



ARTICOLO

Semel in anno licet insanire. Rituali e maschere nelle Alpi Occidentali e il convegno *Masks and Metamorphosis* (Helsinki, 3-4 ottobre 2014)

di Caterina Agus

Premessa

Il presente contributo si struttura in due parti autonome, ma profondamente legate tra loro, con l'intento di offrire un approfondimento sulla presenza di contaminazioni tra le maschere della Commedia dell'Arte e i variopinti personaggi che popolano i Carnevali alpini, unitamente ad una cronaca che restituisca al lettore la più ampia discussione sul tema della maschera, come è emersa in occasione del convegno internazionale tenutosi ad Helsinki nell'ottobre 2014 sul tema *Masks and Metamorphosis*.

L'orizzonte contemporaneo è caratterizzato da una sorprendente ripresa della festa popolare. Questa situazione ha generato l'urgenza di raccogliere e salvare le memorie delle tradizioni locali, di intervistare e registrare gli anziani, di conservare le testimonianze materiali e, ove possibile, di rendere attivi e condivisi i costumi della tradizione, inscenando nuovamente i riti da poco (o tanto) tempo scomparsi.

Vengono così sempre più a formarsi gruppi spontanei, i cui membri investono tempo ed energie nello sforzo di conservare e ripristinare le tradizioni popolari locali.

Al tempo stesso alcuni di tali gruppi fanno ricorso alle istituzioni politiche e scientifiche e sono da esse supportati anche economicamente, offrendo l'immagine di una cultura popolare aperta allo scambio, che li rende interlocutori validi e importanti.

Le indagini e gli studi da me compiuti negli ultimi anni si sono concentrati proprio sul Carnevale e sulle attività e manifestazioni ad esso collegate, con particolare attenzione alle maschere zoomorfe delle Alpi e al teatro popolare.

Il Convegno Internazionale *Masks and Metamorphosis*, tenutosi il 3 – 4 ottobre 2014 presso l'Accademia di Teatro di Helsinki, è stata l'occasione per presentare il mio lavoro quinquennale sui Carnevali dell'arco alpino occidentale. Promosso dalla Società di Etnografia Nordica (PES/SNE),



dall'Università di Helsinki, dalla compagnia teatrale *Teatteri Metamorfoosi* e tenutosi presso il Teatterikorkeakoulu (TEAK, Theatre Academy) di Helsinki, il Convegno ha riunito studiosi di molti Paesi europei e si è concretizzato in una serie di interventi apparentemente diversi per gli argomenti proposti e per la formazione professionale dei relatori (provenienti da esperienze ed ambiti eterogenei), che tuttavia si sono dimostrati collegati l'un l'altro da un minimo comune denominatore, spaziando dall'America del Nord all'Italia, dalla Finlandia all'Asia.

I lavori si sono articolati in due intense giornate di cinque sessioni, i cui temi hanno coperto argomenti che spaziano dal teatro all'antropologia culturale, dall'antropologia delle religioni all'etnologia, dalla filologia alla letteratura, dalla semiotica alla musicologia, dalla storia delle religioni al collezionismo di oggetti d'arte.

Il punto di partenza (o minimo comun denominatore) è stata la constatazione che le maschere sono presenti ovunque nel mondo, pur evidenziando differenze funzionali o stilistiche più o meno notevoli nel carattere, nell'uso e nella funzione. Nella cultura tradizionale di molti popoli le maschere sono concepite come manifestazioni del divino (il mondo degli dei, degli eroi e degli antenati) o dell'inferico (il mondo dei mutaforma, dei *tricksters* e dei mostri). La comparsa delle maschere era anticamente associata a momenti culturali e/o rituali di grande rilevanza, come dimostrano i casi del teatro attico (Dioniso, una delle più affascinanti e contraddittorie divinità della religione della Grecia antica, è il dio-maschera per eccellenza), dei teatri orientali (si pensi al variegato panorama del teatro balinese) e soprattutto della nostra Commedia dell'Arte, le cui maschere più celebri (a partire da quelle di Arlecchino, Zanni e Pulcinella) non sono da considerarsi "reliquie di personaggi teatrali della commedia latina, ma sopravvivenze di personificazioni proprie dei riti di inizio stagione" (Toschi 1976: 213-14).

