due operazioni è proprio il testo d'arrivo¹⁸, che si modella tanto nella forma quanto nel contenuto sulla base del pubblico di riferimento e della finalità degli autori (laddove 'autori' siano i traduttori e gli interpreti, ovviamente).

Per la pubblicazione realizzata dalla SAAM, la traduzione è stata curata da Federica Germana Giordani, dottoranda in linguistica storica presso l'Università La Sapienza di Roma, che affronta l'argomento all'interno dell'Introduzione al trattato, precisando i criteri di scelta terminologica proprio alla luce di quanto detto.

¹⁸ Si veda p. 146.



Federica Germana Giordani - La traduzione proposta cerca di essere il più aderente possibile al testo, fintanto che una resa letterale non comprometta un'immediata comprensione del significato. [...] Abbiamo scelto di privilegiarne l'agilità manualistica, senza però tradire i criteri scientifici che si impongono quando si lavora su un testo medievale: nella presente edizione non compare l'apparato critico, per il quale rimandiamo all'opera di F. Cinato e A. Surprenant, l'edizione critica a cui fa riferimento il testo del *Liber de arte dimicatoria*. [...] Nella traduzione abbiamo scelto di lasciare in lingua originale i termini tedeschi, così come comparivano nel testo latino (Giordani in Morini — Rudilosso — Giordani 2012: 31).

E lo stesso concetto viene ribadito e ulteriormente argomentato durante un'intervista concessa a chi scrive:

Federica Germana Giordani - La loro necessità, almeno per come mi è stata presentata, era quella di raggiungere un pubblico non specializzato in testi medievali né in tradizioni schermistiche medievali, ma appassionati, di fatto, il più ampio possibile, per cui abbiamo scelto di fare una traduzione di compromesso - ovviamente ogni traduzione implica una scelta prospettica ed è di fatto un tradimento rispetto al testo originale, su questo non ci si può fare niente, per cui non può che essere solamente una proposta di traduzione, e come tale noi abbiamo cercato di presentarla, ecco. E abbiamo parlato molto molto a lungo con Andrea e Riccardo, ci siamo interrogati moltissimo su questo punto: che traduzione fare? Che tipo di traduzione fare? [...] Apparentemente non è un latino che presenti grandi difficoltà - il che ovviamente non ci ha reso immuni da errori nei quali siamo incorsi, purtroppo. Però può essere complicato da rendere per qualcuno che normalmente non padroneggi il latino medievale, perché appunto non si tratta del latino classico, c'è una profonda differenza, c'è una differenza sintattica, c'è una differenza di lessico, in questo caso il lessico presenta un'ulteriore complicazione in quanto molte delle parole più pregnanti sono in tedesco, e quindi anche lì che cosa fare? Lasciarle nella lingua originale, oppure tradurle? Fare un glossario? [...] Le possibilità erano tante, sono tante, perché comunque ripeto questo è un lavoro iniziale, potremmo quasi considerarlo una sorta di brogliaccio per lavori successivi. [...] Parlando abbiamo pensato che la soluzione migliore per questo tipo di pubblicazione potesse essere questo, cioè cercare una terminologia che venisse usata nelle palestre di scherma storica oggi. Perché comunque non



avendo possibilità di fare una traduzione diversa, che risultasse poi troppo filologica, probabilmente, troppo accademica, avremmo rischiato poi di risultare incomprensibili.¹⁹

È particolarmente importante soffermarsi sulle modalità di stesura della traduzione, in quanto non si tratta di un lavoro nettamente separato dalla pratica fisica ma, al contrario, fin dalle prime battute richiede un'attenta sinergia fra l'impiego della strumentazione linguistica e le conoscenze tecniche dello schermidore. Malgrado quanto accennato dallo stesso Morini, infatti, che all'interno della pubblicazione idealmente separa la traduzione dall'interpretazione²⁰, già all'interno del lavoro di traduzione è presente una forte impronta interpretativa:

Federica Germana Giordani - Innanzitutto Riccardo mi ha presentato una traduzione parziale su cui aveva già cominciato a lavorare da un po' di tempo, e ho continuato a lavorare un pochino per conto mio per cercare di capire di cosa si trattava, perché di fatto io avevo lavorato prevalentemente su testi poetici, all'epoca, e era il primo trattato effettivamente così sotto all'occhio, per cui ho cercato bene di capire di cosa trattasse, in un primo momento. [...] Venivo da un mondo in realtà prevalentemente accademico, [...] per cui incontrarmi con quest'altro mondo di gente che effettivamente metteva in atto delle movenze che erano state pensate nel tredicesimo secolo è stato complicato, all'inizio, perché appunto si trattava di un mondo molto lontano dal mio, di fatto. E penso che in effetti i primi incontri siano stati traumatizzanti un po' per tutti, compresi gli utenti delle biblioteche dove ci incontravamo, perché Riccardo - all'inizio ho lavorato soprattutto con Riccardo - cercava di spiegarmi le varie mosse con spada e brocchiero dentro la biblioteca di filologia greca e latina, perché avevamo necessità degli strumenti che si potevano trovare lì, come ad esempio il dizionario di latino medievale, che non è certo quello di latino classico, per cui immagino che tutti gli utenti della biblioteca siano stati traumatizzati nel vederci fare delle prove. [...] Poi ho capito, insomma, sono riuscita grazie a loro ad entrare effettivamente nel significato più profondo di quello che stavamo facendo e lì allora

¹⁹ Intervista a Federica Germana Giordani, cit.

²⁰ "La traduzione è la traduzione del testo, il termine lo dice. L'interpretazione è la spiegazione accurata e ben definita di quello che il testo dovrebbe, vorrebbe illustrare. A volte il testo, anzi, spesso, i testi di schermo storica medievale, i testi [...] difficilmente sono esaustivi nella spiegazione, danno per scontate molte cose, quindi la parte dell'interpretazione è delicatissima, più della traduzione, quasi. la traduzione alla fine... Il latino è quello, per quanto un brutto latino." Intervista ad Andrea Morini, 26 gennaio 2014, Narni.



abbiamo cominciato a trovare il punto d'incontro e siamo riusciti a lavorare molto bene, devo dire, [...] per affrontare passo passo la traduzione e capire di volta in volta la dinamica, cercando ovviamente di trovare un compromesso. È una terminologia complessa, e non banale, anche se obiettivamente la sintassi del latino è semplice, ma proprio per questo può rischiare di essere ancora più insidiosa, perché i termini tecnici che vengono usati identificano una sequenza di azioni che si può ipotizzare, anche con una buona probabilità [...].²¹

Dalle interviste effettuate emerge quanto la scelta della tipologia di traduzione sia stata particolarmente caldeggiata proprio dai due schermidori, in linea con il taglio didattico tarato su una certa fascia di fruitori proprio delle pubblicazioni prodotte dalla SAAM ed orientata all'utilizzo del vocabolario schermistico contemporaneo:

Domanda - Qual'è il limite di una traduzione effettuata da un filologo?

Andrea Morini - Se vuoi ti fa una traduzione accurata. Il problema sarà che ci sono traduzioni di alcune azioni che potrebbe sbagliare, perché non conosce il termine schermistico corretto. tutto lì. Quindi per quello serviva Riccardo insieme a Federica, perché dove Federica aveva un dubbio sull'accezione di quel termine Riccardo diceva: 'guarda, schermisticamente quel termine si traduce così', oppure: 'è meglio tradurlo in maniera un po' meno fedele ma più comprensibile, quindi così'. [...] Abbiamo anche volutamente usato una terminologia abbastanza moderna.²²

Federica Germana Giordani - Per cui se lo scopo di questa pubblicazione era effettivamente far rivivere qualcosa di molto antico, farlo rivivere nel pensiero, nel gesto, di uno schermidore, oggi, nel duemila, abbiamo pensato che dovevamo per forza trovare un compromesso - so che qualcuno ad esempio ha proposto di tradurre con terminologie quattrocentesche, però si rischia di creare una illusione, una prospettiva comunque rischiosa, perché quella del trecento non è comunque quella del quattrocento, né del duecento, e così via. Per cui non avendo a disposizione un paragone cronologico immediato abbiamo scelto comunque questa traduzione di compromesso per raggiungere un pubblico non specializzato in testi medievali né in tradizioni schermistiche medievali, ma appassionati, di fatto.²³

²¹ Intervista a Federica Germana Giordani, cit.

²² Intervista ad Andrea Morini, cit.

²³ Intervista a Federica Germana Giordani, cit.



Di opinione differente è Giorgio Fonda dell'ASD Septem Custodie, che pur sottolineando l'impossibilità di una traduzione scevra da una componente interpretativa, tende a tracciare un netto distinguo rispetto all'intento con cui opera alle due differenti fasi:

Giorgio Fonda - Molto separate: trascrizione, traduzione, commento. Ma perché questa è anche la logica [...] diciamo di un restauro non mimetico [...] conservativo, non integrativo. Ti do in mano gli strumenti, ti faccio vedere qual'è il mio intervento, poi ti do libertà di scegliere e di avere visione di quello che ho fatto, però poi ti do libertà di scegliere, ti do libertà di reinterpretare, se vuoi. Perché secondo me intellettualmente questa è la cosa assolutamente migliore che si possa fare, in servizio al trattato, a far rivivere quel trattato.²⁴

Per quanto concerne le scelte terminologiche, in particolare, viene rigettata la possibilità di uniformare a nozioni contemporanee i concetti contenuti nell'I.33:

Giorgio Fonda - Diciamo che il discorso verte anche su quali siano e su come sfrutti le tue conoscenze pregresse. Perché una delle cose con cui quotidianamente mi scontro con il buon Morini è che è vero dal punto di vista motorio, dal punto di vista concettuale, la scherma olimpica ti da un sacco di buoni spunti. Il vero problema è quando tu sei talmente tanto dentro quella mentalità che quando tu *leggi ligans ligati contrari sunt e tirati, ligatus fugit ad partes laterum peto sequi...* ritieni che sia cavazione, controcaavazione [...]. Secondo me questa è la chiave di volta, per cui puoi avere un sacco di conoscenze pregresse, puoi riuscire a utilizzarle in un modo estremamente positivo, ma se non hai anche quella che Marc Block direbbe essere *il mestiere dello storico*, quindi quell'umiltà di approccio alla fonte... Ma non è umiltà nel senso di 'oh, io sono umile', è proprio umiltà nel senso che è la fonte che ti deve insegnare, se tu soverchi la fonte alla fine puoi anche non leggerla. Purtroppo questo è l'aspetto di scontro totale secondo me. [...] Per me è una questione importante. Per me, nel momento in cui usi determinati termini, è perché vuoi veicolare un messaggio, altrimenti significato e significante se ne vanno in due direzioni diverse. Se il trattatista usa *assedio*, c'è un motivo. Dietro *assedio* io vedo tutto un albero genealogico di concetti che si snodano a grappolo. Nel momento in cui tu, credendo di fare una facilitazione al lettore, gli obliteri quel termine in virtù di non si sa quale

²⁴ Intervista a Giorgio Fonda, 13 marzo 2014, Trieste.

facilitazione conoscitiva, in realtà lo stai privando di quello che è il substrato in cui quel trattato è nato, in cui diciamo di cui è fatto quel trattato, in sostanza. Torno a dirti: cavazione e controcaavazione... È un salto logico un po' estremo per ritenere che sia esattamente quello. Adesso io non so se chi mi disse questa cosa adesso abbia cambiato idea o meno, non ne ho idea, forse sì... Forse no. [...] Per me se vuoi usare altri termini perché il trattato non te li spiega, li andrai a pescare possibilmente nel trattato più vicino sia cronologicamente che geograficamente, non si scappa.²⁵



Royal Armouries Ms. I.33, folio 3r.

²⁵ Intervista a Giorgio Fonda, cit.



Ymago

"The illustrations in this manuscript are undoubtedly one of the most attractive features for the interpreter of this material, offering as they do a step-by-step visual account of the unfolding of each encounter; yet they are also one of the greatest challenges to the technical interpretation of this text. Clearly some care has gone into producing them, and in many respects they strive to illustrate the actual motion of the body. Not only do they show the evolution of each sequence, but there is even some suggestion of the details of combat: where the text says that one of the combatants has stepped forward, one can see that the distance between them has decreased in the illustration; where an attack is delivered, the intent appears to be reflected in the angle and posture of the attacker's upper body" (Forgeng 2003: 7).

Se l'"insidiosa semplicità"²⁶ del testo scritto rappresenta una componente del trattato, l'altra metà delle informazioni viene veicolata attraverso le tavole illustrate, che come ancora una volta segnala Forgeng costituiscono tanto un prezioso materiale quanto una sfida per gli interpreti.

"Non si tratta di un manoscritto illuminato o di un manuale illustrato, nei quali le raffigurazioni hanno un ruolo secondario rispetto al testo. Al contrario, qui il testo è glossa alle immagini. La centralità dell'*ymago* è sensibile ed è resa palese, in più di un caso, dall'esiguità e perfino dall'assenza del commento" (Giordani in Morini — Rudilosso — Giordani 2012: 19).

E sempre Federica Germana Giordani puntualizza, all'interno dell'intervista, una delle difficoltà legate proprio a questo lavoro sulla rappresentazione iconografica:

Federica Germana Giordani - innanzitutto abbiamo a che fare con delle immagini bidimensionali: noi siamo abituati ad immagini che abbiano una profondità di campo, che suggeriscano in modo più evidente il movimento che viene descritto. Quando si ha a che fare con l'immagine medievale bisogna sempre capire che ci si muove su un piano simbolico, per cui questa è una complicazione enorme, per chi è tra virgolette un uomo moderno, potremmo dire.²⁷

²⁶ Intervista a Federica Germana Giordani, cit.

²⁷ *Ibidem*



A causa della natura stessa dell'illustrazione, infatti, sovente occorre tentare una vera e propria decifrazione di ciò che i disegnatori hanno posto sulla pagina. Entrambi gli interpreti hanno riscontrato le medesime difficoltà nell'approcciarsi a immagini

- sprovviste di impianto prospettico in grado di chiarire la reciproca posizione dei contendenti;
- gravate dalle convenzioni grafiche del periodo, non del tutto estranee alla pratica del condensare in un'unica scena azioni cronologicamente distinte (la contemporaneità o la consequenzialità dell'operato delle due figure è tracciabile solo grazie al supporto del commento, se presente);
- legate a necessità rappresentative che negano al fruitore informazioni essenziali circa l'orientamento della spada (l'arma viene sempre mostrata con il piatto rivolto in direzione del lettore) e dello scudo;
- immerse nello spirito della Scolastica²⁸, che all'interno del testo emerge dall'utilizzo di reiterazioni e formule memorizzabili e nella componente iconografica potrebbe portare a rappresentazioni schematiche della dinamica della sequenza, atte ad essere agevolmente memorizzate, non assumibili quindi come verosimili fotogrammi delle fasi di un combattimento;

La sfida iconografica si somma quindi a quella testuale, e solleva la questione principale attorno a cui ruotano le differenze d'approccio degli studiosi: come rapportarsi al vuoto lasciato da ciò che il trattato non dice, né attraverso il testo, né tramite le immagini. Da questo punto di vista ci si trova davanti a due possibilità operative, legate al posizionamento dello studioso/schermidore all'interno della catena di trasmissione del sapere indicata in apertura: l'operatore contemporaneo può ad esempio decidere di identificarsi con il 'maestro', affiancandosi quindi in modo paritetico a *Lutegerus* e rivestendo un ruolo autoriale equiparabile a quello del *prete*:

Andrea Morini - Allora, noi siamo partiti da zero, abbiamo spiegato dal passeggio alla posizione della mano, quindi è molto... è dedicato a chi non ha mai fatto nulla. Secondo me non è vero

²⁸ "Il modello di trasmissione del sapere che regola il *Liber* è quello tipicamente ecclesiastico: il *sacerdos*, depositario della facoltà di giudicare saggiamente (*bonum consilium*) insegna a degli *scolares* una *salva doctrina*. Come abbiamo visto, la composizione del trattato oscilla tra la fine del XIII sec. e l'inizio del XIV, proprio quando [...] si inserisce una rivalutazione delle *artes non liberales*: le tecniche, i saperi pratici e utili, a lungo disprezzati perché associati agli aspetti materiali della vita, vengono ora riconsiderati sulla scorta del valore positivo che Aristotele attribuiva alle τέχναι (τέχνη viene tradotto con *ars*). Il trattato di *Lutegerus* ha per oggetto una di queste nuove *ars*, l'*ars dimicandi*, ovvero una tecnica di combattimento" (Giordani in Morini — Rudilosso — Giordani 2012: 26).



che senza saper niente di scherma si può prendere quello e impararlo, comunque una base schermistica ce la devi avere, di qualsiasi tipo ma ce la devi avere, non puoi partire da zero. [Quindi abbiamo lavorato] partendo da zero, spiegando da zero tutto, come le parate. Abbiamo spiegato tutte le parate, tutti i colpi, le basi della scherma. [...]

Poi tutto è opinabile, perché manca così tanto nel trattato che è difficile dire: 'sì, sicuramente è questo'. Ma le interpretazioni nostre erano sempre corrette - sono corrette in base al testo e hanno sempre senso schermisticamente, non solo, lì dove c'era il dubbio ci attenevamo a quello che si può chiamare 'lo stile del prete'. Lui comunque fa delle cose ridondanti, lì dove c'è una lacuna inseriamo quella cosa lì ridondante. Un certo colpo non sappiamo se è filo dritto, punta, filo falso? Nel dubbio, lui tira le punte, quindi probabilmente intende dire punta, lì. Poi spesso sono dubbi molto sul dettaglio, perché poi l'azione schermistica ormai bene o male c'è un generale accordo, bene o male. Il problema è che se quel colpo è fatto così o così, alla fine quando hai fatto una certa azione... Quello sì, è opinabile, ma l'azione poi è quella comunque. A prescindere dal colpo finale.²⁹

Riccardo Rudilosso - Ovviamente la prima cosa è la lettura del testo con la visione dell'immagine, a vedere che dice il testo rispetto all'immagine, cercare di capire quello che dove vuole andare a parare insomma nelle cose che spiegava. Poi piano piano dove non era... Molte cose sono comprensibili, dove non era comprensibile o dove non era scritto, per esempio per dirti passeggio, movimento dei piedi, non viene descritto. Quindi dove non era descritto ti rifai - ci siamo rifatti - agli altri maestri. Prima a quello più vicino come tempo, quindi guardie e passeggio di Fiore, poi comunque nel caso passeggio anche rinascimentale. La scherma alla fine fino a quella moderna, le basi...

Andrea Morini - Più che avvalerci di questi trattati successivi abbiamo trovato conferma successivamente di nostre idee su quei trattati successivi. Perché per certi tipi di passeggio, per certi tipi di azioni schermistiche, il passeggio è quello. Per esempio, l'azione tipica che trovi ovunque è quella, quindi perché questa dovrebbe essere diversa? [...]

Riccardo Rudilosso - La certezza non c'è mai perché lui non ce l'ha scritto. Quindi là dove non ci sono prove ti rifai ad altro.³⁰

²⁹ Intervista ad Andrea Morini, cit.

³⁰ Intervista ad Andrea Morini e Riccardo Rudilosso, 26 gennaio 2014, Narni.



La scelta degli istruttori SAAM è in questo caso quella di integrare con le proprie conoscenze pregresse ed esterne - con il proprio *repertorio*, quindi - il sapere conservato nel trattato, colmandone le lacune a beneficio di una più completa fruibilità da parte del lettore/allievo che non si trova così privato di informazioni relative a nozioni portanti dell'agire schermistico, siano esse provenienti direttamente da *Lutegerus* oppure da altra fonte. Questo tipo di operazione è già palese nella scelta del lessico utilizzato per la traduzione, e viene ulteriormente dichiarata nella sezione del libro dedicata all'"Interpretazione":

"Per chiarezza esplicativa nel presente volume le azioni schermistiche verranno spesso descritte mediante terminologia tecnica moderna. Motivo per cui le prossime pagine saranno dedicate ad una veloce descrizione di tale terminologia e dei relativi principi schermistici, omologhi a quelli presenti nel trattato in esame" (Morini — Rudilosso — Giordani 2012: 166).

L'utilizzo del termine *omologo*, in particolare, pone l'attenzione sulla volontà di ipotizzare una corrispondenza diretta (e biunivoca, mutuando la nozione di omologia dalla geometria) fra le componenti fondamentali del sapere schermistico racchiuso nell'I.33 e quelle sistematizzate dalla scherma odierna. L'operazione integrativa risulta particolarmente rischiosa laddove il trattato non fornisce sufficienti informazioni per tracciare questo collegamento - o non ne fornisce affatto, dando per scontata la conoscenza di alcuni fondamentali da parte dall'allievo/lettore - e di conseguenza vengono arbitrariamente inseriti elementi esterni "per sopperire alle carenze del testo [...]: nel dubbio, visto che il testo non li usava, abbiamo usato concetti moderni. Tanto poi l'azione è quella, l'accezione è quella"³¹.

Questa strategia è stata applicata per le tipologie di colpi (per la cui denominazione viene però "adottata quella bolognese rinascimentale, opportunamente semplificata in base ai soli termini da noi utilizzati nella descrizione delle sequenze", Morini — Rudilosso — Giordani 2012: 167), per le parate (per le quali viene utilizzata una nomenclatura più tarda), per il passeggio, per il concetto di tempo schermistico e per la posizione della mano armata. In quest'ultima, in particolare, la questione è particolarmente rilevante: su 255 mani impugnanti la spada, all'interno del trattato,

³¹ Intervista ad Andrea Morini, cit.

solo 126 risultano chiaramente visibili, mostrando la postura di polso e dita. Operando in direzione integrativa, gli istruttori SAAM optano per sostituire ad ipotetiche impugnature non specificate da *Lutegerus* le quattro posizioni standard della scherma contemporanea, presentate in un rapido schema corredato di immagini, a cui far riferimento anche nell'applicazione delle tecniche contenute nel trattato.



Riccardo Rudilosso e Andrea Morini - seminario HEMA su principi e tecniche del MS I.33³²

Un approccio differente è utilizzato da Giorgio Fonda, che alle lacune testuali ed iconografiche reagisce scandagliando ciò che viene offerto dal trattato nel tentativo di ricavarne quante più informazioni possibili: "Purtroppo il prete non ci aiuta a capire alcuni concetti di base come la postura o quale sia il passeggio. O almeno non vi si dedica in modo esplicito. Osservando con attenzione e ricostruendo le azioni che Lutegero spiega possiamo però avanzare delle ipotesi"³³. "Ci

³² Organizzato dalla SAAM - Sede di Perugia, in data 6 ottobre 2013. Foto della scrivente.

³³ Dal sito lutegerus.wordpress.com/2009/11/09/i-fondamentali/, consultato in data 13 giugno 2014.



sono comunque degli assunti o delle interpolazioni che chi ci si avvicina deve fare per riuscire a tirar fuori qualcosa. Chiaramente. Il vero problema secondo me è come fai queste interpolazioni, per cui l'approccio alla fonte... Io sono molto molto critico su queste cose"³⁴.

Questa seconda possibilità operativa vede lo studioso/schermidore collocato in posizione subordinata rispetto all'autore del trattato, assumendo così il ruolo di 'allievo' nella catena di trasmissione del sapere: si tratta di un 'allievo ideale', cui non viene concesso di porre domande dirette al 'maestro', e che è quindi chiamato ad estrapolare la conoscenza da ciò che gli viene elargito sotto il vincolo della fiducia:

Giorgio Fonda - Mah, guarda, io credo relativamente poco all'errore dell'autore. Nel senso, se ci sono correzioni sul trattato, un motivo c'è. Se ha scritto quella cosa lì, un motivo c'è. Se ha disegnato due mani, un motivo c'è. Il problema è capire qual'è il motivo. Però se non hai cieca fiducia nel fatto che è al 99% tutto giusto, inizi a farti dei castelli in aria che poi verificare è impossibile. O molto difficile, è molto difficile trovare la magagna se inizi a mettere in discussione tutto.³⁵

Una chiara dimostrazione di questo approccio è riscontrabile nel lavoro svolto proprio attorno alla questione dell'impugnatura. Qui l'utilizzo delle conoscenze pregresse dell'interprete non si pone in sostituzione o a completamento dell'opera del trattatista, quanto al servizio di essa, applicando sì metodologie appartenenti ad altre discipline, ma allo scopo di rendere fruibile anche quella parte di sapere pratico contenuto nel documento ma non reso esplicito dalla scrittura.

"Gli illustratori cercarono di rappresentare le mani armate visibili nel tentativo di comunicare qualcosa. Queste mani sono rappresentate in modi che appaiono implausibili ma che erano fisicamente possibili. In sostanza noi oggi sostituiamo il nostro processo cognitivo nell'osservare le illustrazioni a quello dell'illustratore. Ancora ed in altri termini: un modello fisicamente plausibile e coerente è stato rappresentato in un modo che appariva plausibile e coerente a chi ha potuto osservare direttamente il modello"³⁶.

³⁴ Intervista a Giorgio Fonda, cit.

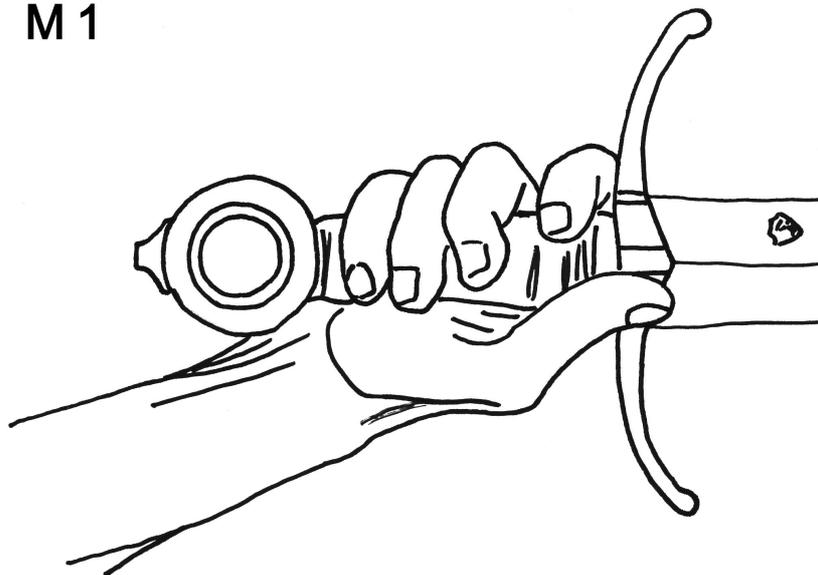
³⁵ *Ibidem*

³⁶ Dal sito lutegerus.wordpress.com/2014/03/01/lemanideltrattatista-prologo/, consultato in data 13 giugno 2014.

Nello specifico è stato fatto il tentativo di "isolare, nelle iconografie, delle mani rappresentate con dei rapporti spaziali comuni, sebbene presentati con piccole varianti, quali l'inclinazione della lama o il rapporto tra l'angolo dell'avambraccio e la direttrice della spada"³⁷. Da questa catalogazione delle differenti mani armate presenti nelle tavole viene tratta una serie di archetipi principali (dieci in tutto, a cui si aggiungono due varianti), a ciascuno dei quali è possibile

"riconduurre tutte quelle posizioni reali in cui il rapporto spaziale tra le parti (e.g. pomo della spada/polso/dita) è invariato nella sua rappresentazione bidimensionale. Questa interpretazione ci restituisce una sorta di funzione grafica che, incrociata con le dinamiche delle azioni e le posizioni relative, circoscrivono la posizione più plausibile della spada, dell'inclinazione del suo filo e la posizione di pugno"³⁸.

M 1



Archetipo grafico dell'impugnatura denominata M1, individuata da Giorgio Fonda nelle tavole 1RC, 2VC, 5RA, 7RC, 11VC, 14RA, 16RA, 18RC, 20VC, 21RA, 22RC, 23RA, 28RA, 29RA, 30VC, 31RA, 32VC del trattato.³⁹

Su questo punto in particolare i due approcci - triestino e romano - si trovano diametralmente contrapposti:

³⁷ *Ibidem*

³⁸ *Ibidem*

³⁹ *Ibidem*



Giorgio Fonda - Le impugnature. Perché mi sono ossessionato tanto con le impugnature? Perché a me tutto sommato sembra riduttivo ricondurle così, corpus unico, alle impugnature di scherma sportiva: prima, seconda, terza, quarta. Tutti felici. Secondo me non è così. Per un sacco di secoli nessuno ha dato una nomenclatura delle impugnature. Tutti chiamavano delle posizioni con un nome: *sub brachio*. Così. Perché? Perché era molto più semplice, non dovevi spiegare ogni singolo dettaglio di ogni tuo segmento corporeo, avevi *sub brachio* che per me ad oggi rappresenta un grosso insieme di posizioni che sono riconducibili ad una *sub brachio*, perché tu la *sub brachio* la puoi fare con la spada un po' più bassa alla vita, la puoi fare proprio sotto l'ascella, la puoi fare come la faccio io che in realtà è un po' diverso... E quindi il trattatista ha degli stratagemmi per spiegarti le cose, e li sfrutta, non si sa se scientemente o meno, per trasmettere in qualche modo, no?, i contenuti. Lui fa una scelta: usa dei nomi a cui ricondurre delle posizioni. La mano segue. Fine. Il problema è nel momento in cui sei tu davanti al suo testo e dici: sì, grazie, però magari qualche indicazione in più mi sarebbe stata utile, no? Allora boh, io ho fatto questa scelta, mi sono semplicemente detto: facciamo delle statistiche, abbiamo un trattato, ci presenta delle cose con una certa ricorrenza, facciamo proprio... Sì, peschiamo da questo trattato, vediamo ogni istanza, letteralmente, separatamente l'una dall'altra, vediamo a che concetti li riconduce e proviamo a vedere effettivamente come usa questa mano... Adesso io ho fatto il discorso solo sulla mano armata, si potrebbe fare anche sulla mano non armata, o sulla posizione reciproca delle due mani, puoi fare diversi giochetti da questo punto di vista. Potrebbero non essere totalmente indicative come cose, perché appunto la sensazione è: un determinato tipo di mano è praticamente sparpagliata dappertutto su quel tipo di trattato. [...] Ciò nonostante io credo che le mani che sono disegnate in quel trattato sono rappresentate in quel modo tutto sommato per un motivo, ok, quasi metà del trattato non ti mostra le mani perché hai uno stupidissimo scudo rotondo che te le nasconde, ma anche lì, forse perché era facile, potevi fare molti più disegni, dare un'idea di molte più posizioni, però obiettivamente anche se non vedi le mani e vedi la spada verso il basso, con la punta proprio verso il basso a cadere, e ti dice che è una *kruche*, se vai a vedere nel trattato c'è un'unica posizione che chiama *kruche* che ti fa vedere la mano... Sarà così, no? Sarà uguale. Quindi tutto sommato puoi ricostruire le mani che non vedi, puoi ricostruire diverse cose dalle indicazioni che ti lascia. La questione è faticosa è che sì son tutti tasselli, che devi ricostruire con pazienza. ⁴⁰

⁴⁰ Intervista a Giorgio Fonda, cit.



On field

"In some cases, the illustrations show positions that are physically implausible"

(Forgeng 2003: 7).

Come già accennato in precedenza e come sottolineato da entrambi i poli di lavoro, l'operazione interpretativa (e, in certi casi, di traduzione) non può essere distinta dalla transcodifica della parola/immagine scritta in parola/immagine agita, senza la quale il sapere 'performático' contenuto nel trattato non viene compiutamente reso fruibile - e senza la quale molte delle situazioni che Forgeng definisce *physically implausible* rimarrebbero inesplicite.

Se non altro perché "se uno si limitasse al trattato in sé e per sé, rimarrebbe e continuerebbe ad essere lettera morta"⁴¹.

A dispetto delle marcate differenze d'approccio da parte dei tre schermidori, emergono evidenti per ciascuno due necessità interconnesse, sia in fase di verifica delle proprie posizioni sia - ancor più importante - durante la fase di interpretazione vera e propria: l'incorporamento delle nozioni estrapolate dal trattato e il confronto con altri studiosi e praticanti. In questo caso, è la comprensione stessa che passa tramite il corpo dell'atleta/studioso, realizzandosi nuovamente nella sua forma originaria di sapere pratico.

Per meglio individuare le differenti sfumature operative, infine, è stata posta ad ognuno la medesima domanda: *che tipo di lavoro è stato svolto a livello fisico?*

Andrea Morini - Si tirava. [...] Si prova piano. Piano piano, finché sembra convincente. Se sembra convincente poi si prova in combattimento. Se in combattimento riesce un buon numero di volte, nel senso se riesce anche se magari è una tecnica complicata e l'avversario probabilmente la conosce, però se all'interno della frase schermistica ha senso, allora è probabile che sia un'interpretazione valida. Lì dove c'è il dubbio abbiamo dato un'alternativa, perché ce ne stanno parecchie, di dubbiose. [...] Provavamo in palestra quello che leggevamo, cercando di interpretarlo non alla prima... Cioè di non dare risposte certe alla prima interpretazione, cercando comunque di mettere ogni interpretazione in discussione, e

⁴¹ *Ibidem*



soprattutto non adagiarsi su quella che sembrava più comoda ma quella che schermisticamente aveva più senso. Perché se di due interpretazioni della stessa tecnica, valide in base al testo, una effettivamente sembra più semplice ma l'altra schermisticamente è più sensata - ferma restando l'attinenza al testo - scegliamo la seconda.⁴²

Riccardo Rudilosso - Una volta letto e visto cosa intendeva la proviamo per vederne l'efficacia, insomma, se effettivamente torna bene come posizione delle mani... Ecco, ad esempio, anche le mani non si sa com'erano, quali posizioni di pugno avevano. Vedendo questo qui lo tiro con la mano di quarta, mi torna meglio perché poi se te mi spingi allora rifaccio il gioco... Quindi sempre prova pratica, prova pratica laddove non c'è la conferma e anche dove c'è scritta la conferma vediamo se in effetti funziona bene.

Andrea Morini - Poi altre cose, altre conferme o interpretazioni parallele le scopriamo ogni anno che facciamo il corso relativo a quel trattato, perché... Quando lo insegni poi ti accorgi che effettivamente magari quella cosa ha questo tipo di organizzazione, quell'altra forse intendeva anche quest'altra... Cioè si aprono altre prospettive quando lo insegni poi ovviamente, e [...] grazie a dio fino adesso ci sono state tante conferme. Conferme relativamente sempre nell'ipotesi nostra, che poi magari quest'anno scopriamo che...

Riccardo Rudilosso - Sì, molte conferme sono venute, poi per esempio la cosa interessante è che magari va ad ampliare non che va a togliere quello che s'è fatto. Alcuni ragazzi chiedono 'posso fare una domanda? Ma qui se faccio così... Non era meglio?'

Andrea Morini - È stimolante questo

Riccardo Rudilosso - E quindi magari ti aiuta. 'Ah, fammi capire, vorresti fare questa cosa... Sì... E vedi che la puoi fare facendo quest'altra. Però...'

Andrea Morini - Sempre la prova pratica. La prova pratica è parte integrante, al 60%.

Riccardo Rudilosso - Pensiero e azione.⁴³

Giorgio Fonda - Sostanzialmente il lavoro che abbiamo fatto è quello di provare i singoli *ludus*... [...] di solito con Franz, con Francesco facevo questo lavoro qui, quindi è lui il mio *peer reviewer* che dir si voglia. Poi c'erano sempre incursioni di qualcun altro - Luca, Davide - sempre qualcuno in giro che... E in genere da lì nascevano discussioni su come si facesse o come non si facesse, eccetera. Più o meno il lavoro era questo. Ci si tornava sopra più e più volte, e avanti così.

⁴² Intervista ad Andrea Morini, cit.

⁴³ Intervista ad Andrea Morini e Riccardo Rudilosso, cit.



Anche perché alla fine ti fai un'idea, la provi, se può funzionare la mantieni. Ad esempio molte cose le ho cambiate nel momento in cui mi sono confrontato con Warzecha, con Rowlings... Rowlings sono andato a trovarlo in Inghilterra nel 2010, mi pare fosse, o 2009, non ricordo, mentre Roland l'ho incontrato al Berlin Buckler Bouts prima edizione dell'altr'anno, in pratica. Sì, due esperienze costruttive, sicuramente, che mi hanno anche fatto cambiare delle interpretazioni. [...] Warzecha ha un metodo tutto suo molto interessante, per esempio, ed è bello avere a che fare con Warzecha proprio perché ha questo tipo di apertura. Per cui lui ti mostra la sua interpretazione ed è dispostissimo a metterla in discussione, è molto interessante, è più... E Rowlings [...] ha delle idee interessanti sul trattato, alla fine, però io credo che a Rowlings interessi molto di più l'aspetto chiamiamolo di efficacia, no, anche sacrificando un po' l'interpretazione. Warzecha invece è un pochino più dettagliato, secondo me, ha un'idea molto più focalizzata. Mi ritrovo di più nelle cose di Warzecha, diciamo, anche come idea che ho io del trattato alla fine mi ci ritrovo molto di più. Abbiamo qualche lievissima sfumatura diversa... Insomma, è normale. Però è soddisfacente quando vai lì, ti confronti con lui, scopri che la pensa esattamente allo stesso modo su un determinato aspetto e allora sei tutto contento, 'ah che bello!'. No, più che altro perché le idee sono nell'aria, e se due persone a distanza senza mai vedersi riescono a farsi un'idea simile sulla stessa cosa... Potrebbe essere un indizio che magari la direzione è quella giusta. Potrebbe. Potrebbe anche essere un caso, ma anche no. Dai, diamoci della fiducia, ogni tanto. Io sono una persona molto dubbiosa, io scavo nel trattato per tirare fuori i dubbi, non le certezze, ed è la parte che mi diverte, tutto sommato. [...] Il problema del trattato è che funziona bene. [Lutegerus] ha scelto un modo di trasmetterlo che è tipico dei suoi coevi, per cui lui ti mostra delle sequenze, no? Molto spesso, io noto, che il trattato ti dice: ti trovi in questa situazione, hai delle scelte. Però non ti dice perché scegliere una o l'altra, ti dice semplicemente che ci sono queste possibilità. Se sei fortunato ogni tanto aggiunge anche 'se lui fa questo, tu fai quest'altro', e lì ti va di culo. Quindi lo strumento che lui usa per insegnarti il corpus del suo sapere è un modo condizionale. Però, quando tu lo provi, sei tu che devi capire qual'è la situazione migliore... Perché non si limita solo a 'lui fa questo, lui fa quest'altro', ma si estende anche a delle piccole sottigliezze di cui riesci ad accorgerti soltanto provandole. [...] Quindi il trattatista cosa fa? Ti offre delle azioni preconfezionate, poi sei tu che ti devi con pazienza smontare queste azioni, questa sequenza di azioni, per trovarti in tutto il resto del trattato quelle che ti costituiscono l'azione. Facendo questo lavoro di montaggio e



smontaggio continuo, inizi a capire quali sono i suoi precetti di base. Leggendo il trattato dall'inizio alla fine il risultato è che sei estremamente confuso, secondo me. Però alla fine io ci trovo molto della Scolastica, dentro, come precetto, perché... Alla fine, anche il quadrato del Meyer⁴⁴, funziona sulla stessa logica: sei tu che devi trovare la strada, lui ti da ti mostra la soglia, sei tu che devi attraversarla, no? Quindi anche il trattato... Alla fine non so se sia voluto o meno questo processo, non so se lui abbia scientemente deciso di fare così perché sapeva, forse non è così, diciamo forse mi piace pensare che sia così. Di sicuro rende il ricostruire i precetti di base estremamente più complicato, ma molto solido al contempo. È difficile tirar fuori i concetti, però una volta che hai capito dove questi concetti si ripresentano inizi anche a capire *cosa vuole il prete da te*, alla fine.⁴⁵

Forme di archiviazione

La prima parte dell'impresa di cui questi atleti/studiosi si sono fatti carico è - pur passibile di modifiche, aggiornamenti e revisioni - compiuta. Il processo di incorporamento e rivitalizzazione del sapere immateriale è stato effettuato, ed è ora reso disponibile - almeno in parte - per la fruizione. Ma "nella misura in cui colleghiamo l'archiviazione con la produzione di documenti, ovvero con il trasferimento dell'azione dall'ordine della *práxis* a quello della *póiesis* mediante gli strumenti della scrittura e/o della registrazione, possiamo ancora ritenere che questo sia il mezzo più idoneo per conservar[lo]?"⁴⁶ (Deriu 2012: 173-174).

Per soddisfare la condizione di trasmissibilità postulata in apertura, infatti, è necessario che questo sapere immateriale - ora incorporato nel repertorio degli studiosi/atleti - possa essere trasferito ad altri:

⁴⁴ Con il Quadrato (o meglio i quadrati) di Meyer si intende un diagramma numerico elaborato come forma di esercizio probabilmente tra il 1560 ed il 1570, in Germania, dal Maestro Joachim Meÿer.

⁴⁵ Intervista a Giorgio Fonda, cit. Corsivo di chi scrive.

⁴⁶ Per completezza riportiamo anche la nota presente nel testo relativamente alla citazione: "La distinzione fra *póiesis* e *práxis* è aristotelica e concerne i modi possibili dell'azione: se mette capo a qualcosa di oggettivo che finisce per avere esistenza autonoma rispetto all'agente l'azione è detta *póiesis* (dal verbo *poiéin*: fare, creare, produrre); se non si risolve nella produzione di oggetti è chiamata *práxis* (dal verbo *práttein*: agire)" (Deriu 2012: 173-174).



Giorgio Fonda - La mia opinione è che il bravo istruttore è aperto al dialogo. Ha anche la pulsione alla condivisione, secondo me. Il bravo atleta può anche essere uno che ha le sue idee, che sa far bene le sue cose. Diciamo che il bravo istruttore è quello che ha una base metodologica piuttosto seria, non solo sulla disciplina in sé e per sé ma anche sul come trasmetterla, secondo me. E sono conoscenze che ti puoi fare sia in altri ambiti - dico sempre dell'insegnamento - sia anche nell'approccio metodologico nella scherma. Almeno, io la vedrei così.⁴⁷

La modalità basilare di trasmissione è quella diretta, svolta *in presenza*: attraverso corsi e/o stage dedicati, tanto il polo romano che quello triestino svolgono attività didattica legata al contenuto del manoscritto I.33, rivolta all'interno e all'esterno delle rispettive associazioni. Questa modalità rende però possibile il raggiungimento di un numero limitato di persone, legate al vincolo della compresenza spaziotemporale e alla disponibilità da parte di chi si trova a coprire - dati i tre elementi della catena iniziale - il ruolo di 'maestro'. Nel tentativo di ottenere una diffusione su scala più ampia - per numero e per distanza geografica -, però, si ripresenta il problema ben noto agli autori dei trattati stessi: come veicolare il sapere immateriale attraverso un supporto extrasomatico.

In questo caso occorre infatti compiere il percorso inverso rispetto a quello effettuato per estrarre dal documento il contenuto esperienziale dell'autore originario: selezionare una modalità di archiviazione che salvaguardi al possibile il repertorio acquisito.

Alla luce di quanto detto finora è facile immaginare quanto i testi d'arrivo concepiti dagli studiosi SAAM e Septem Custodie possano differire fra loro, e in particolare la scelta del supporto rimarca la distanza fra le due realtà.

Andrea Morini, Riccardo Rudilosso e Federica Germana Giordani hanno curato, per i tipi de Il Cerchio, la pubblicazione del volume intitolato *Manoscritto I.33 - Il più antico trattato di scherma occidentale*. La struttura del libro prevede (in seguito ad una presentazione firmata da Franco Cardini):

⁴⁷ Intervista a Giorgio Fonda, cit.



Introduzione storico-critica realizzata da Federica Germana Giordani;

Nota alla traduzione comprensiva di glossario dei termini tecnici in tedesco ed in latino;

Manoscritto I.33: riproduzione (in bianco e nero) dei folii del trattato con, a fronte, il testo trascritto e tradotto;

Interpretazione: illustrazione delle armi difensive ed offensive utilizzate nel trattato (spada; brocchiero); descrizione "mediante terminologia tecnica moderna", come già rilevato, dei fondamentali principi schermistici (posizioni della mano; colpi; parate; passeggio; azioni sul ferro; tempo schermistico);

La scherma di Lutegerus: sunto dei principi base del trattato; l'elenco delle *Custodie* e delle *Obsessiones*⁴⁸, corredate di riproposizione fotografica, descrizione del movimento ed indicazione delle tavole di riferimento; analisi delle *Sequenze* d'azione illustrate nel trattato, con descrizione del movimento ed indicazione delle tavole ma sprovviste di supporto visivo;

Approfondimenti: Evoluzioni della scherma di spada e brocchiero; Esempi di tecniche di spada e brocchiero nella trattatistica e nell'iconografia medievale - Parallelismi con altri Maestri;

Appendice: La questione della parata di piatto;

Bibliografia

Il testo d'arrivo della SAAM appartiene quindi alla stessa categoria di supporto scelta dall'autore dell'I.33: una successione organizzata e fissata di testo e di immagini, opportunamente adattate sulla base delle abitudini di fruizione dei contemporanei. La veste di presentazione è quella manualistica, perfettamente in linea con gli intenti didattici e divulgativi dell'Istituto, e rivolta "a chi non ha mai fatto nulla"⁴⁹.

Il testo d'arrivo prodotto dall'ASD Septem Custodie ha invece assunto la conformazione di un blog, Lutegerus.wordpress.com, e la scelta di tale strumento è legata tanto alle necessità del compilatore - per cui l'operazione di mappatura è funzionale ad una comprensione più profonda dell'oggetto di cui si sta tracciando la geografia interna - quanto alla miglior fruibilità da parte del lettore, a cui

⁴⁸ *Custodia*: termine utilizzato nell'I.33 per definire le varie guardie. *Obsessio*: indica particolari guardie preposte ad "assediare" la custodia avversaria.

⁴⁹ Intervista ad Andrea Morini, cit.



vengono offerte molteplici opzioni di consultazione.

Nell'impossibilità di tracciare un vero e proprio indice relativo ad un documento ipertestuale, che può essere consultato trasversalmente secondo percorsi differenti, una panoramica dei contenuti può essere costituita a partire dalle categorie in cui sono organizzati i singoli post pubblicati. Ferma restando la natura dinamica del lavoro, è quindi possibile delineare le varie aree d'intervento:

Glossario: pagina contenente una breve spiegazione dei termini latini e tedeschi che non vengono tradotti nei singoli post;

Su questo Blog: pagina relativa alla bibliografia e alla sitografia del lavoro, precedute da una breve introduzione informativa;

Trascrizione & traduzione I.33: categoria che racchiude tutti i post dedicati alla trascrizione / traduzione / ridisegno dei folii;

Commentario & pratica I.33: categoria che racchiude tutti i post dedicati all'interpretazione e alla scomposizione nelle singole azioni dei vari *ludus*. In ciascun post è presente l'indicazione del folio di riferimento con link al post relativo, contenente il ridisegno, oltre ad ulteriori rimandi ipertestuali agli altri *ludus* eventualmente collegati;

Le mani del trattatista: categoria che racchiude tutti i post dedicati all'analisi della posizione delle mani (prologo; archetipi delle mani; epilogo);

Excursus: macrocategoria che racchiude la precedente "Le mani del trattatista" più altri post che non riguardano in modo specifico le singole pagine del manoscritto ma trattano:

- alcuni aspetti di esso (i segni della croce apposti nelle varie pagine; analisi di alcuni fondamentali; approfondimenti su particolari espressioni utilizzate);
- riferimenti ad altri trattati;
- comunicazioni di servizio (incluso l'accesso al "Quaderno di lavoro" scaricabile che racchiude in formato non ipertestuale i contenuti del blog);

Trasversalmente a questa strutturazione si presenta la seconda modalità di attraversamento e fruizione del trattato: i *tag*. Ciascun post viene infatti "etichettato" da un certo numero di tag che rappresentano le parole chiave del contenuto: *obsessio* e *custodia*, ad esempio, o il nome di un colpo che compare nel *ludus*, o ancora una delle frasi ricorrenti in più punti. Questo permette di



accedere rapidamente a tutti gli altri post che presentano quel medesimo tag, confrontando ad esempio i vari passaggi del trattato in cui viene utilizzata una determinata posizione o un colpo.

Giorgio Fonda - Considera che quando ho iniziato a pubblicare il blog, diciamo il momento chiave in cui ho pensato: 'voglio fare qualcosa di cui rimanga traccia', avevo già una mia idea del trattato però era un'idea molto aleatoria. Il blog mi ha permesso di canalizzarla un poco più focalizzata.

Domanda - Come mai il blog e non altri tipi di supporti?

Giorgio Fonda - C'è qualcuno che dice che il sapere è nell'aria, no? Intanto è uno strumento estremamente flessibile, per cui mi permette di rivedere blocchi del corpus senza avere qualcosa che è tipo pietra miliare, che è così e rimarrà così a meno che non pubblico una seconda versione. Il blog è molto più plasmabile da questo punto di vista. Inoltre il blog ha un vantaggio incredibile rispetto alla carta stampata, che è questo: [...] mi permette di cercare concetti spalmati sull'intero trattato in poco tempo, quindi io riesco ad avere una visuale un pochino più organica e direi quasi contemporanea del trattato. Il libro, per sua stessa natura... Sei un cursore in mezzo al libro, ti concentri su una parte e perdi di vista il resto. Infatti ogni tanto mi capita di avere conversazioni online in cui mi si dice: 'eh, il *duchtritt* non si sa com'è fatto'. E io sono sempre molto perplesso da queste affermazioni, perché dico: 'aspetta un attimo, ma perché?' 'Eh, perché nel primo Ludus non è spiegato il *duchtritt*.' 'Ok, ma... Se vai un po' più avanti scoprirai invece che c'è addirittura l'immagine del *duchtritt*.' Questa cosa manda fuori di testa un po' di persone, ogni tanto.

Domanda - L'ipertestualità rende più agevole la consultazione, ma tu per chi hai lavorato? Perché il blog è pubblico, mentre se l'interesse è solo per la consultazione in proprio uno può realizzare un ipertesto...

Giorgio Fonda - ...per i fatti suoi. No, comunque c'è la volontà di consultazione. Infatti forse non traspare benissimo, però io ci provo, io sono sempre molto aperto anche alla critica, alla condivisione, perché comunque li uso come spunti per riflessioni ulteriori. Sempre avute molte poche occasioni di approfondire quello che ho fatto nel blog tramite delle critiche esterne, perché si riducono veramente a due tre persone che saltuariamente ci danno un'occhiata e saltuariamente mi dicono qualcosa a riguardo. Io noto spesso e volentieri molta chiusura, no? Cioè: 'ho scoperto questa cosa, e me la tengo nascosta!' ...Ok, va bene. Però... Sì, domani



qualcun altro ci arriverà. Perché devi far aspettare agli altri domani, quando dopodomani magari riusciamo ad avere una visione più organica del trattato? Io la vedo così, alla fine.