L'ostilità delle religioni monoteistiche, e in particolare del cristianesimo, nei confronti del volto umano dissimulato e deformato dalla maschera ha nel tempo portato alla sua demonizzazione, finendo col relegarla nella tradizione popolare e nelle feste carnevalesche, dove ancora oggi svolge un ruolo di primo piano nelle festività propiziatorie della fertilità agraria.

Il carnevale in passato era sinonimo di un periodo orgiastico e di sregolatezza, una sorta di capovolgimento dell'ordine sociale e morale: in quel contesto le maschere personificavano i morti che ritornavano e si confondevano con i vivi in tutta la loro forza originaria, caotica e rigenerativa.



Semel in anno licet insanire: rituali e maschere nelle Alpi Occidentali

Nell'ambito del Convegno, il mio intervento (che ho voluto titolare "*Semel in anno licet insanire: Rituals and Masks in Western Alps*", proprio per riprendere un'idea antica tuttora presente nel folklore popolare) è stato volto a evidenziare come molti tratti caratteristici della Commedia dell'Arte paiano avere punti di contatto significativi con i rituali di fine inverno, ai quali si attribuiscono funzioni propiziatorie per il nuovo anno agrario. Infatti feste come Ognissanti, Natale, Capodanno, Epifania, Carnevale, Pasqua e Calendimaggio (per ricordare soltanto le maggiori) si inscrivono all'interno di un comune cerimoniale immaginario che spesso ricalca la struttura di un autentico dramma sacro.

In particolare, il Carnevale presenta situazioni e maschere molto simili a quelle messe in scena un tempo dalla Commedia dell'Arte: tra queste, la rappresentazione del corteo nuziale carnevalesco, la presenza di figure selvagge ("vecchi", "brutti") in contrapposizione a quelle biancovestite, l'orso e la caccia all'orso, il processo e la condanna a morte di una figura centrale (spesso identificata nel Carnevale stesso).

Da sempre il Carnevale inizia in una data variabile a partire da Natale e termina il mercoledì delle Ceneri, giorno di inizio della Quaresima. Questo lungo periodo, che dal solstizio di inverno conduce all'equinozio di primavera, è costellato di rituali e cerimonie di carattere diverso, alcune orgiastiche e sregolate, altre purificatorie e propiziatrici del nuovo anno.

Le maschere sono la testimonianza più visibile del rapporto diretto che esiste tra i rituali del Carnevale e la Commedia dell'Arte. Nei Paesi in cui la tradizione popolare si è conservata meglio, la schiera rumorosa di maschere fa la sua comparsa nella notte tra il vecchio e il nuovo anno, per la precisione nella notte della luna nuova dopo il secondo plenilunio che segue il solstizio d'inverno.

Questo particolare momento dell'anno, "sospeso" tra l'inverno e la primavera, tra la morte e la rinascita della natura, era anticamente percepito con apprensione dalle comunità rurali, le quali credevano che le schiere dei morti tornassero a mescolarsi con i vivi: il costume di travestirsi per identificarsi con queste schiere di anime riflette un'idea familiare, e cioè che per comunicare con i morti occorra diventare (almeno temporaneamente) uno di essi.

Come puntualizza uno dei più illustri folcloristi italiani, Paolo Toschi, nella notissima opera monumentale *Le origini del teatro italiano*, le maschere del Carnevale sono "esseri del mondo degli



inferi, dèmoni e anime dei morti” (Toschi 1976: 167). Toschi sottolinea che il “Carnevale è una festa propiziatoria della fertilità della terra, dell’abbondanza delle messi. Ora, per generare la nuova spiga o la nuova pianta, il seme deve trascorrere un periodo più o meno lungo sotto terra. Là, nel buio delle plaghe inferne, stanno le potenze della generazione, le divinità sotterranee, i demoni, le anime degli avi che nella giornata faticosa del ricominciamento dell’anno, dell’eterno ritorno del ciclo produttivo, evocati, da appositi riti, compaiono sulla terra, e vi esercitano la loro forza” (Toschi 1976: 167).