[...]

Il problema è che del cambio delle interpretazioni nel blog non ne hai traccia. Hai solo quella più aggiornata. Recentemente ho cambiato una cosa confrontandomi con Federico Malaguti, è uno che ha iniziato ad approcciarsi al brocciero relativamente da poco, è molto curioso, fa un sacco di domande, però nel mucchio qualche riflessione te la scatena, infatti ho trovato una piccola pecca nel corpus delle cose che avevo scritto. L'ho corretto e via.⁵⁰

In questo caso, l'ipertestualità diventa vero e proprio strumento di analisi e di interpretazione e non solo caratteristica del prodotto finito:

Giorgio Fonda - Ti faccio un esempio veloce: la *schutze*. La *schutze* viene descritta in modo appropriato in un unico *ludus*, poi viene ripresa qua e là ma molto en passant, e ti accorgi subito che la *schutze* non è una ed una sola, ci sono varie declinazioni di questa cosa che lui chiama *coperta* - troppo corta, tra l'altro - e la frase latina che lui usa, se tu volessi applicare il latino alla lettera, è 'una ed una sola', non c'è altro, è così, fine, ciao. Per cui poi come fai a mettere insieme il fatto che il testo ti dica che è 'una e una sola' mentre le illustrazioni e anche l'uso che alla fine ne fa in tutto il trattato non è quello, è diverso? Questi sono i problemi che devi affrontare, ed è il motivo - torno a dirti - del blog. *Schutze*, cerchi, *schutze*, vedi in tutti i *ludus* dov'è la *schutze*, li confronti, e dici: 'no, non può essere una ed una sola, perché sarebbe totalmente illogico rispetto a quello che il trattato stesso dice'. [...] Fin quando non inizi a guardarti un po' intorno nel trattato non ne vieni fuori.⁵¹

Oltre alla componente strettamente testuale, anche quella grafica è stata trattata in modo differente all'interno dei due testi d'arrivo. Come accennato in precedenza, all'interno della pubblicazione della SAAM compaiono i fac-simile in bianco e nero dei folii del trattato e una serie di fotografie che ripropongono determinate posizioni eseguite dagli stessi autori in abbigliamento

⁵⁰ Intervista a Giorgio Fonda, cit.

⁵¹ *Ibidem*



moderno. Nel blog Lutegerus, invece, è proposto il ridisegno delle illustrazioni dell'I.33 affiancate a disegni realizzati ex novo relativi alla questione delle mani del trattatista. Le motivazioni alla radice di tali scelte iconografiche sono esposte nelle interviste rilasciate dagli autori:

Domanda - Avete scelto di inserire delle fotografie: è possibile attraverso delle foto restituire la dinamica dell'azione in modo completo?

Andrea Morini - Aspetta, dipende sempre completo per chi. Perché se devo farlo per uno schermidore posso fare anche delle foto di momenti significativi, e lo capisce. Se non è uno schermidore devo fare un filmato, per forza.

Domanda - Non avete pensato di allegare ad esempio un dvd con un numero maggiore di foto?

Riccardo Rudilosso - No. Per esempio ci sono cose che per uno che fra virgolette non ha mai visto o fatto niente dovresti far roba tipo la foto da un lato, [...] un'altra fotina dall'altro, e con i piedi come sono messi, e la mano dove va... Non ho idea di quante foto ci vorrebbero per... Quindi uno che parte proprio da zero... Viene a lezione! Chiaramente dovrei fare tutte le foto! Invece uno schermidore lo capisce, 'mano di quarta con passo sinistro': a posto!

Domanda - E realizzare un video?

Andrea Morini - Perché? La domanda è quella. Ti rispondo con una domanda: perché? Nel senso: sì, qualcuno è interessato... Chi vuole capirci di più ci fa una telefonata, facciamo un salto dove sta, lo vediamo insieme piuttosto che fare un filmato che poi magari chissà... Viene interpretato o come oro colato, che non lo è, invece, magari, perché si apre ad altre interpretazioni...

Riccardo Rudilosso - E, soprattutto, ritornando al discorso di prima coi ragazzi, quando sei di persona quello magari gli viene un dubbio un'idea te la dice subito, magari il video quello lì lo vede e non capisce magari il perché di una cosa che te di persona spiegheresti, perché tempisticamente si fa così...

Andrea Morini - è una cosa molto importante questa, non è vero che si può imparare la scherma con i video. Perché la tendenza sembra che la gente pensi sia possibile. Non è così. Il video serve a far vedere quanto sono bravo a fare certe cose, ma da lì a spiegarti la scherma con un video... No, è falso.

Riccardo Rudilosso - Da quello che vedo i video sembrano un po'... Li fanno, non so, per... Come si può dire...



Andrea Morini - Per avere conferme da parte di altri.

Riccardo Rudilosso - Conferme, anche, magari serve quello lì... Oppure per vanità. [...] Secondo me se lo vuoi fare... Per far vedere 'oh, faccio questa scena', poi la mandi a tizio e chiedi 'può tornare una cosa del genere?'

Andrea Morini - Certo, finisce così però.

Riccardo Rudilosso - Da lì a impararci no, però.

Andrea Morini - No.⁵²

Domanda - Ho visto che all'interno del blog sono presenti numerose immagini, e ad un certo punto il lavoro viene esplicitamente definito "ridisegno". Li hai realizzati tu?

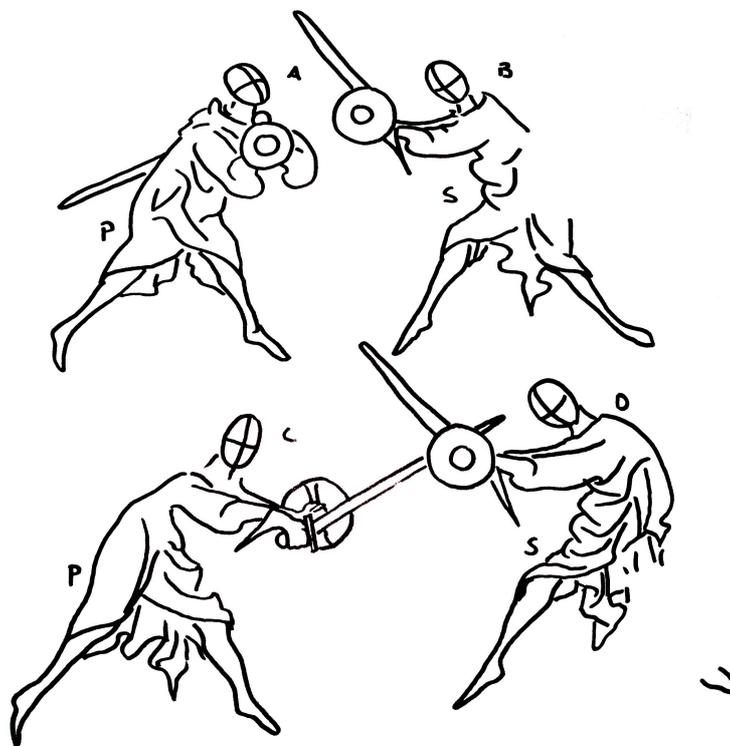
Giorgio Fonda - Sì. C'è anche - sul sito Septem Custodie, però - un trafiletto scemo in cui faccio vedere un rodovetro e io che ridisegno la tavola.

Domanda - Perché la scelta dei disegni e non le immagini originali, e perché i disegni e non delle foto?

Giorgio Fonda - Allora: le immagini originali no per un semplice motivo di copyright. Alla fine io sono intellettualmente onesto, della serie: io ho il mio Forging, le tavole originali me le guardo, non è che non me le guardo, però al contempo mi sembrava completamente idiota scrivere e basta e non lasciare niente di disegnato, niente di riferimento visuale perché alla fine almeno la metà della comprensione di quel testo ce l'hai grazie ai disegni, anche, no? Se lui dicesse 'c'è la *sub brachio*' e non te l'avesse illustrata saremmo ancora qua a picchiarci su che cos'è la *sub brachio*. Probabilmente andando a ripescare non so quali iconografie da ogni fonte immaginabile. Che poi anche su quella c'è da discutere, insomma. E quindi sì, l'aspetto visuale era necessario, dal mio punto di vista. Ritracciate proprio per evitare qualunque problema di copyright, così ero tranquillo, non foto perché... Boh! Alla fine non mi sembrava la scelta... Non mi è neanche venuto in mente di fare le foto, in realtà io avrei come in testa come progetto quello di fare 40 mini video con i 40 *ludus*. Ce l'ho da un paio d'anni. Ce l'ho da un sacco di tempo quest'idea, questo pallino, non so se mai riuscirò a metterlo in pratica, purtroppo, però diciamo che l'idea ce l'avrei. Se non proprio tutti i *ludus*, almeno - siccome hai visto i miei commenti ci sono degli specchietti che bene o male sono degli specchietti che si trovano anche in altre parti del trattato - magari mi piacerebbe fare anche soltanto quelli. Come

⁵² Intervista ad Andrea Morini e Riccardo Rudilosso, cit.

minivideo. Perché sì, diciamo che un video non ti insegnerà tutto ma ti fa capire molto meglio la dinamica di un *ludus*, che è un disegno bidimensionale. La foto potrebbe essere un ottimo passaggio intermedio, sicuramente. Ma infatti se ci pensi - questa è una cosa tutto sommato divertente - per i disegni delle mani, che sto facendo adesso, io ho fatto prima le foto delle mani, e poi le ho ridisegnate. [...] Il video permette sicuramente di ricostruire, di vedere qual'è la tua idea. La vedi." ⁵³



*Ridisegno del folio 3r del trattato.*⁵⁴

Conclusioni

Si è più volte fatto riferimento al concetto di "testo d'arrivo", tanto per la pubblicazione della SAAM quanto per Lutegerus.wordpress.com, ma come per l'analisi di qualsiasi documento storico i due

⁵³ Intervista a Giorgio Fonda, cit.

⁵⁴ Dal sito <http://lutegerus.wordpress.com/2009/11/18/3r/>, consultato in data 13 giugno 2014.



testi non possono che rappresentare un momento di passaggio - pur organizzato in una struttura consultabile e offerto alla fruizione da parte di terzi - all'interno di un percorso di ricerca che non si esaurisce con la pubblicazione o l'upload su una piattaforma.

Malgrado la condizione 'fissata' (del libro ma, in un certo senso, anche del blog), infatti, emerge a più riprese la consapevolezza di aver realizzato un lavoro in fieri, in certi casi di poco successivo alla fase di "brogliaccio"⁵⁵, che si pone come ideale base per sviluppi successivi la cui natura dipende, ancora una volta, dalle finalità degli autori: se per la SAAM è presa in considerazione la possibilità di ulteriori edizioni rivedute e aggiornate, il blog firmato Septem Custodie non termina la propria attività con la conclusione dello studio dell'I.33 ma amplia l'area di ricerca confrontando quest'ultimo con altri trattati:

Giorgio Fonda - Ho pensato ad appoggiarmi a qualcuno, e infatti adesso l'ho fatto, perché ho un carissimo amico - che è Andrea Rudatis - che sta traducendo non l'I.33, ma i giochi di spada e broccchiere del Mair. [...] Perché una delle cose che sto facendo adesso nel blog è confrontare l'I.33 con quello che c'è dopo, no? Ci sono dei punti di contatto, forse dovuti semplicemente al fatto che c'è una spada e un broccchiere, però vale la pena guardarli per dire: 'no, sì, forse'... Quindi è uno di quei lavori a fondo perduto, per così dire, per cui non so dove vado a finire, forse semplicemente a dire: 'no, non hanno niente a che vedere l'uno con l'altro'... In realtà non è proprio così, perché sembra esserci almeno una tradizione comune o un qualche archetipo di riferimento... Vabò, quella è gerarchia delle fonti, lo scopriremo.⁵⁶

Riccardo Rudilosso - Poi vorrei una delle frasi che è messa all'inizio del libro, che comunque noi s'è fatta questa partenza, non è un arrivo. [...] Quindi abbiamo iniziato in questo libro, in questo momento, per quello che c'è, che abbiamo studiato, abbiamo visto, c'abbiamo quest'idea che per molte cose sono sicuro che è... Definitiva non lo dico mai, però diciamo... Per altre cose invece può essere nuove scoperte.

Andrea Morini - Parafrasando: il lavoro è solido, ma è in fieri, perché è così pieno di possibilità 'sto trattato che su certe cose è tutto e il contrario di tutto

Riccardo Rudilosso - Anche perché fosse per me prima di far uscire una cosa arrivo a

⁵⁵ Il termine è utilizzato dalla stessa Federica Germana Giordani all'interno dell'intervista.

⁵⁶ Intervista a Giorgio Fonda, cit.



ottant'anni. Perché delle volte dico: 'qua ci sarebbe da aggiungere questo, qua...', quindi a un certo punto mi si dice: 'ascolta, mettiamolo fuori', anzi... Questo qui s'era detto: 'mandiamo questo libro e speriamo che chi se lo legge ci venga a dire: 'oh, ma qui noi facciamo sta cosa...'.⁵⁷

Federica Germana Giordani - Ci tengo molto a sottolineare che questo è un punto di partenza, non si pone come un lavoro finito, anzi, vuole porsi proprio come una proposta, di fatto. Una proposta con l'utenza più vasta possibile, appunto: non è un lavoro destinato ad accademici, né a filologi, o utenze ristrette... È destinato a un pubblico ampio di gente appassionata che non padroneggia gli strumenti della paleografia, del latino medievale... Per cui si è trattato di mediare due mondi distanti, essenzialmente. [...] Insomma, le possibilità erano tante, sono tante, perché comunque ripeto questo è un lavoro iniziale, potremmo quasi considerarlo una sorta di brogliaccio per lavori successivi. Dal punto di vista accademico ovviamente potrebbe essere trattato in modo più rigoroso, con più attenzione agli elementi paleografici, agli elementi codicologici, agli elementi linguistici, e credo che lì si possa continuare a lavorare... Per cui probabilmente sarebbe bello rimetterci in qualche modo le mani, prima o poi.⁵⁸

Riprendendo Clifford Geertz, infatti,

“le ricerche si edificano su altre ricerche, non nel senso che riprendono dove altre smettono, ma nel senso che, meglio informate e meglio concettualizzate, approfondiscono maggiormente le stesse cose. Ogni seria analisi culturale comincia da un qualsiasi inizio e termina dove riesce ad arrivare prima di esaurire il suo impulso intellettuale. [...] Una ricerca costituisce un progresso se è più incisiva – qualunque cosa significhi – di quelle che l'hanno preceduta, ma non si appoggia sulle loro spalle, corre invece al loro fianco, sfidante e sfidata” (Geertz 1987: 64-65).

E in questo caso, le parole di Federica Giordani possono essere considerate valide per entrambi i gruppi di studio presi in esame, in quanto inquadrano lo spirito che anima questo genere di operazioni e che le rende vitali per le discipline che le ospitano:

⁵⁷ Intervista ad Andrea Morini e Riccardo Rudilosso, cit.

⁵⁸ Intervista a Federica Germana Giordani, cit.



Federica Germana Giordani - Le cose migliori e ben riuscite sono quelle che non vogliono a tutti i costi trovare una soluzione definitiva, ma che si accontentano anche di presentare in onestà e sincerità le problematiche, le contraddizioni, perché non sono mai lavori semplici. [...] Per cui io credo che un buon lavoro debba presentare anche le contraddizioni, senza avere la presunzione di arrivare a delle soluzioni definitive. Noi stessi insomma abbiamo sicuramente fatto molti errori, ci sono tante imprecisioni, sulle quali forse avremo modo di ritornare, non lo so, però lo scopo principale poi era quello di porre domande, più che di dare risposte, e in questo senso speriamo di aver raggiunto l'obiettivo, cioè di aver interessato. Anche magari esponendoci a qualsiasi tipo di contraddittorio, senza nessun timore di ascoltare idee migliori delle nostre.⁵⁹

Alla luce di tutto questo, pur nelle evidenti differenze di background, di approccio, di iter processuale e di testo d'arrivo, il lavoro realizzato da Giorgio Fonda, Federica Giordani, Andrea Morini e Riccardo Rudilosso è egualmente prezioso. Non soltanto in ambito schermistico, e neppure unicamente in virtù del sapere performativo che questi studiosi/schermidori hanno contribuito a riattivare e a rendere nuovamente fruibile dai contemporanei, ma anche perché il loro operato contribuisce ad ampliare il campo delle possibilità - e delle metodologie - di azione intorno a documenti storici del tutto eccezionali. Per la loro stessa natura, infatti,

Federica Germana Giordani - questi lavori sono veramente un tesoro, perché obbligano gli esperti di più discipline ad entrare in contatto. Noi soffriamo di un isolamento solipsistico nelle nostre discipline, e laddove si trova un qualcosa che ci costringe a metterci in contatto e quindi appunto creare un rapporto dialettico con qualcosa di altro rispetto a quello che è il nostro campo principale d'azione, quelli sono tesori, veramente. L'1.33 è un tesoro da questo punto di vista, perché porta... obbliga a mettere in campo delle competenze vastissime che una persona sola o anche due persone non possono avere, non possono coprire del tutto, per cui è necessaria un'interazione, un processo di dialogo per capire, per arrivare a capire.⁶⁰

L'aggiunta dell'incorporamento all'analisi linguistica del testo, la commistione e l'interazione fra attraversamento fisico e filologico di un oggetto altrimenti parzialmente inaccessibile,

⁵⁹ Intervista a Federica Germana Giordani, cit.

⁶⁰ Intervista a Federica Germana Giordani, cit.



rappresentano un arricchimento per tutti quegli ambiti di studio che vi si affacciano.

Federica Germana Giordani - Sono convinta che nel momento in cui si innesca una dialettica, un processo dialettico fra due mondi anche molto distanti, il risultato non può essere che positivo. Per cui ad oggi sono decisamente contenta dell'esperienza che abbiamo fatto, è stata un'esperienza anche dal punto di vista umano molto formativa, perché finché si resta dentro il proprio hortus conclusus, no?, l'hortus conclusus della propria disciplina, della propria forse anche cecità o rigidità accademica, ci si perdono tante cose.⁶¹

Come accennato in precedenza, non si tratta di una novità nel panorama sportivo e schermistico, ma sicuramente rappresenta uno stimolo per realizzare operazioni di questo genere anche in altri ambiti di studio legati a discipline corporee - incluse quelle comunemente catalogate come "artistiche".

⁶¹ *Ibidem*



Bibliografia

AA. VV.

1986 *La società in costume : giostre e tornei nell'Italia di antico regime : Foligno, Palazzo Alleori Ubaldi, 27 settembre-29 novembre 1986*, Edizioni dell'Arquata, Foligno.

1990 *Civiltà del torneo: (sec. XII - XVII); giostre e tornei tra medioevo ed età moderna; atti del VII Convegno di studio ; Narni 14 - 15 - 16 ottobre 1988*, Centro Studi Storici, Narni.

AZZARONI, GIOVANNI (a cura di)

2008 *Le realtà del mito due*, CLUEB, Bologna.

BALESTRACCI, DUCCIO

2001 *La festa in armi*, Editori Laterza, Roma-Bari.

BIGANTI, TIZIANA

1990 *Il torneo nelle rappresentazioni iconografiche (secc. XIII – XVI) in Civiltà del torneo: (sec. XII - XVII); giostre e tornei tra medioevo ed età moderna; atti del VII Convegno di studio ; Narni 14 - 15 - 16 ottobre 1988*, Centro Studi Storici, Narni.

BOCCIA, LIONELLO G. — COELHO, EDUARDO T.

1975 *Armi bianche italiane*, Bramante Editrice, Milano.

CARDINI, FRANCO

1986 *La civiltà del torneo*, in *La Società in Costume. Giostre e Tornei nell'Italia di Antico Regime, catalogo della mostra a cura di F. Bettoni (Foligno 1986)*, Edizioni dell'Arquata, Foligno.

CASARI, MATTEO in AZZARONI, GIOVANNI

2003 *Le realtà del mito*, CLUEB, Bologna.

CAVINA, MARCO

2005 *Il sangue dell'onore – Storia del duello*, Editori Laterza, Bari.

CINATO, FRANK — SURPRENANT, ANDRÉ

2009 *Le livre de l'art du combat. Liber de arte dimicatoria. Édition critique du Royal Armouries MS. I.33*, CNRS éditions, Paris.

DERIU, FABRIZIO

2012 *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma.

ECO, UMBERTO

2006 *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.



FORGENG, JEFFREY L.

2003 *The medieval art of swordsmanship: a facsimile & traslation of Europe's Oldest personal combat treatise, Royal Armouries MS I.33*, The chivalry bookshelf, Union City, California.

GEERTZ, CLIFFORD

1973 *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York (trad. it. *Interpretazioni di culture*, Il Mulino, Bologna, 1987, traduzione a cura di Eleonora Bona).

MORINI, ANDREA — RUDILOSSO, RICCARDO — Giordani, FEDERICA GERMANA

2012 *Manoscritto I.33 . il più antico trattato di scherma occidentale*, Il Cerchio, Rimini.

SETTIA, ALDO A.

1993 *Comuni in guerra. Armi ed eserciti nell'Italia delle città*, CLUEB, Bologna.

TAYLOR, DIANA

2003 *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the American*, Duke University Press, Durham and London.

Sitografia

<http://www.achillemarozzo.it/>

<http://www.septemcustodie.it/>

<http://lutegerus.wordpress.com/>

<http://freywild.ch/i33/i33en.html>

http://home.armorarchive.org/members/jester/I33/A_Possible_Interpertation.html

http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Royal_Armouries_Ms._I.33

Si ringrazia per il supporto e la collaborazione le sedi SAAM di Perugia e di Roma, l'ASD Septem Custodie e il maestro Fabio Mosti.



Abstract – IT

La trattatistica marziale, pur nella sua natura di documento scritto, rappresenta il tentativo di archiviazione di un sapere performativo, comprensibile e trasmissibile in modo efficace solo attraverso la mediazione di un corpo umano che ne riattivi i contenuti, e li renda quindi disponibili alla fruizione in un tempo successivo a quello in cui il documento è stato redatto. Partendo da questi presupposti, basandosi sulle testimonianze dirette di studiosi e schermidori, questa ricerca verte sull'analisi del lavoro svolto negli ultimi anni intorno al MS I.33 (London Tower Fechtbuch) nel tentativo di recuperare le conoscenze relative alla scherma di spada e brocchiero di fine XIII secolo. Di particolare interesse risulta la comparazione fra i differenti approcci metodologici utilizzati da due distinti poli di studio (Sala d'Arme Achille Marozzo e ASD Septem Custodie) e la diversa natura dei testi d'arrivo prodotti al termine.

Abstract – EN

Even though Fechtbücher (combat manuals) are written documents, they represent the attempt to archive physical knowledge which can only be effectively understood and communicated by a human body reactivating its content, making it again available after the manual was written. Starting from that assumption, and building on direct evidence provided by researchers and fencers, this survey focuses on the analysis of the work conducted on *MS I.33 (London Tower Fechtbuch)* in an attempt to recover the knowledge of sword and buckler fencing in the late 13th century. Particular interest is raised by the comparison between the different approaches chosen by two research centers (Sala d'Arme Achille Marozzo and ASD Septem Custodie), which resulted in the production of two different texts.

SARA COLCIAGO

ha conseguito la laurea magistrale nel marzo 2012 in Discipline dello spettacolo dal vivo (Università di Bologna), con una tesi in Teorie e Culture della Rappresentazione dal titolo *Le Giostre del Saracino di Arezzo*. Successivamente alle ricerche svolte sul campo al seguito del prof. Giovanni Azzaroni ha collaborato alle pubblicazioni *La settimana santa nella Valle d'Agrò* (CLUEB, 2009) e *La settimana santa a Mottola* (CLUEB, 2010). Attualmente svolge attività di ricerca presso la Scuola di Dottorato in Arti visive, performative e mediali dell'Ateneo bolognese, con un progetto inerente le strategie di relazione con il pubblico del Piccolo Teatro di Milano. Parallelamente al percorso accademico si interessa alle pratiche di re-enactment e living history.

SARA COLCIAGO

obtained her Master's Degree in Live and Performing Arts (University of Bologna) in March 2012, specializing in Theories and Cultures of Representation with a thesis titled "The Saracen Jousts of Arezzo". After taking part in two on-field research studies led by professor Giovanni Azzaroni, she contributed to the publication of *La settimana santa nella Valle d'Agrò* (CLUEB, 2009) and *La settimana santa a Mottola* (CLUEB, 2010). She is currently working on her Visual, Performing and Media Arts PhD, with a project concerning audience-engagement strategies at Piccolo Teatro di Milano. Besides her academic work, she has a keen interest in re-enactment and living history activities.



ARTICOLO

Interferenze. Il progetto *mald'è* tra scena e video

di Grazia D'Arienzo

The aim of every artist is to arrest motion, which is life, by artificial means and hold it fixed so that a hundred years later, when a stranger looks at it, it moves again since it is life.

(William Faulkner)

Il presente contributo intende sondare gli intrecci intermediali¹ che caratterizzano l'*iter* espressivo di *mald'è*, progetto campano nato a Napoli nel 2003 e operante a cavallo tra videoarte, teatro digitale, scrittura drammaturgica, cinema, installazione interattiva, ricerca sonora. In particolare, ci si concentrerà sull'analisi delle dinamiche contaminative che caratterizzano una produzione audiovisiva (*Non io*)² e uno spettacolo multimediale (*Il principio di indeterminazione di Heisenberg*)³ tesi a mettere in relazione il linguaggio dell'arte elettronica con quello della scena.

Se le operazioni di innesto tecnologico all'interno dell'evento performativo sono da sempre al centro di un dibattito manicheo tra detrattori e sostenitori delle forme ibride – i primi sospettosi rispetto ad una presunta de-umanizzazione del teatro, i secondi guidati da una sorta di determinismo tecnofilo – la loro crescente diffusione ha tuttavia dato vita negli ultimi anni al fiorire di posizioni critiche intermedie, orientate ad una visione più ampia del fatto spettacolare e aperte alle più diverse declinazioni del tema. Ricchi di spunti interessanti appaiono a proposito i tentativi di categorizzazione di area anglosassone (in particolare quelli di Steve Dixon e del suo Digital

¹ Intendo il concetto di "intermedialità" secondo le accezioni elaborate in Monteverdi 2011 e Gazzano 2011.

Il termine *intermedia*, coniato nel 1966 dall'artista del gruppo Fluxus Dick Higgins, indica le forme artistiche che prevedono l'integrazione di diversi media, ibridati all'insegna dell'estetica dell'assemblaggio. Come sottolinea la Monteverdi, nell'era del multimediale digitale, l'intermedialità "segna un passaggio decisivo dall'estetica del collage, dell'accumulo indiscriminato dei linguaggi e della pura convergenza tecnologia a una vera e propria *poetica dell'intreccio*" (Monteverdi 2011: 85). Sull'argomento si veda anche Balme – Moninger 2004.

² *Non io*, riscritto e diretto da Matilde De Feo e Mario Savinio. Interprete: Matilde De Feo. Fotografia, montaggio e suono: *mald'è*. Il video è visibile sul sito web di *mald'è* all'indirizzo <http://www.malde.it/media/non-io/2/>.

³ *Il principio di indeterminazione di Heisenberg*, regia di *mald'è*, Napoli, Volver Cafè, 25 Gennaio 2008. Interprete: Matilde De Feo. Elaborazione video: Mario Savino. Suono: Giuseppe Stellato. Musiche: Gigi Rubino.



Performance Archive⁴) e, sul fronte nostrano, gli studi concepiti a partire dall'idea di integrazione organica tra *live* e *medializzato* messi a punto da Valentina Valentini, Andrea Balzola, Franco Prono, Antonio Pizzo, Anna Maria Monteverdi, Carlo Infante, Alfonso Amendola⁵.

All'interno della disamina ancora *in fieri* di queste pratiche, *mald'è* occupa senza dubbio una posizione singolare: frutto della sinergia tra un'attrice (Matilde De Feo) e un *filmmaker* e *multimedia designer* (Mario Savinio), il progetto si pone difatti come tentativo di sintesi dei rispettivi campi di provenienza dei due ideatori, portando un percorso formativo decisamente legato alla presenza corporea, come quello della De Feo⁶ – dal 2007 unica anima di *mald'è* – a dialogare con i procedimenti dell'arte elettronica. Tale commistione, connotata dall'anelito alla coniugazione tra *l'hic et nunc* delle tavole del palcoscenico e il circuito chiuso, il dato stabilito del video⁷, indirizza naturalmente la ricerca del gruppo verso il videoteatro⁸ e la *digital performance*,⁹ ma non prescinde tuttavia dalla sperimentazione di altri tipi di codici espressivi.

In particolare, le linee d'azione esplorate sono:

- i video monocanale più propriamente connessi alla grammatica delle arti visive elettroniche, giocati su successioni di immagini astratte accompagnate da elaborazioni sonore, come

⁴ Il Digital Performance Archive, come si legge sul sito web dedicato (www.ahds.ac.uk/performingarts/collections/dpa.htm), ha lo scopo di "archive and critically analyse significant new interdisciplinary developments in performance which draw upon, (or exist within) digital media in its varied forms". Lo studio include "both digital resources used IN performance and digital resources ON performance in the period studied. Digital resources in performance include theatrical productions and live-art installations that incorporate electronic media, to live-broadcast World Wide Web performances and Internet based collaborations, to interactive drama and the new performative 'virtual environments' of MUDS, MOOs and IRC". L'archivio è un progetto creato dalla Digital Research Unit del Department of Visual and Performing Arts della Nottingham Trent University e dalla Media and Performance Research Unit, School of Media, Music and Performance dell'Università di Salford.

⁵ Si vedano Valentini 1987, Balzola – Prono 1994, Balzola in Quinz 2002, Pizzo 2003, Balzola – Monteverdi 2004, Infante 2004, Amendola 2006, Monteverdi 2011. Per un ulteriore approfondimento del contesto italiano, si vedano, inoltre, Borelli – Savarese 2004 e Barsotti – Titomanlio 2012. Per una storicizzazione dei rapporti tra tecnologia e arti performative a livello internazionale si vedano Dixon 2007 e Salter 2010.

⁶ Diplomata all'Accademia d'Arte Drammatica del Teatro Bellini di Napoli, Matilde De Feo è interprete teatrale e televisiva e doppiatrice.

⁷ Escludo di proposito il riferimento alle nuove forme di interattività digitale, che *mald'è* sperimenta esclusivamente nella videoinstallazione *Insezione*, ma che non sono contemplate nel caso di teatro digitale preso in esame in questo articolo.

⁸ Utilizzo qui il termine "videoteatro" secondo l'accezione elaborata da Anna Maria Monteverdi in Monteverdi 2011: 85-125.

⁹ Utilizzo il termine secondo l'accezione elaborata da Steve Dixon, ovvero "all performance works where computer technologies play a key role" (Dixon 2007).



Fairy Wind (2003) e *Morgana* (2004) o da immagini reali alterate dal fuori fuoco come *Alone* (2003);

- le videoinstallazioni a carattere immersivo *The mothers' place* (2007), concepita per la Sala delle Madri del Museo Campano di Capua, e *About the mothers* (2010), entrambe dedicate al tema della maternità e al ciclo vita/morte;
- i cortometraggi *D Giò* (2011), ispirato ad uno dei *teleplay* beckettiani, *Venticinque di dicembre* (2011), parte del progetto documentario partecipato *Il pranzo di Natale* di Antonietta De Lillo e il recente "breve documentario" sul corpo femminile dal titolo *Il mio corpo a Maggio* (2014);
- la videoinstallazione e *performance* interattiva *Insezione*, che unisce l'installazione all'atto performativo dato dall'interazione tra il dispositivo tecnologico e le azioni dell'attore o dello spettatore¹⁰.

Non deve invero sorprendere tale molteplicità di sguardi e di approcci, caratteristica dell'impeto transdisciplinare che muove tutto l'orizzonte estetico contemporaneo e che tende a scavalcare i confini dei generi creando nuovi "ipertesti drammaturgici" di matrice tecnologica:

"Il testo, o meglio l'ipertesto drammaturgico, il progetto scenico, la partitura sonora-musicale, l'installazione, il video, il software, lo spettacolo, non appartengono più a generi diversi ma divengono fasi di un processo aperto, tassello di un mosaico spaziale e temporale mutante, flessibile e comunicativamente forte" (Balzola in Quinz 2002: 121).

Del resto, l'esperienza di *mald'è* affonda dichiaratamente le proprie radici nel fermento magmatico delle neoavanguardie artistiche dei *sixties* – dalle sperimentazioni di John Cage a quelle del gruppo Fluxus – negli sconfinamenti fluidi tra gli specifici, che hanno portato il video monocanale a

¹⁰ Nella dinamica interattiva di *Insezione* insetti immateriali si muovono in tempo reale con l'attore-spettatore, grazie al tracciamento di una webcam che ne segue i movimenti. Matilde De Feo ha performato l'installazione – poi lasciata alla libera creatività dei visitatori – durante il *vernissage* di presentazione presso la Fondazione D'Arts di Milano nel Gennaio 2011.



diventare installazione, dilatandosi nello spazio espositivo, trasformandolo in ambiente da reinventare con la complicità dell'osservatore-spettatore, e a porsi in confronto dialettico con la pratica performativa per poi finire inevitabilmente con l'approdo fertile al palcoscenico propriamente detto. Un contesto nel quale le distanze tra teatro e *visual arts* sono andate progressivamente assottigliandosi, il primo impegnato ad attuare la propria rivoluzione sovversiva nei confronti delle convenzioni ereditate, attingendo linfa vitale dal campo delle arti visive – che, a loro volta, si “teatralizzano” con la stagione dell'*happening* e della *performance* – e declinandosi in diverse esperienze di ibridazione che costituiscono l'immaginario di riferimento del gruppo preso in esame: *in primis*, le visioni rarefatte degli spettacoli di Bob Wilson, poi, nel contesto italiano, gli esperimenti tecnologici dello “scenario metropolitano” (Sinisi 1983) (Magazzini Criminali, Krypton, Falso Movimento), le “opere-video” di Studio Azzurro-Giorgio Barberio Corsetti (il meraviglioso trittico *Prologo a diario segreto contraffatto*, *Correva come un lungo segno bianco* e *La camera astratta*), i lavori della Società Raffaello Sanzio e di Tam teatro musica, le produzioni eterogenee della generazione degli anni Novanta (Motus, Fanny & Alexander, Teatrino Clandestino).

È appunto da questo processo di osmosi, da questa ricerca di mediazione tra linguaggi tradizionali, e linguaggi moderni, digitali che nascono le creazioni spurie di Matilde de Feo e Mario Savinio:

“Teatro e tecnologia: come possono questi due linguaggi incontrarsi in maniera creativa senza, però, alterare la natura “umana” propria del teatro? Il lavoro svolto finora è un tentativo d'approccio e di conoscenza di entrambi i territori, un'esplorazione tra le possibilità del tecnologico e quelle in relazione alla tradizione. Mettere in relazione due linguaggi così apparentemente diversi, farlo in un certo modo, necessita di una metodologia, che è forse l'unico e solo obiettivo del lavoro. Un metodo rintracciabile solo col tempo e nella pratica” (dal sito web di *mald'*: <http://www.malde.it/bio/cose-malde/>).

La ricerca di una metodologia interna atta a scandagliare il dialogo tra “immaterialità e fisicità”, tra fluidità dell'immagine video e materialità dell'agente fisico, si pone come obiettivo programmatico del duo, mosso dalla constatazione che



“nella sperimentazione video [...] degli ultimi anni vi è stata una costante sottrazione dal linguaggio visivo di quella fisicità e materialità intesa come primordiale capacità di comunicare e creare empatia, una deriva tecnocratica, dove le sovrastrutture concettuali sembrano saturare tutto il resto, tutto questo, è il duplice ed esplicito obiettivo di *malde*: recuperare questo valore primitivo della presenza fisica nel video, ed adeguare la primitiva presenza fisica ad un nuovo modo di costituirsi scena all’interno del panorama dei nuovi media” (dal sito web di *malde*: <http://www.malde.it/bio/cose-malde/>).

Seppur comune nella pratica dell’*electronic art*, tale dialettica non deve essere infatti data per scontata in un ambito non necessariamente vincolato all’intervento attoriale, come altri campi quali quello cinematografico. Ciò che muove fortemente il gruppo è dunque la volontà di inglobamento della scena nel video (e viceversa), attraverso la conservazione della presenza fisica, ma non solo: si nota nella sua produzione un’originale tendenza al recupero e alla rielaborazione in chiave propriamente “elettronica” del testo drammaturgico – in particolare nel confronto con Samuel Beckett – e, sull’altro versante, la contaminazione tra il più puro teatro di parola (i monologhi di Dario Fo e Franca Rame) con la proiezione video, in una tensione all’intreccio tra media audiovisivi e pratica scenica che, prendendo in prestito la tassonomia tracciata da Anna Maria Monteverdi, potremmo suddividere in due aree:

- il videoteatro vero e proprio, ovvero “qualunque ripresa video o televisiva di uno spettacolo o di un testo teatrale” comprendente “le videocreazioni autonome ispirate a una drammaturgia/testo/autore/gruppo” (Monteverdi 2011). A questa categoria appartiene il *digital video* “Non io”;
- lo spettacolo dal vivo che utilizza il segnale video (proiezioni o altro) al suo interno: è questo il caso de *Il principio di indeterminazione di Heisenberg*.¹¹

¹¹ La sistematizzazione elaborata dalla Monteverdi in Monteverdi 2011: 85-125 comprende, oltre alle suddette categorie: il documentario teatrale, ovvero il filmato che documenta più o meno analiticamente un’esperienza legata al teatro (*backstage, making of*, opere che seguono gli interventi nel teatro sociale, video documentari di creazione elettronica); i promo e i clip; le piattaforme ipermediali e i siti web (*computer-mediated projects*, siti internet, network e piattaforme *peer to peer, blog*). Queste categorie riprendono e aggiornano quelle teorizzate da Andrea Balzola in Balzola – Prono 1994.

La categoria “spettacoli dal vivo con uso di nuove tecnologie” include anche le video *performance* sperimentate nell’ambito dell’arte concettuale degli anni ’70, l’animazione e la grafica 3D *real time*, i sistemi di *motion capture*, gli



È a partire da queste due direzioni che procederà la nostra indagine, rintracciando le modalità d'incrocio tra linguaggi e codici differenti, contestualizzati all'interno della produzione complessiva di *mald'è*.

La scena in video: *Non io*

Tra le creazioni digitali ispirate da uno spunto drammatico rientra l'intervento di *rimediazione*¹² che Matilde de Feo e Mario Savinio compiono a partire da *Not I, short play* scritto da Beckett nel 1972 e messo in scena il 22 novembre dello stesso anno al Forum Theatre del Lincoln Center di New York per la regia di Alan Schneider¹³, ripreso dai due in occasione del centenario della nascita dell'autore irlandese (2006).

Non è un caso che il progetto si concentri su un drammaturgo particolarmente attratto dai nuovi media e che fu, nel corso della propria vita, anche sceneggiatore per la radio, il cinema e la televisione. In un'intervista, la De Feo e Savinio lo dichiarano come vero e proprio autore-guida,¹⁴ dimostrando un trasporto che si manifesterà anche nella successiva scelta della De Feo di rielaborare *Eh Joe*¹⁵, trasformando la scrittura televisiva del *teledramma* in un'opera cinematografica sperimentale sospesa tra sfocature pittoriche e richiami alla Maya Deren di *At Land*.

Con *Non io*, invece, *mald'è* affronta quella parte della produzione teatrale beckettiana più legata al dato visivo, uno dei *dramaticules* costruiti a partire da un'immagine metonimica, precisa e

ambienti virtuali immersivi e interattivi fruibili tramite connessione web, le *performance* con processing audio-video *live*.

¹² Il concetto di *rimediazione* elaborato da Bolter e Grusin, si riferisce all'integrazione tra media vecchi e nuovi e anche al processo per cui "un medium si appropria di tecniche, forme e significati sociali di altri media e cerca di competere con loro o rimodellarli" (Bolter – Grusin 2003).

¹³ Ad interpretare *Mouth* fu l'attrice Jessica Tandy, mentre Henderson Forsythe vestiva i panni di Auditor. Beckett concesse al regista di *Film* la prima rappresentazione dell'opera all'interno di un piccolo festival beckettiano, il Samuel Beckett Festival, ma fu il debutto londinese al Royal Court Theatre nel gennaio del 1973 a realizzare a pieno la sua visione: sebbene firmato da Anthony Page, l'allestimento si avvale delle indicazioni dell'autore, che curò anche l'interpretazione di Billie Whitelaw, la Bocca della futura versione televisiva. Si veda Knowlson 1996.

¹⁴ Valentino, *Conversazione con Mald'è*, reperibile on-line all'indirizzo <http://www.teatrodiunnessuno.it/rivista/articoli/valentino/conversazione-malde>.

¹⁵ *D Joe* (2011), scritto e diretto da Matilde De Feo, liberamente tratto *Eh Joe* di S.Beckett. Interpreti: Tommaso Bianco, Mafalda De Risi, Matilde De Feo. Fotografia: Cesare Accetta. Scene: Renato Esposito. Consulenza letteraria: Alfonso Amendola. Montaggio: Simona Infante. Suono: Davide Mastropaolo. Color grading: Fabio Bovenzi. Sound engineer: Giorgio Molfini.



folgorante¹⁶. In questo caso si tratta di una bocca, unico residuo di un corpo inesistente, organo isolato e sospeso nel buio della scena, reso visibile soltanto grazie a due fari che illuminano debolmente dal basso quell'unica porzione di volto dell'attrice¹⁷, collocata in fondo al palco, sulla sinistra, e impegnata nella faticosa esecuzione di un monologo pronunciato ad una velocità ai limiti dell'intelligibile¹⁸. A fare da contraltare a Mouth – questo il nome del personaggio – troviamo sulla destra del proscenio Auditor, una figura silenziosa, “sex undeterminable”, avvolta dalla testa ai piedi da una djellaba nera con cappuccio – immobile su un podio invisibile a circa 1,35 metri di altezza e rivolto diagonalmente verso Bocca – cui Beckett affida il compito di interrompere la furia linguistica della protagonista in quattro momenti significativi della *pièce*.

Quest'ultimo personaggio è considerato dall'autore il vero ispiratore del dramma¹⁹: antitetico a Mouth per forma (l'una è orifizio incorporeo, l'altro presenza fisica integra, “tall standing figure”) e ruolo comunicativo²⁰ (l'una è emittente, l'altro muto destinatario) nasce dalla confluenza di due suggestioni visive, puntualmente documentate da James Knowlson nella sua biografia su Beckett. La prima è una folgorazione pittorica: nel 1971, durante un viaggio a Malta, lo scrittore rimane a contemplare per più di un'ora la tela raffigurante la *Decollazione di San Giovanni Battista* di Caravaggio, conservata nell'oratorio della cattedrale de La Valletta, soffermandosi soprattutto sull'anziana alla sinistra di Salomè, ritratta nell'atto di coprirsi le orecchie – anziché gli occhi – davanti al ripugnante martirio. La seconda è una scena alla quale Beckett assiste nel suo soggiorno in Marocco del febbraio-marzo 1972: mentre è seduto in un caffè, si ritrova ad osservare una figura solitaria avvolta in una djellaba nera, appoggiata ad un muro in una posizione che viene interpretata come di “intense listening”. La persona in questione si rivela poi essere una donna in attesa dell'uscita del figlio da una scuola vicina, ma l'immagine iniziale finisce per sovrapporsi al

¹⁶ Si veda a proposito Bertinetti, *Beckett, ovvero l'idea di teatro del secondo Novecento* in Beckett 2009.

¹⁷ Nella prima inglese al Royal Court Theatre il corpo di Billie Whitelaw, trattenuto ad una sedia, era coperto da un drappo nero che lasciava in vista solo la bocca, mentre la testa era tenuta ferma da due pezzi di gomma e la parte superiore del viso e gli occhi erano coperti da una fascia nera.

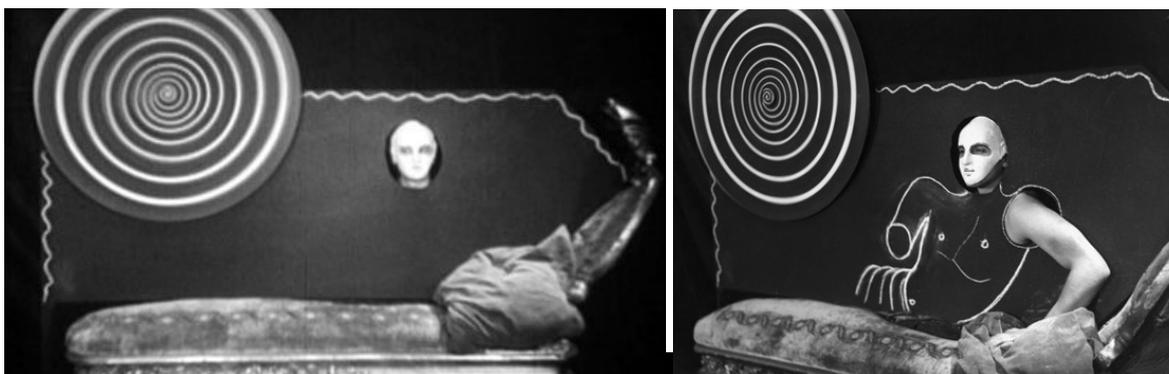
¹⁸ *Not I* si è sempre dimostrato una sfida tremenda per le attrici che lo hanno interpretato. La Whitelaw, dopo due stagioni al Royal Court e la ripresa televisiva, dichiarò al New York Times: “I will never do the play again. If I did, I think I would lose my sanity” (Gussow 1984).

¹⁹ Si veda Brater 1987. Beckett considerava l'Auditor necessario alla *pièce*, tuttavia alla prima francese del '75 dovette eliminarlo per problemi tecnici. Quando diresse nuovamente lo spettacolo nell'Aprile del '78, ripristinò il personaggio e addirittura ne accentuò il movimento finale.

²⁰ Sebbene non si possa parlare propriamente, data l'impostazione del dramma, di vera e propria comunicazione.

ricordo del dipinto caravaggesco, dando al drammaturgo l'ispirazione per la costruzione visiva di *Not I*.

Per quanto riguarda la genesi di *Bocca*, Brater ipotizza come fonti iconografiche una serie di precedenti che riprendono il tema della frammentazione fisica: il film di Jean Cocteau del 1930 *Le sang d'un poète* (figg. 1 e 2), la pièce dadaista *Le coeur à gaz* (1921) di Tristan Tzara, rappresentato a Parigi nel luglio del 1923, i cui personaggi sono Bocca, Orecchio, Naso, Collo, Sopracciglio²¹ e, soprattutto, la messa in scena de *Il sogno* di Strindberg per la regia di Reinhardt (1921). In questo allestimento, la scena ambientata nell'ufficio dell'avvocato veniva recitata dagli attori contro uno sfondo scuro, dal quale, grazie a un gioco di luci, abiti e teloni neri, emergevano soltanto i visi bianchi dei clienti, dando al pubblico in qualche modo l'illusione dello smembramento corporeo.



figg. 1 e 2 - Due fotogrammi da "*Le sang d'un poète*" di Jean Cocteau (1930).

Keir Elam, invece, interpreta l'idea scenica di *Not I* come un riferimento a Dante, autore ben conosciuto e particolarmente amato da Beckett. Secondo lo studioso, Mouth richiamerebbe un personaggio del nono girone infernale della *Commedia*, Bocca degli Abati²² – immerso totalmente nel lago ghiacciato del Cocito eccetto che per la testa – il quale si rifiuta di rivelare al poeta la propria identità e di mostrare il proprio volto, continuando a tenerlo basso: "Ond'elli a me: 'Perché

²¹ Anche nel dramma *Humulus le Meut* (1929) di Jean Anouilh il protagonista presenta le stesse caratteristiche di Mouth: le sue capacità verbali risultano ridotte ma quando si innamora di Hélène, all'improvviso rompe il silenzio per farle una dichiarazione d'amore. Per una ricostruzione dei rapporti di Beckett con i movimenti dada e surrealista durante i suoi soggiorni a Parigi si veda Brater 1975.

²² Si tratta di un traditore fiorentino dei Ghibellini nella Battaglia di Montaperti. Sulla presenza dell'immaginario dantesco nell'opera di Beckett si veda il puntuale saggio di Gabriele Frasca in Frasca 1988: 11-39.



tu mi dischiomi,/ né ti dirò ch'io sia, né mosterrolti,/ se mille fiata in sul capo mi toni' " (*Inferno*, Canto XXXII: 100-102).

Tra le suggestioni indicate dallo stesso Beckett, nella biografia di Knowlson si ritrova un'indicazione a proposito di una vecchia *homeless* irlandese, di cui l'autore si ritrovò per caso ad ascoltare i discorsi:

"I knew that woman in Ireland, I knew who she was – not "she" specifically, one single woman, but there were so many of these old crones, stumbling down the lanes, in the ditches, beside the hedgerows. Ireland is full of them. And I heard 'her' saying what I wrote in *Not I*. I actually heard it" (Knowlson 1996: 590).