È tradizione consolidata che la stessa etimologia di “maschera” sia afferibile a *maska*, termine già utilizzato nell’editto di Rotari (643 d.C.) con significato analogo al latino *striga*. Nella cultura longobarda la *maska* indicava uno spirito maligno che divorava uomini vivi, anche se sembra che in origine indicasse un morto, avvolto in una rete allo scopo di ostacolarne il ritorno tra i viventi.

Il termine *maska* sopravvisse con il significato di strega anche nel latino medievale; lo si ritrova, ad esempio, in una testimonianza scritta di Gervasio di Tilbury (XII-XIII secolo) nel quale il termine viene accostato a quello di *lamia*. Ancora di *maska* si parla in vari sinodi e concili contro le streghe. E compare nel dialetto e nel folclore di vari paesi dell’Italia del Nord (in particolare in Piemonte) dove viene impiegato per indicare non solo le streghe ma anche le “ombre dei morti”.

Una conferma sull’etimologia della parola “maschera” da *maska*, perviene da un altro termine in uso sino dall’Alto Medioevo in area germanica, *talamasca*, indicante la persona mascherata. Il termine vien fatto derivare a sua volta da *dalen*, che significa “bisbigliare” o “parlare in modo buffo”, detto degli spettri, appunto. Ma è opportuno ricordare che fin dall’antichità per indicare la maschera venne usata un’altra parola significativa: *larva*. Il termine aveva assunto già presso i Romani il significato di persona mascherata, nonché di maschera teatrale, ma stava anche ad indicare uno spirito maligno. Appare dunque chiaro come nel corso dei secoli si sia verificato un processo di assimilazione tra gli spiriti maligni e le maschere.

Tra l’altro, le inquietanti maschere della Commedia dell’Arte, presentandosi come protagonisti di uno spettacolo rivolto ad un pubblico ampio, necessariamente si ponevano in concorrenza con il teatro forbito della cultura dominante, e rientravano in quei fattori di disturbo della morigeratezza tanto deprecata dal cardinale Federico Borromeo e da altre illustri personalità cinque-seicentesche.



D'altra parte la Commedia dell'Arte è eredità, nemmeno troppo celata, delle caricature e dei divertimenti carnevaleschi, spesso dai tratti arcaici, ed è portatrice di un mondo remoto rispetto all'ideologia cristiano-cattolica e perciò catalogabile nella categoria del Diverso, del demoniaco, soprattutto in età post-tridentina, quando diviene evocatrice di pratica magica e diabolica.

In ambito aristocratico, nei pochi scritti cinquecenteschi, Arlecchino appare talvolta assimilato a Cerbero, il custode dell'Inferno, e altrove all'"Angelo nero" che sottopose Eva alla tentazione del peccato originale: residui di paganesimo che la Chiesa stenta a sradicare e dunque utilizza per la *damnatio* dei "buffoni", dei "ciarlatani", della "brigata infame", "plebea" e "sporca" a cui appartengono i commedianti di mestiere.

In una società cinquecentesca in cui vagabondi, cerretani, mendichi e medici sfrontati e truffaldini e molti altri *pauperes* tragicamente vagano di terra in terra alla ricerca di un sostentamento, di un obolo che consenta loro di vivere un po' meno indegnamente, si verifica quasi spontaneamente (anche grazie all'opera di Beolco e di Ruzante) la "contaminazione" tra il teatro umanistico della Cultura aristocratica e i tanti elementi della "cultura di strada", tipica di quella "gente sordida e mercenaria" tanto disprezzata, ma che tanto affascina il popolino.

Sarà alla luce di tutto ciò che a Padova nel 1545 nascerà la "fraternal compagnia" di ser Maphio e dei suoi colleghi attori, con un contratto in cui essi si impegnano a restare uniti nel corso della loro *tournee* e a dividersi gli introiti al termine della stagione teatrale.

La strada sarà ormai in discesa per la piena affermazione della Commedia dell'Arte e delle sue maschere, appunto.

E la più significativa tra le maschere-diavoli è proprio Arlecchino: il primo attore, di cui ci sia giunta traccia, ad impersonare Arlecchino fu Tristano Martinelli, "il primo Zanni ad aver adottato per il suo ruolo il nome che tante risonanze suscitava presso il pubblico francese" (Gambelli 1993: 191).

Com'è noto, Tristano Martinelli, attore e capocomico di origini mantovane, recitò spesso per la corte francese a cavallo tra XVI e XVII secolo, e, nei suoi numerosi viaggi tra Italia e Francia, per certo si trovò a transitare attraverso le Alpi occidentali e la Valle di Susa, passando da Novalesa (allora una delle più importanti stazioni di posta dell'arco alpino) e definendosi, in un suo famoso libello, "*comicatorum de civitatis Novalensis*", lasciando parecchie tracce del suo passaggio nei vari



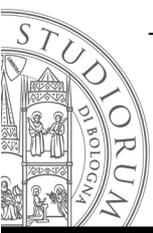
Arley, Arlequin, Harlay, i buffoni (*sots*) dei *mystères* valsusini, da cui non pare azzardato desumere una “derivazione” ereditaria degli Arlecchini tuttora presenti negli originali Carnevali alpini.

Un primo indizio sulla natura demoniaca della maschera di Arlecchino è dato dal suo stesso nome: l’etimologia è stata molto discussa, e pare facilmente possibile riconoscere in *Hellequin* la radice *Hell*=Inferno, rispecchiata anche nel tedesco moderno *Hölle*. La prima menzione letteraria di questo particolare re dell’Inferno lo si trova nelle pagine della *Historia ecclesiasticae* di Orderico Vitale, monaco inglese dell’XI secolo, in cui viene menzionato un episodio accaduto in Normandia nella notte di Capodanno del 1091: un giovane prete è sorpreso nella fatidica notte da una masnada di diavoli e spettri a cavallo di destrieri che soffiano fumo e fuoco dalle narici e li riconosce come la *familia Herlequini*. Il condottiero di questa Caccia Selvaggia è conosciuto con il nome di *Hellequin* ed è descritto come un individuo di statura gigantesca, con in mano una grossa clava.

Ma tra i protagonisti di questo “esercito furioso” si possono citare anche Odino, Re Artù, Diana o Erodiade. L’area di diffusione di questo tema è infatti ampissima in area europea.

Nel XIII secolo Arlecchino diventa un personaggio teatrale: lo troviamo citato in un passo del *Jeu de la feuillée* di Adam de la Halle, scritto intorno al 1276. La *pièce* che ci interessa ha luogo in occasione del Calendimaggio, quando si era soliti preparare un tavolo per il convito delle fate. Un suono di campanelli annunciava l’apparizione del corteo di Arlecchino, amante della regina delle fate, Morgana.

La felice intuizione di Tristano Martinelli nell’inventare il “suo” Arlecchino sfruttò proprio questo vasto patrimonio di significati provenienti dal folklore popolare: demoni, spettri, masnade infernali, apparizioni notturne dalle profondità della terra furono condensate nel personaggio dalla veste multicolore e dai tratti diabolici, personaggio dotato di un linguaggio verbale cacofonico, con parole in dialetto mantovano, ma anche in francese, spagnolo, latino, con fonemi gutturali e animaleschi, simili al linguaggio degli “charivari” e della proclamazione carnevalesca del “re degli stolti”. Le spericolate e impressionanti acrobazie di Arlecchino-Martinelli sulla scena completavano il quadro di uomo-diavolo, di viaggiatore soprannaturale tra i due mondi, il mondo dei vivi e quello dei morti. V’è da dire che il viaggio nel mondo dell’aldilà non è certo sconosciuto alla Commedia dell’Arte: evocazione degli spiriti, maghi, negromanti puniti per la loro audacia, fumi infernali, incontri tra diavoli e dannati, magia nera sono elementi già presenti nella tradizione teatrale di Ruzante e di



Bartolomeo Rossi, dal momento che la paura (e soprattutto la paura dell'Altrove) è uno degli stimoli emozionali del pubblico che accorre ad assistere agli spettacoli itineranti.