Ed è proprio quest'ultima affermazione, legata al senso dell'udito, che ci riporta al nucleo centrale attorno al quale si sviluppa il dramma, il doppio registro visivo-verbale, che si muove attraverso una serie di elementi dicotomici quali buio/luce, voce/silenzio, occhio/orecchio:

"Although *Not I* appears to be "about" Mouth, not eye (co-starring Auditor as ear), the piece is perhaps a far more subtle vehicle than this unruly trinity would imply. Although Mouth speaks, Auditor hears and audience sees, Beckett creates for his audience a visual and aural stimulus closely approximating the "matter" of the monologue itself. The "buzzing" in the ear is in fact the strange buzzing in our ears; the spotlight on Mouth becomes the "ray or beam" we ourselves see [...]" (Brater 1974: 198).²³

Not I non stimola dunque soltanto la vista del pubblico (sebbene la visione di Bocca risultò scioccante per chi assistette alle prime repliche) ma fa anche – e soprattutto – appello all'udito: è il dramma dell'ascolto forzato, forzato per lo spettatore impegnato nell'arduo tentativo di intendere il significato delle velocissime battute pronunciate, ma anche per la stessa protagonista, colpita da una logorrea involontaria e incontrollabile, caratterizzata dal rifiuto veemente di utilizzare il pronome "I" per riferirsi alla storia che sta raccontando. Dall'inquietante buco nero che è Mouth

²³ Secondo Brater, *Not I*, privando gli spettatori della possibilità di vedere e percepire Mouth, fa sperimentare loro quella che definisce "agony of perceivedness" (Brater 1987: 18-36).



sgorgano infatti con irruenza vocaboli finalmente liberi di essere articolati, dopo un'intera esistenza trascorsa nella solitudine e nel silenzio: a 70 anni, una mattina d'aprile, l'anziana donna a cui la bocca appartiene, fino ad allora affetta da apatia, sente d'improvviso l'irrefrenabile necessità di esprimersi, di confessare, attraverso un monologo nevrotico e torrentizio, la propria vita infelice, l'abbandono da parte dei genitori, la mancanza di affetto, l'incomunicabilità, l'indifferenza altrui. *Not I* racconta, in sostanza, l'emergere di un'identità repressa che la stessa protagonista nega, in una sorta di delirio schizofrenico²⁴ in cui non può far altro che parlare di sé in terza persona – come a illudersi che la voce udita non sia la sua, né l'angoscia che traspare dagli inarrestabili brandelli di memoria vomitati nel buio della sala –, in particolare in quattro dei cinque *refrain* in cui afferma: “. . . what? . . . who? . . . no! . . . she! . . .”, sottolineati dai movimenti di “helpless compassion” dell'Auditore.²⁵

Le frasi seguono l'andamento dei pensieri di Mouth, in un sonoro ritmico, veloce e sincopato, immaginato, come ricorda l'attrice Billie Whitelaw in un'intervista al Sunday Times del 14 Gennaio 1973, come una composizione musicale composta da pause precise, variazioni, ripetizioni:

“It goes at this tremendous pace. I've been practicing saying words at a tenth of a second [...]. No one can possibly follow the text at that speed but Beckett insists that I speak it precisely. It's like music, a piece of Schoenberg in his head” (Knowlson 1996: 706).²⁶

Il sonoro si relaziona, poi, al ritmo visivo dei movimenti di labbra, bocca e denti dell'attrice, ritmo visivo che Raffaele De Berti accosta a quello del film di Fernand Léger e Dudley Murphy *Ballet mécanique* (1924), nel cui rapido montaggio di oggetti e immagini astratte, compare più volte il

²⁴ Sulla lettura del testo da un punto di vista psicanalitico si veda il paragrafo che Annamaria Cascetta dedica a *Not I* in Cascetta 2000: 178-184.

²⁵ In questi quattro momenti l'Auditore alza lateralmente le braccia per poi lasciarle cadere. In corrispondenza del quinto *refrain*, nel quale Mouth ripete per due volte la parola “she”, la didascalia indica, invece, soltanto una pausa. A proposito delle pause, occorre sottolineare quanto Beckett considerasse importante l'uso dei punti di sospensione: a partire dalle edizioni del testo successive alla prima, nei momenti di maggior tensione le pause sono abbreviate a due punti di sospensione anziché tre. Risultano significative le dichiarazioni della Whitelaw: “The first note he ever gave me was years ago when we did 'Play.' The script is filled with one word followed by dot-dot-dot, two words, dot-dot, and he said, 'Billie, would you make these three dots, two dots?' He took a pencil and crossed out a dot. That sounds pretentious, but it makes a difference” (Gussow 1984).

²⁶ Occorre ricordare che Beckett, oltre ad essere un grande appassionato di musica, era egli stesso pianista. Per un approfondimento sui rapporti tra le opere beckettiane e la musica si veda Bryden 1998 e Oppenheim 1999.

dettaglio delle labbra di Kiki de Montparnasse (figg. 3 e 4), individuato come precedente iconografico di *Not I*.²⁷



Figg. 3 e 4 - Due fotogrammi da "Ballet mécanique" di Fernand Léger e Dudley Murphy (1924).

In effetti, con l'invenzione del personaggio di Mouth, Beckett dà vita ad una visione audace e geniale, una sorta di atipico dettaglio filmico che risulta essere letteralmente *messo in scena*. Ed è proprio questa considerazione a spingere Matilde De Feo e Mario Savinio verso un progetto video che abbia come soggetto il dramma:

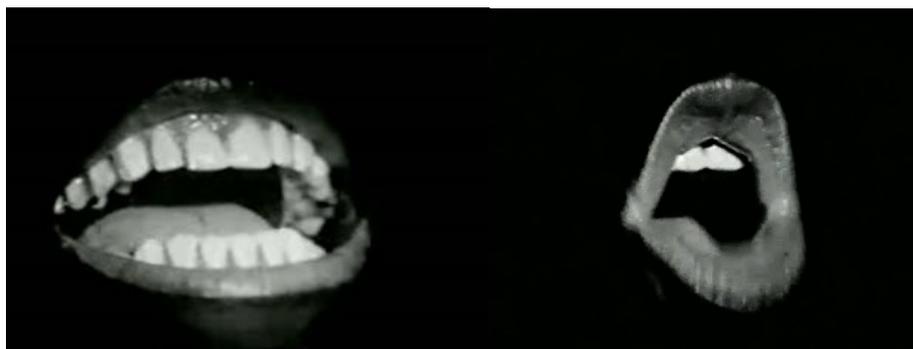
"una bocca sagomata al centro del palcoscenico, un'immagine totalmente estranea ai criteri espressivi del teatro e molto più prossima al primo piano tipico del linguaggio video. Ecco perché Beckett ritorna nei nostri lavori, la nostra regia di *Not I, Non Io*, è stata trasposta in video in un contesto autonomo alla scena, ma che della scena conserva molte cose [...]"
(Valentino, *Conversazione con Mald'è*, reperibile on-line all'indirizzo

<http://www.teatroinessuno.it/rivista/articoli/valentino/conversazione-malde>).

In verità, già nel 1975 l'autore irlandese aveva sviluppato un primo rimodellamento mediale della *pièce*, realizzandone una versione televisiva per la BBC della stessa durata che egli considerava la lunghezza ideale dello spettacolo (12 minuti). Nel film, poi trasmesso nell'Aprile del '77 insieme ad

²⁷ Afferma De Berti: "Sul fatto che Beckett conoscesse effettivamente i film dell'avanguardia francese degli anni Venti [...] mi pare altamente probabile, vista la notorietà di cui godevano fra gli intellettuali e la possibilità che fossero ancora proiettati in alcune occasioni tra il 1928 e il 1930 durante il soggiorno parigino dello scrittore irlandese che, per sua stessa ammissione, frequentava con una certa assiduità cinema e teatri." (De Berti in Cavecchi - Patey 2007: 308).

altri due testi, col titolo complessivo di *The Lively Arts: Shades, Three Plays by Samuel Beckett*, fu eliminato l'Auditore²⁸, mentre le labbra dell'attrice Billie Whitelaw, riprese in dettaglio frontale, occupavano il centro esatto del monitor. Il *Not I* televisivo fu inizialmente girato a colori, ma l'immagine di Mouth risultò talmente oscena per il *broadcast* inglese (Beckett stesso disse a James Knowlson: "It looks like a giant vulva!"), che fu deciso di neutralizzarla attraverso l'uso del bianco e nero, ed è dunque così che il filmato si presenta: un lungo piano sequenza ad inquadratura fissa, con unica protagonista la bocca della Whitelaw emergente violentemente dal buio, resa ancora più disumanizzata dall'inquadratura stretta ed enfatizzata dal trucco nero che ricopre il resto del viso (figg. 5 e 6).²⁹



Figg. 5 e 6 - Due fotogrammi dalla ripresa televisiva di "Not I" della BBC (1975).

Al contrario, la video-opera di 10.57" realizzata da *mald'è* nel 2006 sceglie come sfondo il bianco assoluto, un bagliore accecante che sembra quasi voler visualizzare quel "lampo improvviso" usato come appiglio costante nelle ripetizioni sconnesse della protagonista. Su questo biancore lattescente si staglia la bocca rosso vermiglio di Matilde De Feo (interprete di Mouth), a tratti letteralmente cancellata dalle sue stesse parole materializzate da una detonazione di grafemi

²⁸ Inizialmente l'adattamento televisivo avrebbe dovuto includere anche l'Auditor, ma la BBC chiese a Beckett il permesso di ometterlo, come ricorda Brater in Brater 1987: 35.

²⁹ Una recente versione filmica di *Not I* è quella realizzata dal regista Neil Jordan per il progetto *Beckett on film* (1999-2000), promosso da RTE, Channel 4 con il supporto del Bord Scannán na hÉireann / Irish Film Board, con i produttori Michael Colgan e Alan Moloney della Blue Angel Films & Tyrone Productions. Il progetto, raccolto in un cofanetto di 4 DVD (*Beckett on film*, London, Clarence Picture, 2001), comprende l'adattamento delle 19 opere teatrali di Beckett, eccetto *Eleutheria*, pubblicata postuma e mai messa in scena dall'autore. Nel *Not I* di Neil Jordan, compare Julianne Moore nell'atto di avvicinarsi ad una sedia. Successivamente la bocca dell'attrice viene ripresa da diverse angolazioni, in un montaggio serrato.



porpora vagolanti, disseminati confusamente all'interno dello schermo (fig. 7).

Occorre precisare che *Non io*, a differenza della ripresa televisiva della BBC, conserva idealmente il personaggio dell'Auditor, che si manifesta attraverso un disturbo nel normale tracciato del video negli stessi passaggi del testo in cui le didascalie indicano la "pausa" e il "movimento" della figura in proskeno. Ciò avviene però in soli tre momenti (non quattro come in Beckett) della durata di poco più di un secondo, ai minuti 1.19", 3.50" e 8.24". L'effluvio verbale, dunque, non è continuo come quello della Whitelaw, ma risulta frammentato, il flusso audiovisivo ulteriormente interrotto da tre *shot* dinamici, sfocati, in cui vediamo due piedi femminili camminare sull'erba (il personaggio sta "vagando per un campo... cercando a caso delle primule..."³⁰): la prima e la terza volta compare un dettaglio dei piedi che si muovono in avanti (da 4.11" a 4.39" e da 7.29" a 7.37"), la seconda, invece, l'inquadratura comprende anche le gambe e parte del vestito (da 7.10" a 7.19"). La stessa immagine compare poi nella scena conclusiva (a partire da 9.27"), dove la videocamera insiste sugli arti inferiori, questa volta tesi in direzione opposta fino ad allontanarsi e lasciare il posto allo schermo bianco e ai successivi titoli di coda. Il primo dettaglio e la parte finale sono accompagnati dall'elaborazione sonora di uno strumento africano, un arco a bocca, cordofono meditativo che utilizza la bocca come cassa di risonanza³¹, usato soprattutto dalle donne delle tribù per entrare in comunicazione con sé stesse e quindi legato concettualmente sia all'organo fonatorio che al percorso di autoconoscenza compiuto da Mouth attraverso il rinnovato uso della parola; nelle altre due sequenze udiamo, invece, il rumore di una bobina che ruota, a ricordare il "ronzio nelle orecchie" della protagonista.

Il lavoro sul suono va, evidentemente, di pari passo con quello sull'immagine: *Non io* è introdotto da una *texture* audio composta da un nastro magnetico riavvolto e lasciato partire più volte – chiaro richiamo a un altro dramma beckettiano in cui si fa uso del *medium* tecnologico, *Krapp's last tape* – e da un *voice-over* di Bocca lontano e distinguibile solo a tratti. Mentre dal flusso sonoro del registratore prende forma il monologo interiore di Bocca, "viaggio dentro di sé", che passa attraverso "goffi tentativi d'identificazione" senza mai riuscire a trasformarsi in "un vero e proprio

³⁰ Da ora in poi citerò, ad eccezione delle didascalie, dalla traduzione italiana di *Not I* a cura di John Francis Lane in Beckett 2009.

³¹ Una delle estremità dello strumento viene tenuto sulla bocca, che funge da cassa di risonanza.

cammino di conoscenza”³², nel video compare la parte inferiore del viso rifratta in una goccia d’acqua, specchio ideale comprendente il solo contorno delle labbra, delle quali le dita della donna cercano di cancellare la sagoma (fig. 8): “Il tentativo di Bocca, dopo la scoperta della parola, è quello di mettere assieme i pezzi di un’esistenza, attraverso una goccia, il riflesso mancato di se stessa”³³. Pur coprendo idealmente le indicazioni di regia iniziali della drammaturgia di Beckett (“As house lights down MOUTH’S voice unintelligible behind curtain. House lights out. Voice continues unintelligible behind curtain, 10 seconds”) in realtà questo passaggio riporta alcune delle prime battute del soliloquio fino alle parole “caso tipico...”, a partire dalle quali si vede effettivamente Bocca cominciare a parlare.



Figg. 7 e 8 - Due fotogrammi dal video di “Non io” (2006).

Il testo interpretato dalla De Feo è sostanzialmente una riduzione del *dramaticule* (vengono operati 5 tagli, che coincidono in gran parte con frasi ripetute diverse volte da Mouth, più la parte finale prima del quinto *refrain*) ma ciò che rende questo lavoro particolarmente originale è il gioco tra i cambi del brano scritto e le alterazioni sonoro-visive: inizialmente Bocca, che occupa il lato sinistro dello schermo e resta in parte fuori dall’inquadratura, a tratti addirittura distinguendosi appena, è un semplice alone evanescente, confuso tra il bianco dei denti e dello sfondo, ma quando “vagolando qua e là...” improvvisamente “tutta quella luce mattutina di Aprile...” si spegne e comincia l’*epiphany* di Mouth ecco che la parte inferiore del viso si materializza intorno alle labbra.

³² De Feo – Savinio, *Appunti per “Non Io” di mald’è* in Amendola, *Il suono, la voce, la parola: Beckett*, reperibile on-line all’indirizzo http://www.samuelbeckett.it/wordpress/wp-content/uploads/2012/08/amendola_malde.pdf.

³³ *Ivi.*



Comincia in sostanza il processo di autoconoscenza, oscillante nel corso del video tra l'immagine ancora corporea di una porzione rosea di volto e quella incorporea della chiazza rossa assorbita dal bagliore luminoso dello sfondo. È poi sulla battuta "*pensato* che lei dovesse soffrire... come qualche volta... nella sua vita... quando avrebbe dovuto provare piacere...", che i primi caratteri cominciano a comparire sullo schermo, per poi dissolversi e manifestarsi in un'esplosione generata dall'urlo di Mouth alle parole "gridare... (*grida*)... poi ascoltare... (*silenzio*)... gridare ancora (*grida ancora*)... poi ascoltare ancora..." . In altri momenti le lettere sono accompagnate soltanto da un ronzio (da 3.38" a 3.41", sul monitor totalmente bianco) o diventano sempre più invadenti, affollando lo schermo e cancellando la stessa bocca, della quale si sente solo la voce (a partire dal minuto 6.00", non a caso in corrispondenza della battuta "[...] la sensibilità riaffiorava...").

Un'ulteriore deformazione visiva avviene al minuto 8.06", quando Mouth si sfalda e si moltiplica in frammenti sovrapposti, ognuno pronunciante una diversa frase. Ancora distinguibili all'inizio, le voci diventano via via sempre più incomprensibili, le parole più simili ad un'eco confusa che a suoni articolati, per poi tornare, al minuto 8.44", con il rimaterializzarsi di Bocca, alla normalità.

Il discorso di Mouth si interrompe bruscamente alla battuta "qualcosa che doveva dire... poteva essere questo?... qualcosa che avrebbe spiegato... come succedeva... come lei- ... Cosa?... era stata? Sì... qualcosa che avrebbe potuto spiegare come" (ma in verità il monologo continua, indistinto, in sottofondo, fino alla fine dei titoli di coda). A questo punto ritorna, secondo un'evidente struttura circolare, il materiale sonoro-visivo di apertura – il registratore, il viso rifratto nella goccia d'acqua, le parole fuori campo – finché lo schermo non diventa completamente bianco e vediamo la donna allontanarsi sempre più lontano.

Estremamente vicino alla poetica beckettiana, il lavoro di *mald'è* trasforma la grammatica scenica in vera e propria drammaturgia elettronica, sfruttando a pieno le potenzialità tecniche del mezzo, giocando con gli elementi grafici, le interruzioni sonore, le alterazioni cromatiche, le deformazioni visive, conservando però sempre il legame con la sostanza umana, con il referente corporeo. Laddove la versione televisiva concede unico spazio alla sagoma della bocca e null'altro, *Non io* conserva la fisicità, seppur sezionata, di viso, dita e piedi, scomposizione che, se da un lato rappresenta la costante dei *dramaticules* beckettiani, dall'altro si ritrova anche in ulteriori video di Matilde De Feo in cui compaiono parti del corpo isolate dall'insieme, come in *Venticinque di*

Dicembre (fig. 9) e ne *Il mio corpo a Maggio* (fig. 10).³⁴



Figg. 9 e 10 - Fotogrammi tratti rispettivamente da “*Venticinque di Dicembre*” (2011)
e “*Il mio corpo a Maggio*” (2014).

Un'altra sostanziale differenza rispetto al filmato della BBC risiede nella recitazione della De Feo, che *interpreta* le parole del personaggio, dando spesso sfumature di disperazione e affanno alla voce, modulando volume e colore a seconda del significato dei vocaboli, al contrario della Whitelaw, la cui *performance*, condizionata dalle indicazioni di Beckett (“Just say it” e “Flat, no emotion”), procede secondo una partitura sonora più vicina ad un'esecuzione “cantata”.

In definitiva, manipolando la materia, modellandola secondo quelle che sono le possibilità metamorfiche dell'immagine elettronica, *mald'è* riesce nell'intento prefissato di “coniugare due livelli di comunicazione”, uno più strettamente teatrale (“carne/immagine reale/coscienza”), l'altro più legato al contesto videoartistico (“immagine lavorata al digitale/sogno/inconscio”), dando in tal modo espressione all'oscillazione continua di Bocca tra “percezione reale” e percezione “alterata della propria coscienza”.³⁵

³⁴ *Venticinque di dicembre* è un cortometraggio sul ritmo compulsivo e tribale del Natale: mangiare, masticare, ingoiare, fagocitare. Protagoniste del video sono bocche che divorano cibo, dita che vengono leccate dopo il pasto, piccole ossa lasciate nei piatti, finché, nella scena finale, nella bocca della De Feo compare una statuina di Gesù Bambino, cullata dalla lingua dell'attrice. Ne *Il mio corpo a Maggio*, invece, diverse parti del corpo femminile (bocca, naso, pube, collo, un piede e un orecchio) “fioriscono” in una *videoperformance* in cui il movimento di petali e foglie nasce dalla pressione naturale dei fiori sul corpo.

³⁵ De Feo – Savinio, *Appunti per “Non Io” di mald'è* in Amendola, *Il suono, la voce, la parola: Beckett*, reperibile on-line all'indirizzo http://www.samuelbeckett.it/wordpress/wp-content/uploads/2012/08/amendola_malde.pdf.



Il video in scena: *Il principio di indeterminazione di Heisenberg*

Sull'altro versante della sperimentazione sull'interazione tra pratica performativa e tecnologia troviamo l'esempio di *digital theatre* costituito da *Il principio di indeterminazione di Heisenberg* (2008), "studio per un attore in scena e un corpo immateriale". L'allestimento, presentato in prima al concorso "Fuori luogo" (Volver Cafè) di Napoli e successivamente al Festival di Volterra–Volterra Off, stabilisce un rapporto dialogico tra una madre in carne e ossa e un figlio 3D, che si muove a testa in giù su uno schermo di proiezione collocato sulla parte superiore della scena³⁶.

La genesi dello spettacolo è da rintracciare, ancora una volta, nella volontà di far interagire il corpo fisico dell'attore con un simulacro elettronico, e segue una traccia di lavoro individuata da Alfonso Amendola come "procedere scenotecnico"³⁷ avente origine da un'idea visiva "tecnica" che solo successivamente sviluppa un determinato tema:

"Lo studio è una riscrittura di *Una madre* di Dario Fo e Franca Rame, ma il testo è stato scelto successivamente. I nostri lavori li abbiamo sempre pensati a partire da un discorso legato alla tecnica, o alla contaminazione della tecnica con l'elemento fisico. È nata prima la volontà di creare un monologo con un corpo 3D, e solo successivamente abbiamo cercato e trovato il testo, che era quello più vicino a ciò che mi interessava raccontare, il rapporto madre-figlio"³⁸.

Un *input* scenotecnico atto a visualizzare un certo aspetto della maternità attraverso una metafora scientifica, quella del principio fisico enunciato da Heisenberg nel 1927, secondo cui non è possibile determinare con esattezza e simultaneamente la posizione e la velocità delle particelle subatomiche:

"Mi piaceva l'idea di lavorare sul principio di indeterminazione di Heisenberg (che è preso per metafora in qualche modo), l'idea della non possibilità di controllare un corpo in movimento, in questo caso un corpo umano, un bambino. In realtà è un'associazione molto semplice, che non

³⁶ La descrizione dello spettacolo si basa sulla ripresa di una prova realizzata presso il Teatro Palladium di Roma il 12 giugno 2008 e conservata presso l'archivio privato di Matilde De Feo a Napoli.

³⁷ Amendola, *Transiti, tracce ed elementi. Il procedere scenotecnico di mald'è*, reperibile on-line all'indirizzo <http://lnx.malde.it/extra/alfonsoamendola.pdf>.

³⁸ Intervista a Matilde De Feo, 18 giugno 2014, Napoli.



ha pretesa di rigore scientifico. Ho applicato quella legge fisica a un concetto esistenziale e al rapporto madre-figlio, e in particolare all'impossibilità di questa madre di controllare il proprio bambino" (intervista a Matilde De Feo, 18.06.2014, Napoli).³⁹

La particolarità dello studio risiede nella volontà di inserire il dispositivo tecnologico, la proiezione video, all'interno di un monologo, declinazione del linguaggio del teatro tradizionale per sua stessa natura legato alla preponderanza del discorso verbale, al primato logocentrico. Ispirato principalmente a *Una madre* di Dario Fo e Franca Rame⁴⁰, ma con innesti da un racconto della scrittrice francese Marie Darrieussecq *Una buona madre (Le bébé)*, *Il principio di indeterminazione di Heisenberg* si presenta difatti come processo di integrazione tra il più puro dramma di parola e il digitale, integrazione che si pone come costante nel lavoro di *mald'è* non solo nella già sondata relazione con Beckett, ma anche, ad esempio, in un progetto di videoinstallazione come *The mothers' place (Il posto delle madri)*⁴¹. Si tratta di un *site-specific* concepito per la Sala delle Madri del Museo Campano di Capua, che contiene la più importante collezione mondiale di sculture votive in tufo rappresentanti madri con neonati in braccio, *ex voto* all'antica divinità italica della Mater Matuta⁴². Sulla scia degli scritti di Plutarco, Matilde De Feo identifica la Matuta con la dea greca Ino, dea figlicida citata non a caso in un coro della Medea di Euripide dove viene indicata come presagio di sventura. Ed è appunto questo coro a fare da *leitmotiv* al materiale sonoro dell'intervento multimediale: un cangiante tracciato audio composto da un intreccio di vagiti, respiri e ninne nanne, su cui si inseriscono diverse voci femminili recitanti drammi accomunati dal *fil rouge*

³⁹ Intervista a Matilde De Feo, cit.

⁴⁰ Scritto nel 1982, il monologo fu letto per la prima volta al Centro Sociale Leoncavallo di Milano il 17 Ottobre 1982 (sulla locandina è indicato come "nuovo testo teatrale momentaneamente senza titolo"). Fu poi inserito all'interno di *Fabulazzo Osceno* di Dario Fo, ma veniva recitato alternativamente ai monologhi *Lo stupro e Io*, *Ulrike, grido...* Si veda la sezione biografica dell'archivio on-line di Franca Rame e Dario Fo, reperibile all'indirizzo <http://www.archivio.francarame.it/francaedario2.aspx>. Il testo del monologo è stato successivamente accorpato a *Io, Ulrike, grido...* e *Accadde domani* in Fo - Rame 1989.

⁴¹ Si legge sul sito web di *mald'è*: "*The mothers' place (Il posto delle madri)* è una videoinstallazione sonora a carattere immersivo pensata per il museo campano, negli spazi che ospitano le misteriose madri in tufo. Due video in perfetta sincronia rappresentano un ciclo notte/giorno, un lavoro audio in *dolbie surround 5.1* pensati a partire dal luogo, dallo spazio e da tutto ciò che esso rappresenta storicamente e simbolicamente". La videoinstallazione è a cura di Mario Savinio, Matilde De Feo, Giuseppe Stellato. Consulenza letteraria: Anna Solari Garofano Venosta. Interpreti: Margherita Di Rauso, Matilde De Feo, Chiara Baffi, Alessandra Asuni, Valentina Gaudino, Monica Castigliola. Ninna nanna rielaborata dalle Ficu Fresche. Produzione: Architempo. Anno: 2007.

⁴² La Mater Matuta era l'antica divinità italica dell'aurora e della nascita e viene collegata da Plutarco alla dea greca Ino. Questa, al pari di Medea, uccise uno dei suoi figli a causa di un momento di follia provocatole da Era.



dell'essere genitrice (*Emma B. vedova Giocasta* di Savinio, *La favola del figlio cambiato* di Pirandello, *La telefonata* di Ruccello).

Quello della maternità è un tema evidentemente caro a *mald'è* (anche in *About the mothers*,⁴³ la De Feo recita la poesia *Supplica a mia madre* di Pasolini sulla videoproiezione di un feto), che lo inserisce sempre all'interno di un orizzonte delicatamente poetico.