In epoca medievale difatti la figura di Arlecchino è correntemente associata agli *charivari*, le processioni spesso organizzate in occasione delle nuove nozze di un vedovo, di risposati o di matrimoni tra persone di età molto diverse, durante le quali i partecipanti, travestiti con maschere mostruose o di animali, provocavano un gran fracasso (facendo uso degli utensili da cucina come se fossero strumenti musicali).

Arlecchino dunque vive una lunga e fortunata carriera come maschera carnevalesca, almeno fino al suo debutto a teatro nella seconda metà del Cinquecento grazie alla Commedia dell'Arte.

I primi documenti iconografici relativi alla maschera di Arlecchino risalgono agli ultimi decenni del Cinquecento e indicano chiaramente che la maschera è sempre stata nera e con un'espressione diabolica. Inoltre compare sempre armato di una spada di legno o di un bastone, elemento che apparteneva ad Arlecchino prima che diventasse un personaggio della Commedia dell'Arte.

Arlecchino è anche un demone ctonio che compare nell'Inferno dantesco (canti XXI e XXII) come capo di una schiera diabolica: qui prende il nome di Alichino e ci viene presentato come una figura dai contorni ambivalenti, dotato di tutte le caratteristiche che ne faranno il servo furbo-sciocco della Commedia dell'Arte. Nella bolgia dei barattieri, Dante e Virgilio si ritrovano alle prese con un manipolo di diavoli che rispondono in maniera perfetta (per aspetto e comportamento) a quelli delle raffigurazioni medievali: possiedono ceffi animaleschi e si azzuffano tra loro, graffiano, straziano a morsi e "fanno del cul trombetta".

Sono tutti comportamenti tipici delle maschere di Carnevale, che esplicitano la duplice identità delle maschere, comica e nel contempo diabolica. In Dante c'è un Arlecchino-diavolo che ritroveremo nella tradizione delle *diableries*, parte integrante di molti drammi liturgici e di *mystères* o sacre rappresentazioni che avranno grande fortuna nell'arco alpino occidentale.

Molto significativa è altresì la presenza degli Arlecchini (o di maschere equivalenti) nelle feste tradizionali di molti paesi dell'Italia del Nord e in particolare del mondo rurale delle colline e delle montagne piemontesi. Questi personaggi sono caratterizzati da un vestito bianco, costituito da una camicia piuttosto lunga e un paio di pantaloni, abbigliamento generico che la Commedia dell'Arte



attinse dal Carnevale e assegnò indifferentemente ad alcune maschere (Arlecchino, Zanni e Pulcinella).

Nel prosieguo della relazione si è inoltre messo in luce come i Carnevali tradizionali dell'arco alpino occidentale condividano una stessa struttura drammatica, già fatta notare nel film-documentario *Carnival King of Europe*, ideato e realizzato nel 2009 dall'antropologo Giovanni Kezich e dal regista Michele Trentini.

Si tratta di una struttura drammatica che ha dei chiari collegamenti con l'antica Commedia dell'Arte; semplificando tale struttura, è possibile ridurla ad una prima fase farsesca o buffonesca, nella quale fanno la loro comparsa maschere mostruose, demoniache, animali e altre a malapena semiumane. Sono maschere caratterizzate da elementi quali il vello caprino, le corna e i campanacci (che alludono ad un retroterra di carattere agro-pastorale) che invadono lo spazio paesano come un gregge o una mandria indisciplinata, producendo un rumore assordante che impone la necessità di un risveglio (della comunità, ma anche della natura): un antefatto caotico e sregolato che ben si addice al carattere trasgressivo del Carnevale; insomma, un mondo alla rovescia.

Superato questo primo momento, segue una fase cerimoniale, che ha luogo con modalità rituali del tutto composte e che vede l'ingresso di figure mascherate "fisse" di carattere marcatamente sacrale, che talvolta svolgono il ruolo di "maschere guida" nel corteo. Tra queste possiamo evidenziare gli Arlecchini o *laché*, molto spesso caratterizzati da un lungo copricapo di forma conica adornato di nastri colorati.