Ciò avviene persino quando affronta un testo politico come *Una madre*, parte di una trilogia che, con *Io, Ulrike, grido...* e *Accadde domani* costituisce difatti la sezione "Discorsi sul terrorismo e la repressione" dei *Ventidue monologhi per una donna* curati da Franca Rame per l'edizione completa delle commedie di Dario Fo dell'Einaudi⁴⁴. Scritto nel 1982 e recitato dalla Rame all'interno di *Fabulazzo Osceno* di Fo, il brano, tutto giocato sul filo di una sdrammatizzante ironia, a tratti decisamente sarcastica, fu più volte criticato per la sua presunta intenzione di giustificare la violenza "rossa", nell'atmosfera incandescente degli anni di piombo italiani⁴⁵. In verità, si tratta di un pezzo basato su testimonianze di familiari degli incriminati (la Rame era all'epoca attivamente coinvolta nelle attività di Soccorso Rosso⁴⁶), che si concentra sulla denuncia dei maltrattamenti e delle torture fisiche e psicologiche subite dagli arrestati per reati politici e, soprattutto, sul disagio sociale provato dai loro familiari e sulle umiliazioni a cui sono sottoposti prima e durante le visite in carcere (mancati colloqui, perquisizioni vaginali e anali, assenza di telefoni per comunicare con i carcerati al di là del vetro separatorio).

Del monologo di partenza, il *Principio di indeterminazione di Heisenberg* conserva soltanto i nuclei in cui si insiste sulla relazione tra la madre e il figlio, eliminando i riferimenti al contesto storico (le Brigate Rosse, il '68, le stragi di Piazza Fontana, Brescia e Bologna, la "legge Cossiga"). Questa, in breve, la trama: una donna pacifista e democratica apprende da un notiziario televisivo dell'arresto

⁴³ *About the mothers* (2010) è un'installazione audiovideo. Proiettata sulle teste dei visitatori in una stanza semibuia ha carattere immersivo. Voce: Matilde De Feo. Musica: Luigi Rubino. Video: Mario Savinio. Montaggio e regia: Matilde De Feo.

⁴⁴ I monologhi *Io, Ulrike, grido...* e *Accadde domani* hanno rispettivamente come protagoniste Ulrike Meinhof e Irmgard Möller, due terroriste tedesche della RAF – Rote Armee Fraktion prigioniere del carcere di Stammheim. Qui subirono la cosiddetta "tortura bianca" (deprivazione sensoriale) e qui la prima fu trovata morta suicida (un suicidio considerato da molti un omicidio mascherato), mentre la seconda, trovata accoltellata, sopravvisse.

⁴⁵ In un'intervista di Luciana D'Arcangelo del '99, la Rame dichiarerà a proposito: "Sentivi, sentivi proprio il pubblico che davanti alla parola 'terrorista' andava indietro e spariva nelle poltrone, anche se il pezzo era contro il terrorismo" (D'Arcangeli 2009: 167).

⁴⁶ Le attività di Soccorso Rosso comprendevano il coordinamento dei legali, il coordinamento delle visite ai prigionieri "politici", la denuncia di torture e pestaggi durante gli interrogatori e le detenzioni.



del proprio figlio terrorista e non riesce a spiegarsi l'origine di tale impulso alla violenza; ripercorre allora le varie fasi della crescita, analizza i propri metodi educativi, interroga il pubblico alla ricerca di un errore nelle proprie teorie pedagogiche; racconta poi della visita al carcere speciale in cui è detenuto il ragazzo, visibilmente malmenato, dal quale è separata tramite uno spesso vetro che impedisce loro qualsiasi conversazione; infine, lo immagina in sogno diventato improvvisamente bambino e trascinato al processo da due carabinieri, mentre il giudice le intima di spingerlo a collaborare. Nel finale grottesco la donna cerca il figlio disperso nel fumo apparso d'improvviso dalla visione onirica e, catturatolo, lo consegna, morto, al giudice, pronunciando queste parole: "Eccolo, l'ho trovato signor giudice, eccolo, tu zitto, zitto tu e taci, è mio figlio signor giudice! Ho catturato mio figlio! Ho fatto il mio dovere di cittadina democratica che ha fiducia nelle istituzioni. Glielo consegno signor giudice... OH... mi dispiace... ho stretto troppo... signor giudice. L'ho strangolato!"⁴⁷

Tale struttura narrativa viene contaminata da alcuni passaggi tratti da *Una buona madre*, sorta di cronaca autobiografica nella quale la Darrieussecq dispiega, in appunti frammentari, il proprio rapporto problematico con la recente nascita del *bébé* e l'impreparazione al ruolo di madre. Da quest'opera Matilde De Feo rielabora, in particolare, alcune raccomandazioni didascaliche sull'educazione infantile, che risulta di fatto essere il vero tema dell'allestimento: l'operazione di ripresa del testo drammatico si pone infatti come *riattivazione*⁴⁸ che rilegge il brano originale portandolo da una dimensione sociale a una dimensione privata, ponendosi come una "riflessione più intima sulla maternità, sull'incapacità di controllare i possibili effetti di una rivoluzione del pensiero che si trasforma malauguratamente in pensiero politico e quindi in violenza"⁴⁹.

Il risultato finale è

"un delirio, come già suggeriva il monologo originale, un delirio che mi faceva pensare a personaggi come *Anna Cappelli* di Ruccello. Il bambino è la proiezione di un delirio, di un desiderio molto forte, che diventa un desiderio omicida. C'è sicuramente un risvolto psicologico

⁴⁷ Dal copione de *Il principio di indeterminazione di Heisenberg*, conservato presso l'archivio privato di Matilde De Feo a Napoli. Questo passaggio, come altri del testo, differisce leggermente dal testo di Fo – Rame.

⁴⁸ Utilizzo il termine coniato da Meldolesi in Meldolesi – Molinari 1997.

⁴⁹ Dal sito web di *mald'è*: <http://www.malde.it/media/heisenberg/>.



nello spettacolo, ma è tutto molto ludico, nel 2008 sembravo io stessa una bambina, interpretare il ruolo della madre non era così credibile. Era tutto una sorta di gioco, anche l'uccisione del bambino era un gioco, si vedeva un palloncino esplodere e la mia maglia diventare rossa. La protagonista era una bambina che stava giocando con questo suo desiderio di maternità omicida"⁵⁰.

Il principio di indeterminazione di Heisenberg si muove dunque su questo doppio registro, ludico-patologico. L'elemento morboso viene evidenziato dall'impianto scenico, uno spazio nero vuoto, con una quadratura molto stretta, chiuso in alto dallo schermo di proiezione⁵¹, a comporre una sorta di scatola rappresentante metaforicamente la mente della protagonista (fig. 11). Si tratta di una scenografia volutamente costruita, finta, gli elementi scenici bianchi, ingessati, immobili, come le pile di volumi privi di copertina disseminati entro il perimetro del palco (riferimento alla formazione e quindi, di nuovo, all'educazione). La componente ludica è data da alcuni oggetti collegati al gioco e all'infanzia: una sedia bassa, da bambina, su cui la De Feo stenta quasi a sedere, affossata nella scena, inghiottita dal nero dal quale risalta la sua camicetta bianca; due palloncini, uno legato alla sedia, l'altro gonfiato dall'attrice in un passaggio dello spettacolo; la sagoma di un uccello sul fondo e diverse palline collocate ai piedi della donna che, in alcuni momenti, vengono manipolate, raccolte, finché non cadono inavvertitamente dalle sue mani, suggerendo concettualmente quella perdita di controllo che fa riferimento tanto alla legge fisica scelta per il titolo dello messinscena quanto al rapporto con il figlio. Anche il *sound design* è legato al ritmo metallico del rimbalzo e dell'arresto di un oggetto sferico, ritmo allo stesso tempo del gioco, dell'infanzia e dell'allontanamento: lo spettacolo si apre con un tappeto sonoro composto dai vagiti del bambino e dal rumore di una pallina lasciata cadere di continuo che, per il particolare effetto stereofonico voluto da Giuseppe Stellato, crea nello spettatore l'illusione uditiva di un movimento nello spazio, di una presenza non ancora visibile ma vivente nell'ambiente circostante. Una presenza immateriale che si sposta, nel buio, intorno alla madre per poi comparire sulla sua testa

⁵⁰ Intervista a Matilde De Feo, cit.

⁵¹ Da notare l'effetto straniante provocato da una frase come "Il ragazzo che state vedendo sul vostro televisore [...] è mio figlio" (frase contenuta all'interno del monologo di Fo - Rame): lo schermo di proiezione viene indicato come lo schermo televisivo.



ed entrare in contatto con lei: la donna interagisce in diversi momenti con le evoluzioni preregistrate⁵² del bambino 3D (fig. 12), incastrando i propri movimenti con quelli dell'altro, trasformando in superficie di proiezione il suo stesso corpo (la schiena, la pancia) o gli oggetti circostanti (in particolare i palloncini, con lo scoppio di uno dei quali la madre ucciderà il proprio figlio). Interessante è anche l'interazione della De Feo con la sua voce *off*, che aumenta il senso di latente follia e trasforma il brano in una sorta di monologo interiore delirante: mentre la Rame cerca costantemente il coinvolgimento del pubblico, la De Feo tende ad isolarsi in sé stessa, in particolare nei momenti in cui dialoga direttamente con la proiezione 3D: "E no mio caro... io ho cercato di evitarti questo brusco risveglio, di farti vedere il mondo come è in realtà, e non come vogliono loro... come ci vogliono loro. (*Dolce*) Tu non sarai mai schiavo!".⁵³

Nel suo complesso, l'allestimento si sviluppa per lo più come lavoro di parola, in cui domina la fissità dell'attrice seduta sulla sedia e le cui azioni sono date soltanto dall'interazione con l'elemento immateriale. Sembrano difatti esistere due scene, due realtà, una scena reale e una scena video, messe volutamente in contrapposizione per sottolineare il dato fisico antitetico al bambino collocato sulla testa e – evidentemente – nella mente della madre, visualizzazione di un pensiero-ossessione che assume nelle sue parole diverse età contemporaneamente: è il "ragazzo" di cui si racconta in *Una madre*, il bambino piccolo che appare sullo schermo e il feto alla quale la donna sembra parlare quando la proiezione si sposta sulla pancia della De Feo. Il pannello installato sul soffitto duplica il punto di vista del pubblico, rompendo in qualche modo la frontalità del palco e creando un universo composito, nel quale il video non si presenta affatto come elemento invadente e accentratore dello sguardo spettatoriale, ma si pone in relazione "morbida", organica con la scena fisica, inserito all'interno di una delicata e minimalista progettualità teatrale.

⁵² Al contrario del successivo *Insezione*, qui la proiezione non segue il movimento dell'attrice.

⁵³ Dal copione de *Il principio di indeterminazione di Heisenberg*, conservato presso l'archivio privato di Matilde De Feo a Napoli.



Figg. 11 e 12 – Due fotogrammi tratti dal video promo de “Il principio di indeterminazione di Heisenberg” (2008).

Il risultato dell’unione tra tecnologie informatiche e arti dello spettacolo, tra ordito digitale e trama della *performance live* e, è un teatro multimediale che combina il segnale video con la modalità drammaturgica tradizionale, riproponendo in una veste nuova la relazione tra corpo reale e rappresentazione virtuale.

Come in *Non io*, anche ne *Il principio di indeterminazione di Heisenberg* il binomio video-teatro produce una creazione ibrida capace di fondere l’universo toccabile e vedibile della scena con il flusso artificiale del dispositivo elettronico, dispositivo che in questo caso si delinea come una parola del linguaggio scenico, una componente perfettamente integrata nel racconto. Il video non si pone infatti in sostituzione della scenografia, né rappresenta un mero espediente decorativo, ma stabilisce un confronto dialettico con la presenza dell’attrice e finisce per convertirsi in co-protagonista – seppure privo di parola – dell’azione (e come non pensare, anche qui, all’Auditore beckettiano?). L’immagine-simbolo di questa dinamica è il momento di buio durante il quale, attraverso un gioco di ombre, si vede la sagoma della madre accarezzare la testa del figlio virtuale – presenza viva e costante, materializzazione di un delirio – testimoniando, in conclusione, di una felice fusione capace di sommare due mondi apparentemente molto differenti, e di restituirli, nel risultato, arricchiti e potenziati.



Bibliografia

ADORNO, THEODOR W.

2012 *Essere ottimisti è da criminali. Una conversazione televisiva su Beckett*, a cura di Gabriele Frasca, L'ancora, Napoli

ALIGHIERI, DANTE

1994 *Commedia*, a cura di Giorgio Petrocchi, Le lettere, Firenze.

AMADUCCI, ALESSANDRO

2000 *Segnali video. I nuovi immaginari della videoarte*, GS, Santhià.

AMENDOLA, ALFONSO

2006 *Frammenti d'immagine. Scene, schermi, video per una sociologia della sperimentazione*, Liguori, Napoli.

2012 *Videoculture. Storia, teoria ed esperienze artistiche dell'audiovisivo sperimentale*, Tunué, Latina.

AVANTAGGIATO, LUIGI

2007 *MultiBeckett. Samuel Beckett tra vecchi e nuovi media*, in «Biblioteca teatrale», n. 81-82.

BALME, CHRISTOPHER – MONINGER, MARKUS (a cura di)

2004 *Crossing Media: Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, ePodium, Munich.

BALZOLA, ANDREA

2002 *Videodrammaturgie, dal videoteatro/videodanza alla drammaturgia ipermediale*, in *Digital Performance*, a cura di Emanuele Quinz, Anomos, Paris.

2011 *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Audino, Roma.

BALZOLA, ANDREA – MONTEVERDI, ANNA MARIA (a cura di)

2004 *Le arti multimediali digitali. Storie. Tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Garzanti, Milano.

BALZOLA, ANDREA – PRONO, FRANCO

1994 *La nuova scena elettronica: il video e la ricerca teatrale in Italia*, Rosenberg & Sellier, Torino.

BARSAOTTI, ANNA

2007 *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma.

BARSAOTTI, ANNA – MARINAI, EVA (a cura di)

2011 *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte*, Titivillus, Corazzano.



BAROTTI, ANNA – TITOMANLIO, CARLO

2012 *Teatro e media*, Felici, Pisa.

BECKETT, SAMUEL

1990 *The complete dramatic works*, Faber & Faber, London.

2009 *Teatro*, a cura di Paolo Bertinetti, Einaudi, Torino.

BERTINETTI, PAOLO

2006 *Invito alla lettura di Samuel Beckett*, Mursia, Milano.

BORDINI, SILVIA

2004 *Arte elettronica*, Giunti, Milano.

BORELLI, MAIA – SAVARESE, NICOLA

2004 *Te@tri nella rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, Carocci, Roma.

BOLTER, JAY DAVIS – GRUSIN, RICHARD

2003 *Remediation: competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano.

BRATER, ENOCH

1974 *The "I" in Beckett's Not I* in «Twentieth Century Literature», Vol. 20, N. 3, July 1974.

1975 *Dada, Surrealism and the Genesis of "Not I"* in «Modern Drama», Vol. 18, N. 1, Spring 1975.

1987 *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater*, Oxford University Press, USA.

BRYDEN, MARY (a cura di)

1998 *Samuel Beckett and music*, Clarendon Press, Oxford.

CASCETTA, ANNAMARIA

2000 *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Le Lettere, Firenze.

CHINZARI, STEFANIA – RUFFINI, PAOLO

2000 *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Castelvecchi, Roma.

D'ANGELI, CONCETTA – SORIANI SIMONE (a cura di)

2006 *Coppia d'arte – Dario Fo e Franca Rame*, Plus, Pisa.

D'ARCANGELI, LUCIANA

2009 *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Cesati, Firenze.

DARRIEUSSECQ, MARIE

2002 *Una buona madre*, Guanda, Parma.



DE BERTI, RAFFAELE

2007 *Il kolossal Beckett on film: l'esempio di "Not I" in Tra le lingue tra i linguaggi. Cent'anni di Samuel Beckett*, a cura di Mariacristina Cavecchi e Caroline Patey, Cisalpino, Milano.

DIXON, STEVE

2007 *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*, MIT Press, Cambridge, MA-London.

ELAM, KEIR

1994 *Dead heads: damnation-narration in the "dramaticules"*, in *The Cambridge Companion to Beckett*, edited by John Pilling, Cambridge University Press, UK.

FO, DARIO – RAME, FRANCA

1989 *Le commedie di Dario Fo. VIII: Venticinque monologhi per una donna*, Einaudi, Torino.

FRASCA, GABRIELE

1988 *Cascando. Tre studi su Samuel Beckett*, Liguori, Napoli.

FRASCA, GABRIELE (a cura di)

2007 *Per finire ancora. Studi per il centenario di Samuel Beckett*, Pacin, Ospedaletto.

GAZZANO, MARCO MARIA (a cura di)

2011 *Cinema & Arti elettroniche. Verso l'intermedialità*, Kaplan, Torino.

GUSSOW, MEL

1984 *How Billie Whitelaw interprets Beckett*, in «New York Times», 14 Febbraio 1984.

INFANTE, CARLO

2004 *Performing media. La nuova spettacolarità della comunicazione interattiva e mobile*, Novecentolibri, Roma.

KNOWLSON, JAMES

1996 *Damned to fame. The life of Samuel Beckett*, Simon & Schuster, New York.

LISCHI, SANDRA

2001 *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Marsilio, Roma.

MADESANI, ANGELA

2002 *Le icone fluttuanti: storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Bruno Mondadori, Milano.



MANOVICH, LEV

2002 *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano.

MCLUHAN, MARSHALL

1967 *Gli strumenti del comunicare*, Il saggiatore, Milano.

MELDOLESI, CLAUDIO – MOLINARI, RENATA

1997 *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano.

MONTEVERDI, ANNA MARIA

2011 *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Franco Angeli, Milano.

OPPENHEIM, LOIS (a cura di)

1999 *Samuel Beckett and the Arts: Music, Visual Arts and No-Print Media*, Garland Publishing, New York.

PIZZO, ANTONIO

2003 *Teatro e mondo digitale. Attori, scena e pubblico*, Marsilio, Venezia.

2013 *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Accademia University Press, Torino.

PULIANI, MASSIMO – FORLANI, ALESSANDRO

2006 *PlayBeckett. Visioni multimediali nell'opera di Samuel Beckett*, Halley, Matelica.

QUINZ, EMANUELE (a cura di)

2002 *Digital Performance*, Anomos, Paris.

RAME, FRANCA – FO, DARIO

2009 *Una vita all'improvvisa*, Guanda, Parma.

SALTER, CHRIS

2010 *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, MIT Press, Cambridge, MA-London.

SINISI, SILVANA

1983 *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Kappa, Roma.

TUBRIDY, DERVAL

1998 *Vain Reasonings: "Not I" in Samuel Beckett: a casebook*, a cura di Jennifer M. Jeffers e Kimball King, Routledge, London.

VALENTINI, VALENTINA

1987 *Teatro in immagine. Eventi performativi e nuovi media*, Bulzoni, Roma.



Sitografia

AMENDOLA, ALFONSO

Transiti, tracce ed elementi. Il procedere scenotecnico di mald'è,

<http://lnx.malde.it/extra/alfonsoamendola.pdf>.

AMENDOLA, ALFONSO

Il suono, la voce, la parola: Beckett

http://www.samuelbeckett.it/wordpress/wp-content/uploads/2012/08/amendola_malde.pdf.

MONTEVERDI, ANNA MARIA – GENTILE, ENZO

L'arte della superficie. Dal videomapping all'interaction design per il teatro, in «ateatro», 137.31

<http://www.ateatro.org/mostranotizie2.asp?num=137&ord=31>.

MONTEVERDI, ANNA MARIA

Beckett 100: Video Beckett. Installazioni, opera video, cortometraggi, animazioni e video scenografie ispirate a Samuel Beckett, in «ateatro», 99.20

<http://www.trax.it/olivieropdp/tnmnew.asp?num=99&ord=20>.

VALENTINO, MIMMA

Conversazione con Mald'è

<http://www.teatrodinessuno.it/rivista/articoli/valentino/conversazione-malde>.

Sito web di *mald'è*

<http://www.malde.it>.

Materiali su *Una madre*, reperibili nell'archivio on-line di Franca Rame e Dario Fo

<http://www.archivio.francarame.it/Scheda.aspx?IDScheda=3630&IDOpera=98>

ABSTRACT- IT

Le operazioni di innesto tecnologico all'interno dell'evento performativo, così come i tentativi di inglobamento della scena nel video, sono negli ultimi anni al centro di attente disamine critiche sul fenomeno delle forme ibride e sull'interazione tra *live* e *medializzato*.

All'interno del dibattito ancora *in fieri* su tali pratiche, il progetto preso in esame nell'articolo – *mald'è* – occupa senza dubbio una posizione singolare, ponendosi come tentativo di sintesi tra l'esperienza di attrice di Matilde De Feo e quella di *filmmaker* e *multimedia designer* di Mario Savinio.

Oggetto della mia analisi sono, in particolare, le dinamiche contaminative che caratterizzano una produzione audiovisiva (*Non io*) e uno spettacolo multimediale (*Il principio di indeterminazione di Heisenberg*) tesi rispettivamente alla rielaborazione in chiave "elettronica" di un testo beckettiano e all'integrazione organica tra la proiezione video e il teatro di parola di Dario Fo e Franca Rame.



ABSTRACT- EN

The operations of technology implementation within the theatrical performance, as well as the attempt of embedding the scene into video, have been core to the debate surrounding the hybrid forms phenomenon and the interaction between live and media-driven performances.

Within the debate on these practices, the project taken under consideration in the article – *mald'è* – has undoubtedly a peculiar feature as it tries to be a synthesis of the acting experience of Matilde de Feo with filmmakers' and multimedia directors' Mario Savinio.

Specifically, the main objects of my analysis are the contaminating dynamics of an audio-visual production (*Non io*) and a digital performance (*Il principio di indeterminazione di Heisenberg*) which aim, respectively, to the electronic *remediation* of a Beckettian drama and to the organic integration between the video projection and a monologue of Dario Fo and Franca Rame.

GRAZIA D'ARIENZO

Ha conseguito *cum laude* la laurea magistrale in Scienze dello Spettacolo e della Produzione Multimediale con una tesi monografica dedicata all'attore e regista Renato Carpentieri, relatrice prof.ssa Isabella Innamorati. I suoi interessi di studio vertono sui rapporti tra spettacolo e tecnologia, la videoarte e il teatro napoletano contemporaneo.

Diplomata presso il Centro Internazionale di Ricerca sull'Attore diretto da Michele Monetta, affianca all'attività di studio un lavoro pratico attoriale e l'attività di organizzazione di eventi culturali (nel 2011 ha ottenuto la Qualifica Professionale come Responsabile di Produzione per eventi, teatro, cinema e televisione rilasciata dalla Regione Campania e riconosciuta dall'Unione Europea).

È autrice della voce su Renato Carpentieri dell'Archivio A.M.A.t.I. dell'Università degli Studi di Firenze.

GRAZIA D'ARIENZO

Obtained her Master's Degree *cum laude* in Live Arts and Multimedia Studies; her thesis, profiling Renato Carpentieri's work as an actor and director, was developed under Prof. Isabella Innamorati's supervision. D'Arienzo's current researches focus on the relationship between live performance and technology, video-art and contemporary theatre in Naples, Italy.

After Graduating from Centro Internazionale di Ricerca sull'Attore (directed by Michele Monetta) she works as an independent researcher, an actress and a Producer of cultural events – in 2011 she obtained a professional certificate as Producer for live events, theatre, cinema and television, released by Campania Region (Italy) and validated by the European Union.

She is the author of the Renato Carpentieri section for the A.M.A.t.I Archive, University of Florence.



RECENSIONE

Giulio Soravia, *Le lingue del mondo*, Il Mulino, Bologna, 2014

di Nicola Grandi

*Opera naturale è ch'uom favella;
ma così o così, natura lascia
poi fare a voi secondo che v'abbella
(Dante, Paradiso, XXXVI, 130-132)*

Nel trentaseiesimo canto del Paradiso, Dante Alighieri affronta la questione del linguaggio umano, cioè di quella caratteristica che viene unanimemente considerata la peculiarità della nostra specie in natura, almeno da quando Aristotele ci definì, nella *Politica*, 'animali parlanti'.

È, questo, uno dei concetti chiave del volume di Giulio Soravia:

“la lingua ha fatto di *Homo Sapiens* quello che è, divenendo motore di un processo onnipervasivo che ha evidenziato tutto l'universo come una rete di elementi in comunicazione” (p. 158).

La questione è assai complessa, in quanto chiama in causa alcune dicotomie che è indispensabile evidenziare preventivamente quando si ragiona di lingue e linguaggio: innanzitutto quella tra natura e cultura, poi quella tra la dimensione individuale e quella sociale; ancora, quella tra il livello astratto e quello concreto; infine, quella tra una prospettiva di analisi interna ai sistemi linguistici o esterna ad essi.

Prima di entrare nel dettaglio, è bene chiarire che nella terminologia tecnica adottata dalla linguistica le nozioni di linguaggio e lingua designano entità del tutto differenti. Il linguaggio (ingl. *Language faculty*) è una facoltà dell'uomo (e non solo), verosimilmente innata, che gli consente di associare contenuti ed espressioni. La lingua è una delle possibili conseguenze del linguaggio. Cioè è uno dei possibili prodotti di questa facoltà.

Il volume di Giulio Soravia privilegia la lingua, rispetto al linguaggio. È una scelta parzialmente controtendenza rispetto ai filoni di ricerca prevalenti nella letteratura recente, che mostrano una attrazione fatale nei confronti del linguaggio e soprattutto del problema delle sue origini. In effetti, recenti scoperte nel campo della biologia, della genetica, della paleoantropologia, ecc. hanno



offerto una serie di elementi che ci consentono di porre alcuni punti fermi nel quadro, ancora stentato e largamente lacunoso, della facoltà di linguaggio (oggi siamo in grado, ad esempio, di fissare alcune coordinate nel percorso di ristrutturazione di quello che diventerà l'apparato fonatorio, nel processo di crescita del cervello, ecc.).

Ma il mondo delle lingue, che, per definizione non lasciano 'fossili' (e neppure la scrittura può colmare questa lacuna, non solo perché essa si afferma relativamente tardi, ma perché ci dà una visione solo parziale della lingua), resta in parte oscuro, non solo dal punto di vista storico, ma anche nella prospettiva di analisi sincronica.

Il volume di Giulio Soravia non è un catalogo delle lingue del mondo, non è un atlante linguistico, non è un manuale introduttivo allo studio delle scienze linguistiche. È un punto di partenza: suscita interrogativi e, implicitamente, invita il lettore a proseguire la lettura in una o più delle direzioni che esso indica. È un volume che offre molteplici percorsi di lettura, che possono essere intrapresi seguendo alcune parole chiave che ricorrono periodicamente e insistentemente nel testo: diversità, complessità, ricchezza e molte altre ancora.

Torniamo alla citazione precedente: la lingua (quindi, prima di essa, il linguaggio) ha fatto di *Homo Sapiens* quello che è. *Homo Sapiens* oggi ha due proprietà: è, come si è detto sopra, l'animale parlante; ma è anche, tra gli animali, l'unico che ha colonizzato la Terra pressoché nella sua totalità, con la sola eccezione, cioè, degli ecosistemi più estremi. C'è un nesso tra queste due caratteristiche? La risposta è affermativa. La lingua ci consente di trasmettere cultura alle generazioni successive, ci consente, dunque, di accumulare conoscenza e creare tecnologia, ci consente di liberare la conoscenza dal vincolo con l'esperienza diretta, ci consente, insomma, di liberarci da quella condizione di eterno presente cui paiono condannati gli animali, anche quelli che vivono in società sufficientemente strutturate e hanno sistemi di comunicazione molto sofisticati. La lingua, dunque, è lo strumento imprescindibile dell'evoluzione culturale, assai più veloce – e spesso più efficace in termini adattativi – di quella biologica. Ma l'ingrediente cruciale, in questo processo, non è solo la lingua: è la diversità, linguistica e, prima di essa, quella culturale. Se la cultura è (anche) la somma delle risposte che una comunità dà agli stimoli che l'ambiente fornisce, essa non può essere unica per tutta la specie, dal momento che le singole comunità umane occupano porzioni diverse del pianeta. E se la diversità culturale è inevitabile, lo è anche, conseguentemente,



quella linguistica ("le lingue creano mondi" p. 157).

Se fosse possibile analizzare il volume di Soravia con gli strumenti che la tecnologica oggi ci mette a disposizione, si scoprirebbe, credo, che la parola diversità è tra quelle che occorrono con più frequenza. E la diversità è una delle chiavi di lettura trasversali tra quelle che 'attraversano' il volume, cui si è fatto cenno sopra. La questione è complessa, innanzitutto perché manca una reale teoria della diversità linguistica. In secondo luogo perché la diversità linguistica non si misura solo in termini puramente linguistici. Ma anche, forse soprattutto, nella percezione che i parlanti hanno di usi linguistici diversi. La domanda 'quanto devono essere diversi due usi linguistici per poter dar luogo a due lingue diverse?' (che lo stesso Soravia si pone, pag. 94) è praticamente senza risposta possibile. Sono attestati casi di totale divaricazione tra diversità strutturale e percezione della stessa. In altri termini, è frequente imbattersi in parlanti che giudicano completamente diverso dalla proprio un uso linguistico strutturalmente in realtà non distante sulla base del desiderio di marcare anche linguisticamente una lontananza sociale. O, al contrario, sono ampiamente descritti casi in cui usi linguistici realmente diversi sul piano strutturale vengono derubricati a variazione dialettale perché i parlanti si considerano parte della stessa comunità. Insomma, la diversità linguistica non è mai solo una questione quantitativa o puramente numerica, ma si intreccia in modo inestricabile con la dimensione sociale. In fondo, uno dei fattori che minacciano più pesantemente la diversità linguistica è proprio la percezione del riscontro sociale della lingua e la spinta ad abbandonare lingue a favore di altre con la convinzione che queste ultime offrano più opportunità delle precedenti sul piano, appunto, sociale.

La questione ne pone, a sua volta, un'altra, relativa al rapporto tra diversità e complessità. Si legge sovente che il grado di complessità di una lingua avrebbe influenza sulla sua diffusione (l'inglese, cioè, avrebbe successo in quanto lingua facile). O, in aperta contraddizione con ciò, che il percorso di evoluzione delle lingue, nel corso della loro storia, sarebbe un percorso di progressiva complessificazione. Le lingue delle comunità tecnologicamente meno avanzate sarebbero dunque più semplici (talora si azzarda addirittura più povere) di quelle del cosiddetto mondo evoluto.

Il rapporto tra diversità interlinguistica e complessità intralinguistica è cruciale e attraversa, nella sua interezza, l'ultimo capitolo del volume di Soravia ('parole magiche'), quello che, a giudizio di chi scrive, è il più affascinante all'interno del libro e che, in un certo senso, rappresenta una sintesi della



ricchezza di interessi dell'autore. Soravia (p. 167 e ss.) mostra in modo inequivocabile l'infondatezza di questi luoghi comuni. Anzi, paradossalmente, dato il carattere convenzionale delle lingue umane, proprio le dimensioni ridotte di una società e il suo 'radicamento' in un particolare ambiente favoriscono la complessità strutturale, mentre è noto che una lingua tende a semplificarsi quando diviene lingua target, in un processo di apprendimento di lingua seconda, di un largo numero di persone. Cioè, in altri termini, quando esce dai confini della sua originaria comunità.

Il tutto, ovviamente, dando per scontato ciò che scontato non è: che si possa, cioè, 'misurare' la complessità di una lingua.

Ancora una volta, l'esuberante diversità interlinguistica ci pone di fronte situazioni che fanno crollare le (poche) certezze che con troppa fretta molti paradigmi teorici hanno assunto a proprio fondamento: vi sono lingue che sembrano farsi beffe dei principi dell'economia e della coerenza tipologica e, pur sviluppando sistemi ai nostri occhi quasi inspiegabili nella loro asimmetria, godono di ottima salute all'interno delle loro comunità di parlanti (p. 83).

Ciò che più sorprende nella presentazione dei dati all'interno del volume di Soravia è proprio la ricchezza di esempi tratti da lingue che molti definirebbero 'minori'; lingue scarsamente documentate e colpevolmente trascurate nella letteratura scientifica. Non è, quella di Soravia, mera curiosità aneddotica; questa predilezione per sistemi linguistici solo all'apparenza di secondo piano sembra celare un invito ai linguisti a riprendere la ricerca sul campo, ad abbandonare l'appiglio rassicurante delle grammatiche normative e dei dizionari dei grandi lingue di cultura e, soprattutto, mostra come la diversità linguistica sia davvero troppo rigogliosa per essere racchiusa entro schemi e paradigmi rigidi e semplici. Il comportamento delle lingue mantiene sempre, cioè, tratti di imprevedibilità che, in fondo, rappresentano la premessa indispensabile per l'avanzamento della ricerca.



RECENSIONE

Marco De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma, 2014

di Laura Mariani

Un grande secolo nel quale, grazie alla rivoluzione registica, il teatro si colloca nel territorio dell'arte, mentre le sue pratiche diventano oggetto di teorie complesse e affascinanti. La rottura è tale da mettere in discussione le basi stesse di una tradizione secolare seppur diversificata: l'attore, il testo, lo spettacolo, il pubblico come entità anonima. "Un apogeo" che mette in crisi profondamente il teatro, in senso sia positivo che negativo, rendendo possibile pensare la stessa "scomparsa" del teatro in sé, non solo di quello esistente, che va bruciato, distrutto.

"Sappiamo che il Novecento è il secolo di tutte le opposizioni, di ogni ordine e di ogni disordine; ma non ne conosciamo lo stile, il comportamento" scrive Cesare Garboli. Di questo disordine, di cui vede anzitutto la grandezza e gli aspetti utopici, De Marinis fa un campo di battaglia privilegiato per far incontrare (e scontrare) il suo acume documentario, le sue inesauribili capacità di lettura e le sue passioni di "uomo di teatro" tramite i libri. Un rovello che ha ispirato decine di saggi su tutti gli argomenti possibili e due primi piani che reggono l'edificio stesso della storiografia novecentesca: Etienne Decroux con la sua arte del mimo e l'ultimo Artaud, che da un letto di dolore non retorico rilancia oltre il suo tempo il tema della voce.

Di tale ricchezza ad ampio raggio testimonia anche questo libro che si apre sulle grandi questioni: il testo e la prospettiva postdrammatica, il rapporto tra Teatro e Performance, Corpo e Corporeità, il Teatro politico, le scritture d'attore, la riscoperta della Commedia dell'arte. Prosegue nella seconda parte offrendo alcuni punti di riferimento – sintesi e rilancio con nuovi approfondimenti di maestri prediletti quali Decroux, Artaud, Beckett e Grotowski – e si conclude in una terza parte sul nuovo teatro italiano: necessariamente più problematica. Del resto, sin dal titolo e dal sottotitolo del volume il primo quindicennio del nuovo secolo è indicato da un *dopo* e da un *oltre*, nel segno prevalente della discontinuità. Né potrebbe essere altrimenti in un panorama variegato e in movimento come il nostro, dove la scena è diventata sempre più plurale.

L'analisi di Marco De Marinis procede per casi: Luigi Nono, Giuliano Scabia, Leo de Berardinis, Moni Ovadia, i cosiddetti Teatri invisibili, il Workcenter postgrotovskiano, la Società Raffaello



Sanzio... Coerentemente, si/ci nega una conclusione. I giochi sono del tutto aperti come scrive nell'Introduzione: fra una riformulazione delle modalità recitative antiche basate sull'interpretazione (il neo-interprete) e una rottura epistemologica che gli sembra prefiguri una nuova avanguardia. È tanto consapevole De Marinis delle difficoltà di dar conto del postNovecento, che costruisce la sua galleria di casi in modo imprevedibile. Apre infatti su Luigi Nono e Pier Paolo Pasolini, sottolineando l'importanza che il teatro ha nella loro arte e che loro hanno per il teatro: due grandi figure diversamente significative di un rapporto problematico con il Nuovo teatro. E punta poi sulla triade Bene-De Berardinis-Cecchi, sulla loro grandezza e sulla loro sfiducia nei confronti degli attori contemporanei, anche se il suo sguardo curioso smentisce spesso e volentieri il pessimismo di partenza.

Il filo rosso che attraversa il tema della crisi novecentesca è l'attore. I maestri sembrano ossessionati dall'idea di rifondarlo, l'attore, per farne un uomo d'eccezione, oltre le miserie del mondo dello spettacolo. La questione della sua formazione diventa centrale e va oltre il mestiere. I registi-pedagoghi, secondo la felice formula di Fabrizio Cruciani, sono i protagonisti assoluti dell'età d'oro, con qualche eccezione per Eleonora Duse o Ryszard Cieślak. L'attore resta sostanzialmente il soggetto da trasformare per realizzare un teatro all'altezza dei tempi.

Con questo peso addosso gli attori in carne ed ossa arrivano alla seconda avanguardia novecentesca, quella che in Italia ha alle spalle una regia relativamente giovane ma di indubbio valore con Giorgio Strehler o Luchino Visconti. Quella che provoca una vera e propria frattura: da una parte gli attori "di tradizione" visti solo come "funzionali" a un teatro di routine (e ce n'erano, accanto ai grandi) e, dall'altro, i 'giovani' che, nell'ansia della cancellazione/rifondazione non vogliono nemmeno essere chiamati attori. La storia è complessa, una tela di ragno. Così lo stesso Meldolesi, che ha coniato la definizione di "attore funzionale", prospetta le immagini forti dell'"attore artista" e dell'"attore indipendente", a partire rispettivamente da Eleonora Duse e da Totò; e sottolinea l'importanza degli attori medi, che costituiscono lo zoccolo duro di ogni tradizione teatrale. Mentre De Marinis prospetta nuove identità, nuove modalità che riaffermano la centralità attorica nel nostro presente.

Lo studioso si mette in gioco a partire da una vocazione profonda quanto quella che lo porta a fare ricerca, ad intestardirsi a sbrogliare certi nodi, che quanto più sono complessi tanto più lo



attraggono. Parlo della sua vocazione a fare chiarezza, a mettere le pedine sul tavolo concedendo a ognuna la dovuta attenzione: una vocazione anche fortemente pedagogica, preziosissima. Penso agli studenti. Vadano a leggersi le pagine sul teatro e la performance o quelle sul corpo e la corporeità (con il loro “piccolo lessico portatile”) e ne trarranno un panorama concettuale chiaro, che permetterà loro di affrontare le complessità della teatrologia. Una capacità che mi sembra ancor più preziosa oggi. Nella ricchezza straordinaria delle informazioni, l'informazione stessa assume un valore illuminante quando è connessa sia alla elaborazione teorica che all'osservazione viva della realtà, come avviene nelle quattrocento pagine di questo libro.



RECENSIONE

Elena Di Gioia (a cura di), *Ai chiodi le lune*, Editoria & Spettacolo, Spoleto, 2014

di Cinzia Toscano

Ai chiodi le lune è il testo pubblicato nel 2014 per i tipi di Editoria & Spettacolo che raccoglie i frutti delle ultime due edizioni della rassegna promossa dall'Alliance Française di Bologna *Face à face*, *Parole di Francia per scene d'Italia*, iniziativa avviata nell'anno accademico 2008/2009 con l'intento di promuovere in Italia drammaturghi contemporanei francesi.

L'Inatteso di Fabrice Melquiot e *La soglia* di Michel Azama sono le due opere contenute in questo volume e pubblicate per la prima volta in Italia nella traduzione prodotta dagli studenti del Dipartimento di Interpretazione e Traduzione dell'Università di Bologna con sede a Forlì.

A tal proposito è interessante la testimonianza contenuta all'interno di Chiara Elefante, Licia Reggiani e Marie-Line Zucchiatti, (docenti coordinatrici del laboratorio di traduzione), che rende conto al lettore delle difficoltà insite nel lavoro di traduzione dei testi teatrali. Nello specifico, quelli di Melquiot e Azama si caratterizzano per il loro linguaggio estremamente poetico, che potrebbe a una prima lettura lasciare disorientati e far pensare più a dei testi letterari per il loro modo di mantenersi sempre al limite con il sentimentalismo. I giovani traduttori hanno quindi dovuto riflettere sulla necessità di conservare intatto l'impianto poetico, scontrandosi, allo stesso tempo, con la ricerca di un linguaggio che esprimesse la fisicità della parola teatrale e la sua dimensione musicale.

Curato da Elena Di Gioia, curatrice anche degli eventi che tra il 2012 e il 2014 hanno fatto da corollario a questa pubblicazione, il volume accoglie anche due brevi dialoghi con gli autori e la postfazione *Solitudini femminili fra le soglie di Azama e l'Inatteso di Melquiot* di Laura Mariani, docente di Storia dell'attore presso l'Università di Bologna e studiosa da sempre attenta all'universo femminile attoriale (e non solo) e alle sue composite sfaccettature.

I due drammi - definiti dalla studiosa "della solitudine" - ne raccontano due diverse facce: "una solitudine in relazione quella della detenuta che torna in libertà", poiché quella della Liberante di Azama è condivisa con altre recluse e "solitudine con la maiuscola quella di Liane" (p. 107), vedova protagonista dell'*Inatteso*. Sono due monologhi che esplorano intimamente due personaggi



femminili dando voce alla loro profonda sensibilità; due personaggi “rinchiusi in uno stato di attesa” (p. 104) di un amore che non tornerà e della libertà desiderata ma paventata. Nonostante la loro vicinanza tematica questi due drammi sono in realtà molto diversi, cifra distintiva che concorre a definirli è la lingua: Fabrice Melquiot dà voce alla sua Liane usando parole poetiche e musicali, in una lingua definita “visionaria”, che necessita di una comprensione affidata “all'ascolto [...] nella sua dimensione musicale, quasi preverbale, che precede il senso” (p. 104).

Non a caso Anna Amadori, regista e interprete della *mise en space* di Bologna, ha strettamente collaborato con il musicista Guido Sodo; dimostrando che anche per la sua, di traduzione, “ha sentito il bisogno di creare un rapporto operativo con la musicalità, facendo intervenire un musicista come alter ego” (p. 113). Così Laura Mariani descrive la prima fase del processo di trasposizione teatrale de *L'Inatteso*, rappresentato per la prima volta in Italia nel 2012 ma, preceduto da diverse repliche in Francia.

La soglia (1986) possiede invece una lingua “plastica” (p. 104) che accoglie in sé una molteplicità di voci, narranti i diversi stati d'animo di una donna che ha ormai scontato la propria pena giuridicamente, ma che ogni giorno combatte con i propri sensi di colpa nei confronti del proprio amante ucciso, dei propri figli diventati uomini lontano dai suoi occhi e della propria madre che non ritroverà fuori, nella vita reale. “Una lingua pudica, sobria, emotivamente vibrante” scrive ancora Laura Mariani, “certe parole, certi dettagli suonano come conferme di autenticità: appartengono alla memoria delle emozioni prima che a un discorso codificato” (p. 111).

Il testo di Michel Azama ha debuttato a Bologna nel maggio del 2014 con la regia di Alessandro Migliucci e l'interpretazione di Silvia Lamboglia; è un testo dedicato dallo stesso autore alle dodici donne del carcere di Rennes che hanno partecipato al laboratorio teatrale da lui condotto nel 1984. È lo stesso Azama ad indicare la profonda immedesimazione di cui è stato vittima: “durante i quattro mesi della scrittura de *La soglia* sono diventate queste dodici donne imprigionate che mi avevano parlato dal profondo della loro sofferenza” (p. 93). L'autore traspone il sentire delle dodici donne in una voce, quella della Liberante, in cui tuttavia “l'impellenza del dire non è di una ma di tante voci, una parola che esplode e si moltiplica, che viaggia avanti e indietro” (p. 15). Queste ultime sono le parole contenute nello scritto di Elena Di Gioia *Ai chiodi le lune* che, insieme al saggio di Laura Mariani, ci restituisce una prima curata analisi dei testi e dei loro autori.



Inoltre, grazie al preciso lavoro di ricognizione dei colloqui tra gli autori e il pubblico svoltisi nell'ambito della rassegna, Elena Di Gioia propone al lettore degli esplicativi “dialoghi con gli autori” che agevolano l'addentrarsi nelle intenzioni e nelle riflessioni di queste scritture teatrali.

Ai chiodi le lune è quindi il risultato ultimo di un lavoro ben più ampio e collettivo, che ha coinvolto diverse istituzioni e persone che in questi anni di attività hanno avuto la capacità di creare “straordinari scambi artistici” (p. 9) alimentati e nutriti dalla costante attenzione, tutta francese, per la drammaturgia.



RECENSIONE

Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014

di Luciano Mariti

Lo studio pionieristico della Commedia dell'Arte ha decisamente contribuito alla fondazione della teatrologia italiana. Lo studio di un teatro senza Parnaso, totalmente estraneo al territorio letterario, è stato il fortino da cui si è irradiata l'autonomia delle discipline teatrali che negli anni Settanta erano ancora colonie della Letteratura. La Commedia dell'Arte è stata, non a caso, il rovello di tutti i padri fondatori: di Mario Apollonio, Giovanni Macchia, Ludovico Zorzi, Ferruccio Marotti, Cesare Molinari. Sono stati studi di notevolissimo spessore, anche sul piano internazionale, e hanno prodotto grandi cantieri di scavo, come quello romano guidato da Ferruccio Marotti, e l'impresa fiorentina diretta da Ludovico Zorzi, che oggi continua ancora, prolifica, a svilupparsi per merito di Siro Ferrone. L'attenzione ai comici indicava attenzione al teatro materiale, allo stato dell'attore e al suo profilo esistenziale, al teatro vissuto. E non è un caso che le grandi campiture storiografiche di questi studiosi fossero segretamente fecondate da certe scosse provate come spettatori o a contatto col teatro materiale. Apollonio era stato sconvolto dall'interpretazione di Eleonora Duse. Macchia, da Totò. Marotti da Craig...

Si tratta di studiosi che hanno tentato di avvicinarsi al cuore caldo e pulsante del teatro. Impresa non facile ma necessaria, dato che: «ogni sapienza è fredda - scrive Wittgenstein in *Pensieri diversi* - e con essa si può mettere in ordine la vita non più di come si possa battere il ferro *a freddo*».

Questo importante libro di Ferrone – che peraltro è stato sempre, in modi diversi, vicino alla scena materiale – segue la scia dei maestri e credo che sia sostanzialmente un tentativo di battere il ferro a caldo, ossia di ricostruire e raccontare la vita e le invenzioni degli attori italiani che percorsero l'Europa occidentale e orientale tra Cinque e Settecento.

È uno studio che contribuisce a ridefinire i confini geografici (e in parte teorici) della cosiddetta Commedia dell'Arte, e a decostruire quella vulgata ideologia teatrale che intende la Commedia dell'Arte come teatro in maschera, comico, improvvisato. La Commedia dell'Arte è invece definita



da Ferrone, con una sciabolata, «il teatro dei professionisti organizzati in compagnie». Quindi riguarda tutto il teatro prodotto dalle compagnie di mestiere italiane tra Cinque e Settecento.

Da questa postazione teorica, mettendo a frutto i più interessanti risultati degli studi precedenti, può ridefinire i caratteri distintivi di questa fenomenologia teatrale e quindi far emergere gli equivoci formati nella tradizione critica.

Se c'è un aspetto che contraddistingue l'analisi di Ferrone è che non si lascia andare all'astrazione intellettuale, non allarga in generalizzazioni, non allaga con le generalizzazioni. Nel prologo, Ferrone disegna teoricamente i caratteri distintivi della Commedia dell'Arte (maschere, improvvisazione, ecc.) ma lo fa per dimostrare quanto poco la concretezza dei fenomeni si adegui alle etichette teoriche. L'approccio è storico e geografico e consiste nell'individuare nella *compagnia* teatrale la fondamentale struttura costitutiva del sistema produttivo e nel *viaggio* il fondamentale fattore di mutamento. Si evidenzia così come il conclamato primato dell'improvvisazione non fosse il tratto saliente della Commedia dell'Arte, come il repertorio comprendesse un ampio ventaglio di generi diversi e combinati tra loro, «lacrimoso» quanto «ridicoloso», e come la condizione performativa dell'attore comportasse competenze di canto, musica e danza. Si tratta di aspetti ampiamente dibattuti, ma che in Ferrone trovano consistenza in base a uno scavo documentario straordinario prodotto in più di un ventennio di studi e condotto su fonti, in parte inedite, dirette e indirette. Basti sapere che da p. 257 a p. 318 è pubblicato, a corredo del testo critico, un dizionario biografico che riguarda la maggior parte di questi attori e attrici.

Il quadro storico-geografico è importante e stimolante, soprattutto perché permetterà nel prosieguo degli studi di approfondire l'apporto dato dagli italiani ai contesti teatrali europei, su cui gli studi sono carenti (oltre alla bibliografia citata da Ferrone, è da ricordare *La ricezione della Commedia dell'Arte nell'Europa centrale, 1568-1769. Storia, testi, iconografia*, a cura di A. Martino e F. De Michele, Serra Editore, 2010).

Lo scambio di esperienze e gli effetti di contaminazione prodotti dai viaggi comici, generarono un esercizio teatrale che felicemente Ferrone definisce «negoziato tra culture diverse». Non fu, dunque, solo nomadismo, povero e lussuoso, o semplice attraversamento di culture. L'esercizio dell'*inventio* itinerante, che è addestramento e allenamento alla diversità, accese fuochi da cui presero impulso in Europa esperienze teatrali complesse che contribuiranno in misura rilevante alla



nascita dell'uomo di teatro moderno, nonché dell'autore moderno (Molière, Shakespeare, Goldoni e Gozzi, Marivaux, ecc). Si tratta di contesti in cui si innesta anche l'attività dei buffoni solisti, o dei tradizionali collettivi accademici e amatoriali (per cui la stessa «esclusività della professione comica non può essere - scrive Ferrone - una discriminante della nostra ricostruzione storica»).

Tenendo conto di questa rete di negoziazioni teatrali, possiamo spiegarci meglio i modi avventurosi che nutrivano le scene e di cui era fatta la stessa "improvvisazione" in quanto riproduzione variata di schemi, coacervo di abitudini e di innovazioni, di furti e di concorrenza sleale. E comprendiamo meglio perché Shakespeare ricevette l'appellativo di "scuoti-scena" (shake-scene) e di "corvo ambizioso" (*upstar crow*), di attore parvenu con la presunzione di farsi autore teatrale sfruttando gli Autori (si veda *Shakespeare: la scrittura nel teatro* di Raimondo Guarino, p. 66). E perché Molière stesso non si sia mai preoccupato dell'accusa di plagio, sempre rimossa nei fatti grazie alla scena viva e all'*embodiment* attoriale, che permetteva di indurre, nella ripetizione, sempre nuova doppiezza di senso, percorsi contraddittori di andata e ritorno, o confusione intenzionale tra lazzi e sviluppi patetici.

Nella sostanza, insomma, uno stesso modo di produrre drammaturgia apparentava molte ditte teatrali europee.