Queste maschere sono molto più composte di quelle che le hanno precedute, sono inoltre interamente umane, prevalentemente abbigliate di bianco, silenziose, danzanti e talora anche a viso scoperto più che mascherate.

All'interno del secondo atto si può assistere ad una serie di operazioni rituali propiziatorie della fertilità agraria: tra questi, uno è un matrimonio farsesco tra due figuranti, che spesso prendono il nome di Sposi; e l'altro (più raro) è un'aratura rituale, eseguita con un autentico aratro tirato dagli stessi figuranti e seguito in alcuni casi da una semina (di vero grano o anche di semplice segatura) che si svolge nella piazza del paese.

È molto interessante la connessione tra matrimonio e aratura, in quanto ci si trova di fronte ad una doppia metafora di fertilità. Ma è ancora più interessante osservare come, laddove l'aratura rituale



è stata dimenticata nel tempo, essa rimane comunque inscritta all'interno del cerimoniale: per esempio, negli strumenti agricoli che troviamo in alcuni casi impugnati dai figuranti.

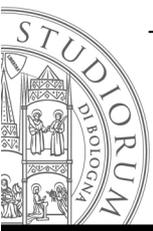
Infine, vale la pena sottolineare che questa ripartizione dell'azione (comparsa delle figure spaventose, seguita dall'arrivo di figure serie) può essere soggetta ad ibridazioni e, quindi, possono esservi delle inversioni nell'entrata in scena oppure elementi di ambedue che si omogeneizzano. Ad ogni modo, l'azione rituale si conclude solitamente con una questua, soprattutto di cibi: uova, dolci, vino; in alcuni casi, si presenta un epilogo più strutturato, in cui i figuranti mettono in scena la morte di Carnevale.

I modi in cui questa figura viene sacrificata sono tanti: può essere posto in effigie su di una catasta di legno e bruciato oppure condotto in tribunale e giudicato colpevole in una sorta di processo-farsa che culmina con la sua condanna a morte. In altri casi invece si inscena un vero e proprio sacrificio che contempla l'uccisione di un animale: un tacchino (come nel caso di Tonco, nell'Astigiano) che un tempo veniva ucciso staccandogli il collo a bastonate; a Fontanetto Po il tacchino era sostituito dall'oca; a Valdieri era attestato il taglio della testa di un gallo o di un gatto; al carnevale del Lajetto (Valle di Susa) ancora oggi l'orso taglia alla testa ad un gallo (che un tempo era reale, ma che oggi è stato sostituito da un esemplare fittizio ma alquanto verosimile). Il gesto cruento aveva lo scopo di irrorare la terra col sangue dell'animale, in una sorta di rituale che fecondava sacrificialmente la terra, risvegliandola.

In un Carnevale alpino, in particolare, emerge chiaramente come i riti di Carnevale e la Commedia dell'Arte rivelino simili azioni e simili caratteri. Si tratta dell'antico Carnevale del Lajetto, sui monti di Condove, che in passato si teneva la domenica "grassa", l'ultima domenica di carnevale; nel secolo scorso l'organizzazione faceva capo ai membri della Società Filarmonica di Lajetto: erano i giovani uomini della borgata che stabilivano i vari ruoli all'interno della rappresentazione, fabbricavano le maschere e preparavano i costumi. Analizzando la rappresentazione carnevalesca, si possono a tutt'oggi distinguere due gruppi di personaggi: i "brutti" e i "belli".

Alla categoria dei "brutti" appartengono:

- il *Pajasso* (Pagliaccio o Orso): vestito di pelli, ha l'aspetto di una feroce e selvaggio animale, assimilabile, appunto ad un orso, di cui conserva l'aspetto. Sulla testa, fra i lunghi peli, spuntano le corna, mentre ai piedi calza degli zoccoli e, legato ad una gamba, porta il piccolo campanaccio di



una capra. In mano ha un grosso e lungo bastone a cui è legato un gallo.