Il libro di Ferrone ci mette di fronte, ancora una volta, alla *complessità* della vita teatrale, basata sull'accatastarsi di usi e sui costumi; repertori e testi letterari; poetiche e teorie, divergenze di gusti; impulsi eversivi e adeguamenti alla pubblica moralità, modalità produttive e organizzative. Una complessità che richiede una adeguata storiografia, non certo riducibile tutta al balletto dell'avanti-e-indrè tra testo e scena e nemmeno agli impacchettamenti del collezionismo erudito; ma capace di cogliere la mobilità e l'indeterminatezza della vita teatrale. Lo studio di Ferrone, in questo senso, è l'esempio di un atteggiamento proficuamente corretto.

Non è un libro mansueto.

La sua azione fondamentale sta nello spingere la Commedia dell'Arte fuori dall'inerzia delle storie teatrali accademicamente o scolasticamente regolamentari, nello sradicare la nostra immaginazione dalle idee di teatro che la occupano consapevolmente o inconsapevolmente. Ne viene fuori - quasi esibito - qualche paradosso. Per esempio: è un libro che è intitolato *La Commedia dell'Arte*; poi lo apri e subito ti dice: «io non sono *La Commedia dell'Arte* !» (non



essendo, oggettivamente né commedia né arte-artificio).

Ferrone usa gli strumenti d'una vasta erudizione per costruire un grande arazzo di flussi, prestiti, metamorfosi, riprese e riscritture che il commercio degli spettacoli produce. Scientificamente è un lavoro impeccabile, di vasta erudizione, ma non si riduce a questo. La sua ambizione consiste, direi, nel toccare con un dito la concretezza del fare teatro. Per questo va a frugare nelle biografie. Sa che il teatro è sempre teatro al vivo ma di *persona*. Il che non comporta leggere la complessità delle opere alla luce della biografia. Si tratta, al contrario, di comprendere che anche quelle biografie andrebbero messe in rapporto con la più ampia operatività teatrale. Del resto, studiando i testi di Molière, come non considerare l'attore Molière, che si fece ammazzare continuando a recitare, contro i consigli del medico, con la biacca in viso che lo avvelenava. Studiare teatro vuol dire ricostruire una forma scenica ma anche interrogare il funzionamento di particolari forme di vita.

I comici più che *opere*, produssero *operatività*. Una operatività basata su un sistema stocastico, che funzionava per prove ed errori. In termini economici, potremmo dire che facevano *trading* con lo stocastico, che è sostanzialmente un'analisi probabilistica, la quale può dare ottimi spunti operativi per individuare massimi e minimi del mercato. I comici fissavano i materiali che garantivano un successo sicuro e senza gettar via riutilizzavano il prodotto trasformandolo in altro quando si cristallizzava in cliché. Economizzavano. La risata segnalava quello che funzionava nello spettacolo comico e l'attenzione silenziosa quello che funzionava nello spettacolo tragico.

La condizione commerciale (come ha dimostrato Taviani) «s'identificava con la condizione sperimentale». L'apprendimento era allenamento ad apprendere sempre di nuovo. Non si faceva riferimento a un modello culturale, a un contesto stabilizzato di conoscenze, ma ci si affidava al divenire, all'addensarsi di legami fra persone, pratiche, specializzazioni diverse. Il processo di crescita dei comici si affidava alla variabilità della situazione, al viaggio dunque, reale o metaforico. Facendo sempre dell'essere *stranieri* il fondamento della propria identità. A differenza del teatro endemico dei dilettanti.

Tutto questo movimento irrorò di novità teatrale le culture straniere e si autoirrorò con l'itineranza. Potremmo dire si trattò di un processo enattivo, autopoietico, per cui la conoscenza è azione, l'opera è operatività, è intervento capace, ogni volta, di riconfigurare la relazione nei confronti del nuovo ambiente spettacolare e del nuovo contesto culturale.



Le esigenze della vita comica costrinsero le compagnie ad elaborare competenze diverse, a volte inattese. Ad esempio, nel 1618-19 i *Confidenti* di Flaminio Scala, per la messa in scena di una tragedia a Firenze, nel teatro di corte, misero ad occuparsi del “superbo apparato” uno Zanni, il grazioso Mezzettino Ottavio Onorati. Per esigenze di mercato, i comici italiani trasformarono il *Don Giovanni* in uno spettacolo bastardo capace di contenere tutti i generi teatrali e il massimo degli allettamenti performativi. Lo stesso repertorio veniva formandosi in base a una struttura aperta che consentiva successive aggiunte di storie comiche, variate ma sostenute sulla replicabilità delle maschere e dei ruoli. Simile - direi - nella sua struttura policentrica al romanzo cavalleresco che consentiva "giunte" di avventure organizzate in cicli differenti sempre incentrati sui medesimi personaggi. In questo modo, come aveva dichiarato Ariosto nell'*Orlando Furioso*, «nascono casi, e non saprei dir quanti» (XIII, 39, 1).

La solidità documentaria di Ferrone serve a parare gli studi dagli sfondamenti metastorici e metafisici che spesso procura il troppo «scientismo», sempre in fuga dalla concretezza e dalla variabilità dei contesti. Ma occorre anche fare attenzione ai limiti di un certo determinismo sociologico. E affrontare, nel prosieguo degli studi, altri aspetti come il problema della potenza performativa dei comici su cui si è costruito - non a caso - il secolare Mito, per molti aspetti fecondo, della *Commedia dell'Arte*. È un aspetto poco documentato ma non per questo cessa di essere un grande valore teatrale. Un valore spesso ancora ridotto all'immagine dei quattro salti in palco!

I comici non si chiesero come fare un nuovo teatro aggiornando il teatro che c'era. Ma reinventarono il teatro partendo dalla natura essenziale di questa arte: dal corpo performativo.

La camminata di Arlecchino non era forse strana secondo il senso comune? Era una danza? Forse la recitazione dei comici era «nella sua essenza» una recitazione danzante? (ovviamente non in quanto riproduceva forme del genere danza, ma in quanto esaltava il «livello danza» dell'azione).

Di fatto, i comici, più che innovare l'aspetto *narrativo* della forma drammatica, cercarono di riempirla di bios. La modellarono secondo quelle che definirei *forme vitali*, tramite le quali la vita a teatro diviene, come ha scritto Peter Brook, un campo ristretto, certo, ma un campo intenso.

Fu dunque, e in sintesi, un teatro biofagico? È una domanda impertinente, che aiuta a rendere ancora meno mansueta la preziosa ricerca di Siro Ferrone.



RECENSIONE

Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013.

di Samantha Marenzi

Pensare l'attore è uno strumento per pensare lo storico del teatro. Il volume, che raccoglie nove saggi di Meldolesi pubblicati tra il 1979 e il 2001 (per la maggior parte scritti negli anni Ottanta), mostra continuamente i diversi strati che compongono il lavoro dello storico. Mostra i contenuti e le prospettive da cui sono osservati, determina l'oggetto degli studi e le strategie per farlo parlare nella sua lingua propria, in dialogo col linguaggio dell'autore. Sembra di poter cogliere, insieme alle tecniche e ai saperi degli artisti della scena, il movimento del pensiero dello studioso, il modo in cui attraversa le zone scivolose, quelle fertili, quelle desolate.

Nove saggi. Nove territori tematici che costituiscono lo sfondo di un oggetto di studio ricollocato al centro dei processi storici, l'attore. Nove interventi autonomi e insieme organici, che acquistano grande forza nella lettura d'insieme. Alcuni di questi fanno emergere delle isole semi-sommerse nel panorama degli studi, dimostrando la loro attualità e consegnando agli studiosi di oggi la mappa di una miniera. Perché quando l'attore prende il centro della scena dell'osservazione storica il teatro si spoglia dei settorialismi disciplinari e dei saperi di superficie, rigenera le sue fonti, si rifà attivo, concreto, vivo.

Seguendo il montaggio dei curatori, ad aprire *Pensare l'attore* sono due interventi sulla presenza dei comici italiani a Parigi, sulle loro reazioni alle crisi e ai cambiamenti, sul dialogo tra la società e le diverse generazioni di comunità teatrali che hanno reinventato la loro "arte di piacere". Ne *Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese* (1988) Meldolesi osserva quegli attori ciclicamente detronizzati, le loro strategie di seduzione del pubblico, l'esuberanza che portano nel secolo dei lumi e che svela il contrasto tra istituzione teatrale e autonomia artistica. Il teatro degli italiani giunge alla fusione con la lirica dell'Opéra Comique (1762) forte di una lunga esperienza di coabitazioni e coesistenze di generi. Il conflitto tra arte drammatica e teatro musicale, che trova il suo momento simbolico in quella fusione, più che mostrare una successione di generi rivela un processo di lunga durata, che eredita l'eclettismo seicentesco e attraverserà, con forme e



protagonismi nuovi, il teatro dell'Ottocento.

Il secondo saggio, *La rivoluzione degli artisti e il terzo "théâtre italien"*, stringe il campo al rapporto tra attori e politica nella Rivoluzione Francese. Il destino tragico dei teatranti che hanno aderito alla rivoluzione, l'abilità degli attori a orientare le sensibilità collettive o di usare il loro carisma per creare uomini-simbolo utili all'immaginario rivoluzionario. E la capacità di alcuni di valorizzare la propria marginalità rivendicando, del teatro, la forza di saper stare con relativa autonomia all'interno dei processi storici. Ange Lazzari, che alla convinzione rivoluzionaria ha fatto indossare la vecchia maschera di Arlecchino, Auguste Vestris, che abita, senza conciliarla, la spaccatura tra la danza accademica e la natura sociale della rivoluzione, Claude Ruggieri, maestro dei fuochi d'artificio: un piacere aristocratico che diventa il grande spettacolo delle nuove celebrazioni. I Ruggieri, insieme ai maestri del teatro equestre Franconi, sono gli esempi di un teatro che sostituendo la fantasia alle istanze educative, lavorando sulle convenzioni teatrali e non sugli aspetti tematici, riesce a rappresentare la rivoluzione sfuggendo ai suoi aspetti contingenti, e apre la strada alla scena musicale, quel "terzo teatro" degli italiani a Parigi che si stacca dalle due generazioni precedenti a prevalenza drammatica.

I due saggi che seguono sono lo sdoppiamento, all'interno del libro, dei due livelli di lavoro: la compresenza, e contemporaneità, dell'oggetto e dello sguardo. Sono due interventi metodologici.

La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più (1984), la cui importanza negli studi teatrali ha riverberato in approfondimenti più recenti (Guarino, 2010), si apre sull'omissione delle fonti attoriche nel catalogo della storia generale, omissione colpevole o involontaria, che induce l'autore ad aprire un confronto coi rinnovatori del metodo storico, in particolare Febvre e Braudel, spostando il teatro dalla sua nicchia disciplinare e osservando l'attore come figura capace di dilatare il senso del vivere normale, caratterizzata da una asimmetria rispetto ai livelli di cultura del suo tempo. Meldolesi assume l'intuizione di Ferdinando Taviani di una microsocietà attoriale comprensiva di realtà differenti tra loro, metà interna e metà esterna alla società, che con questa stabilisce rapporti sempre diversi. L'attore, il cui studio permette di approfondire la conoscenza dei livelli intermedi tra civiltà materiale e sensibilità sociali, agisce su tre tempi storici: quello brevissimo degli spettacoli (spesso ritenuto l'unico), quello più lento e collettivo della produzione, e quello lunghissimo delle abilità che costituiscono il patrimonio dei saperi di cui è impossibile determinare



l'origine. La nascita, nel Seicento, della professionalità attoriale, sollecita una domanda sulle istanze collettive che l'hanno determinata, aprendo sotto le mani dello storico i pieni e i vuoti del contatto tra l'uomo della società moderna e quell'uomo simile all'uomo capace di padroneggiare le emozioni, di fornire uno specchio che non riflette mai un'immagine univoca, e di attraversare la storia con ritardi e anticipazioni, al fianco dello spettatore con cui mai si identifica del tutto.

L'attore le sue fonti e i suoi orizzonti (1989) estende la riflessione ai quattro livelli su cui l'attore agisce: quello delle immagini esterne (gli spettacoli), quello delle immagini intime (le risorse), il livello delle tecniche e quello delle condizioni date. L'intreccio di questi quattro piani, la loro osservazione seria, rispettosa, attenta, intesse la storia di una cultura che procede per accumulazione, segnata da continuità e ritorni, incarnata da una memoria del corpo che non è lineare. La memoria, base materiale del sapere dello storico dell'attore.

La scienza di questa memoria guida gli studi di Meldolesi sugli usi recitativi di Shakespeare tra Settecento e Ottocento (*Alla ricerca del grande attore: Shakespeare e il valore di scambio*, 1979), sulla "sfasatura" di Gustavo Modena, la sua autonomia dalla tradizione, dal testo, dalle abitudini del pubblico (*Modena rivisto*, 1983), su Totò attore di teatro, costruttore dei suoi spettacoli dentro ai grandi spettacoli teatrali e cinematografici che ha attraversato con straordinaria abilità tecnica e con una costante e tenace indipendenza (*L'indipendenza prima di tutto. Il caso di Totò*, 1987).

Per una storia del teatro nel romanzo in Europa. Gli apici del Pasticciaccio e del Castello (2001) è un saggio diverso, che indaga il teatro mutato in materia di narrazioni, nascosto nei romanzi. Attraverso il dissotterramento di frammenti che conservano il senso del teatro nelle scritture di Kafka e Gadda, Meldolesi sposta lo sguardo sulle trasformazioni e sulla crisi della drammaturgia nel secondo Novecento, osservando le rivelazioni del teatro nella parola scritta e guardando alla "perdita" negli scambi tra scena e letteratura non in termini di impoverimento, ma di vuoto, di spazio, di respiro per nuove invenzioni.

Il libro si chiude con *Gesti parole e cose dialettali. Su Eduardo, Cecchi e il teatro della differenza* (1981), differenza linguistica in primo luogo, scarto rispetto all'"antilingua" del teatro borghese che parla senza dire niente, che uniforma, diluisce il pensiero. È una bella chiusura, su nomi di attori viventi, a ricordarci che il teatro è nei tempi ed è nel nostro tempo, e che dietro al sipario, come scrive Taviani introducendo il volume, non ci sono immagini, ci sono persone.



RECENSIONE

Alessandra Mignatti, *Scenari della città - Ritualità e cerimoniali nella Milano del Settecento*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2013.

di Giovanni Azzaroni

Il passaggio di Maria Teresa d'Austria, futura regina e imperatrice, e il solenne e fastoso ingresso dell'arcivescovo Carlo Gaetano Stampa a Milano, eventi che si succedettero dal 2 al 10 maggio 1739, sono al centro di uno studio che Alessandra Mignatti ha dato recentemente alle stampe. Dopo *l'incipit* le prime considerazioni. Iniziando dal sommario e dalle fonti consultate, come è d'uso quando si ha tra le mani un saggio, si coglie immediatamente il senso del quadro sintattico, ampio e perfettamente contestualizzato che ci si accinge a leggere. Il sommario è minuzioso, preciso e dettagliatissimo è lo sviluppo dei capitoli che raccontano con dovizia di particolari le due illustri visite. Non può non colpire la sapienza delle fonti iconografiche e bibliografiche, manoscritte e a stampa, ricchissime di indicazioni che suggeriscono una complessità e una evidente apertura di interessi a tutto campo, perché il volume si inserisce in una ricerca più ampia e complessa sulla spettacolarità e la scenografia nella Milano del Settecento, dalla prima metà della dominazione asburgica alla coreggenza di Giuseppe II d'Asburgo. Si tratta di un tema variegato e di rilevante interesse, perché coniuga, da un lato, la scenografia teatrale e, dall'altro, la scenografia che in occasioni festive trasforma la città e gli edifici.

Nel volume sono quindi stati analizzati sia gli apporti scenografici innovativi dei fratelli Galliari, protagonisti per diversi decenni non solo della scenografia del Regio Ducal Teatro ma anche di eventi civili e religiosi nella Milano del Settecento, sia la "varietà di eventi rituali e festivi, inaspettata per una città che non aveva una corte che potesse sollecitarne la realizzazione" (p. 9). L'approccio antropologico è immediatamente evidente, la città come luogo di rappresentazione, per dirla con Hannerz, in tutta la polisemica sfaccettatura che questa affermazione comporta. Per l'arrivo di Maria Teresa, Milano vuole mostrarsi magnifica e nobile, il governatore per mancanza di fondi ricorre all'aiuto di tutta la nobiltà, che fornisce addobbi, quadri, argenteria, mobili. A questo proposito la relazione di Carlo Celidonio, Maestro delle Cerimonie, sul passaggio di Maria Teresa è



dettagliatissima e Alessandra Mignatti con perizia la segue, annotandola e commentandola. Gli ambienti di rappresentanza e quelli riservati alle figure più importanti, come gli apparati delle chiese, vengono tappezzati di damasco cremisi, abbellito con fregi in oro nelle sale più importanti. Maria Teresa viaggia con un personale “letto da viaggio” e con propria argenteria. “La tavola della Principessa richiedeva sicuramente un apparecchio differente: la distinta delle carrozze del viaggio di ritorno specifica che al seguito vi erano sei scopritori di tavola, rispetto ai quattro dell’andata” (p. 41).

Numerose furono le feste e le iniziative organizzate per allietare le giornate milanesi di Maria Teresa: tra queste sicuramente l’allestimento di un’opera in musica nel Regio Ducal Teatro. La scelta dei Cavalieri Direttori cadde su *La Germania trionfante in Arminio* - libretto di Antonio Salvi, musica di Ferdinando Brivio e scenografie di Innocenzo Bellavite -, che, nonostante gli esigui finanziamenti, riuscirono a presentare un’opera “per far mostra delle doti culturali della città, della grandezza del Regio Ducal Teatro, ma non solo: oltre a essere una forma di raffinato divertimento, era uno strumento elegante e colto per plaudire ed esaltare le origini della principessa, progetto quanto mai auspicabile soprattutto in mancanza di altri apparati a ciò preposti” (p. 42). Arminio è un personaggio leggendario che sconfisse le legioni romane condotte da Publio Quintilio Varo, l’eroe eponimo delle origini gloriose del popolo germanico, scelto anche per magnificare, al tempo stesso, le glorie della corona imperiale asburgica. Negli intermezzi fu rappresentata l’opera *Il Ladro finto pazzo*, musica di Giovan Battista Pergolesi e poesia di Tommaso Mariani.

Gli onori militari, le forme di ossequio e gli abiti delle dame, soggetti all’etichetta di corte, furono rigidamente regolamentati. Fra tutte le disposizioni emanate, nota Alessandra Mignatti, il Celidonio ha mancato di segnalarne una molto significativa (e sarebbe interessante scovarne la ragione: dimenticanza, rimosso o scelta consapevole?), quella di controllare il prezzo dei generi alimentari e di ridurre il costo del pane per accrescere il benessere del popolo, come è narrato in un “Editto a firma ‘La Congregazione Militare della Città di Milano’, 25 aprile 1739”, diligentemente citato dall’autrice. Un atto di prodigalità destinato ad arricchire agli occhi del popolo l’immagine della principessa, uso deputato durante riti di possesso, entrate solenni o cortei dell’incoronazione, ad esempio quello di Carlo V a Bologna nel 1530. “In questo caso milanese - nota con precisione Alessandra Mignatti - non siamo di fronte a una distribuzione di pane, ma peccheremmo di



superficialità se non inserissimo questa pratica nella tradizione che legava un inconsueto momento di benessere e di abbondanza di cibo allo spettacolo della regalità e alle feste ad essa legate” (p. 45) - il cibo, come sostengono Mary Douglas e Baron Isherwood, è un mezzo per discriminare, *la nota è mia*.

Il clima di attesa fu preparato dalla “Gazzetta di Milano”, rivolta a un pubblico istruito, che si profuse in lodi per Maria Teresa e il suo consorte Francesco di Lorena, Granduca di Toscana, mettendo in evidenza la generosità e la liberalità degli augusti ospiti e la magnificenza dell’accoglienza milanese, tutto, evidentemente, *ad usum delphini*. I riti in Duomo e al palazzo ducale e i pranzi in pubblico sono altri momenti dell’evento raccontato da Alessandra Mignatti. In modo particolare è interessante il pranzo in pubblico: il sacro corpo del re, che deve mangiare, può venire contaminato e quindi la tavola veniva benedetta da un vescovo o da un altro prelado; si tratta di un antico retaggio rinvenibile in molti paesi e in molte culture, il re è sacro, è il taumaturgo del suo popolo. A Milano, Maria Teresa pranza in pubblico ogni giorno, da sola, per i primi quattro giorni, in compagnia del marito e del cognato, l’ultimo giorno. Pranza usando la sua argenteria, come dorme nel suo letto, per allontanare ogni possibile contaminazione. Mi pare assolutamente rilevante quanto scrive Sergio Bertelli, citato dall’autrice: “Dalla bocca del signore il cibo discendeva dunque - idealmente e materialmente - a quelle dei suoi ospiti e cortigiani, seduti alle «tavole basse» in attesa della distribuzione. Figurativamente, il cibo si trasformava nel corpo stesso del *dominus* prima di passare alle tavole inferiori” (p. 54).

Messe, intrattenimenti e feste contrappuntano la permanenza dell’augusta principessa a Milano, un “passaggio estemporaneo” che “non poté certo reggere il confronto con il più spettacolare ingresso solenne dell’arcivescovo Stampa che seguì due giorni dopo la partenza dei reali sposi; la natura dei due eventi fu del resto differente: il secondo fu un vero e proprio atto di possesso, mentre Maria Teresa, principessa ereditaria, fece a Milano una breve ed alquanto improvvisa comparsa” (p. 67), voluta dal governatore Traun, il quale, consapevole di non poter competere con la fastosità dell’ingresso dell’arcivescovo, fidando nella personalità di Maria Teresa per conquistare i Milanesi, cercò di distogliere “lo sguardo dal complesso sistema di festeggiamenti in onore dello Stampa che si protraevano da mesi e che coinvolgevano in prima persona il patriziato milanese” (p. 68).



È la “Gazzetta di Milano” che suggerisce di confrontare il passaggio di Maria Teresa con l’entrata in Milano dell’arcivescovo Stampa: interessanti parallelismi che mettono sullo stesso piano il potere della Chiesa e quello dell’impero. Carrozze, cavalli, spari di cannone, suoni di campane annunciano l’arrivo dell’arcivescovo a Lodi (il cerimoniale dell’ingresso a Milano prevedeva che la cerimonia di benvenuto si rappresentasse fuori città), prima del suo ritiro nell’abbazia di Chiaravalle, accompagnato da una vera e propria corte con carrozze e cavalli. Il solenne ingresso a Milano avviene il 10 maggio 1739: la città è diventata un palcoscenico, l’arcivescovo è il primo attore, il mattatore: sono stati costruiti palchetti per il pubblico, le strade sono arredate con addotti lussuosi e archi, la città si è trasformata. Un lungo corteo segue le carrozze dell’arcivescovo, sfilano in parata le autorità cittadine, ecclesiastici, le 19 Scuole della Dottrina Cristiana delle parrocchie milanesi composte da ragazzi che rappresentano il trionfo delle virtù cristiane, bande musicali, le confraternite, composte da operai e artigiani - i ceti medi e bassi della Milano dell’epoca -, dragoni a cavallo e muli con il bagaglio dell’arcivescovo: “Il particolare potrebbe sembrare irrilevante. Se consideriamo tuttavia che l’arcivescovo era rientrato in incognito da Chiaravalle il giorno precedente, dobbiamo ritenere che l’esibizione dei bagagli fosse voluta e necessaria” (p. 101).

Ai poveri sono distribuiti sacchi di pane, vino e denaro. Abiti sontuosi, livree, divise militari, tutto contribuì a rendere l’ingresso sontuoso e “politicamente” importante. Il tragitto “richiama da una parte l’idea di Milano imperiale, seconda Roma, e dall’altra l’immagine della città quale culla della Cristianità, con i suoi martiri e i suoi editti” (p. 197): e il messaggio è immediatamente evidente. L’entrata in Duomo è solenne, al termine delle preghiere venne rappresentato l’atteso atto del possesso, prima dell’altare e poi del trono arcivescovile. Importante valore civile e politico ebbero poi gli apparati e i festeggiamenti organizzati in onore dell’arcivescovo dal Collegio dei Giureconsulti e dal patriziato milanese.

Gli eventi che Alessandra Mignatti racconta, con dovizia di particolari e assoluta scrupolosità scientifica, frutto di un intenso e preciso lavoro di ricerca, mettono in luce sia aspetti storico-antropologici che meramente teatrali. Da un lato la “necessità” della festa, di momenti di rappresentazione e di autorappresentazione per cementare l’unione della comunità, dall’altro il ruolo drammaturgico dei cortei e delle cerimonie, arricchite da decori sontuosi che hanno trasformato la città in un palcoscenico vivente per un pubblico - il popolo che assiste ma anche gli



attori-spettatori che mettono in scena gli eventi - che si assiepa lungo le vie o si affaccia alle finestre e ai balconi delle abitazioni. Nella visione di Alessandra Mignatti la città diventa al tempo stesso parafrasi della società e del teatro, anzi, in un certo senso, è proprio il teatro che rappresenta la società, quella alta - i personaggi che rappresentano il fasto e lo sfarzo della corte di Maria Teresa e del cardinale Carlo Gaetano Stampa, lontanissimo dalla Chiesa dei poveri e in lotta per imporre, con la visione e l'ostentazione sfarzosa delle proprie ricchezze, il potere spirituale su quello secolare; e quella bassa - il popolo che plaudente assiste e si contende i doni che gli vengono gettati. Questa doppia visione mi sembra un ulteriore pregio del lavoro di Alessandra Mignatti perché lo inserisce in un contesto più complesso, in una visione antropologica di ampio respiro che gli conferisce una cifra di lettura e di studio preziosa e qualificata.