- i Vecchi e le Vecchie: sono vestiti di stracci, sporchi e malconci per avere il più possibile un aspetto repellente e spaventoso, come animali al risveglio dal lungo letargo invernale. Le coppie più scalmanate utilizzano un linguaggio fatto di versi scurrili e volgari, si rotolano nel fango e nella neve e procurano pesanti scherzi ai presenti.

Invece tra i "belli" si annoverano:

- il Dottore: indossa bombetta, giacca e cravatta, cappotto, pantaloni e scarpe eleganti. In mano tiene un bastone dal manico ricurvo. Quando visita le *Barbuire* (Vecchi/e, assimilabili alle streghe e/o *masche*) somministra loro una "medicina" (in realtà vino o grappa), che le guarisce immediatamente da ogni malanno e spesso resuscita le *Barbuire* "morte".

- il Soldato: indossa una divisa da soldato della cavalleria, con un elmo e un foulard scuro che copre i capelli e la barba, infilandosi nella giacca. Il soldato ha con sé una sciabola da ufficiale e accompagna il medico, scortandolo e portandogli la valigetta del pronto soccorso.

- gli Arlecchini: (due) sul capo hanno un lungo cappello bianco a forma di cono, ornato con una grande quantità di filamenti e nastri di diversi colori. Camicia e pantaloni sono bianchi con una fascia blu o rossa che scende da una spalla trasversalmente sul petto e sulla schiena.

- il *Monsù* e la *Tòta* (il Signore e la Signorina): il primo veste da signore elegante, con cappello e cappotto; la seconda è una signorina elegante, con cappotto e calze (non proprio trasparenti, così da poter nascondere le gambe di colui che la interpreta), sulla testa porta un foulard che nasconde i capelli e cela la sua vera identità.

Nelle loro interpretazioni si può notare una disparità di comportamenti: i "belli" si mostrano più seri e posati, mentre i "brutti" tengono un comportamento sregolato.

Anche in questo caso (come in altre rappresentazioni carnevalesche) l'identità delle *Barbuire* rimane segreta. Oggi il corteo delle *Barbuire*, accompagnato dalla banda musicale, si snoda per i vicoli e le strade della borgata Lajetto tra gli scherzi e le scorribande dei Vecchi e delle Vecchie, fino a raggiungere un grande prato dove il pubblico può vedere gli Arlecchini, il *Monsù* e la *Tòta* ballare al ritmo della musica della banda, mentre il *Pajasso* e le coppie di Vecchi continuano le loro scorribande.



Il Dottore corre in soccorso delle *Barbuire* quando queste, stremate, si gettano a terra fingendosi morte. Accompagnato dal Soldato, il Dottore somministra loro una portentosa “medicina” che le fa buffamente rinvenire.

Il momento culminante della rappresentazione è rappresentato dal taglio della testa di un “gallo” da parte del *Pajasso*, che con tale gesto uccide simbolicamente se stesso, decretando la morte del Carnevale, la fine dell’inverno e l’arrivo della primavera.

Tutta la rappresentazione è preceduta da mesi di prove, a cadenza settimanale, e gli interpreti rivestono interscambiabilmente ruoli maschili e femminili, al di là del loro genere di appartenenza. Le prove costituiscono un momento di laboratorio teatrale e sono dirette da un regista che, a sua volta, durante la rappresentazione si traveste da Vecchia e interagisce con gli altri attori e col pubblico.

Compito del regista è anche quello di consegnare una rappresentazione il più possibile fedele a quella tramandata dalla tradizione. Ma sarebbe errato pensare che il “canovaccio” si sia irrigidito col tempo, in quanto negli ultimi anni ha subito nuove ibridazioni e apporti legati (con ogni probabilità inconsciamente) ad archetipi di morte e rinascita (come la *Barbuira* che partorisce un cavolo, che viene prima coccolato e passato di mano in mano e poi preso a calci e “dimenticato” sul luogo del parto, mentre la sfilata continua per le vie del borgo oppure le tante scene di “fecondazione” tra *Barbuire*, che mimano in modo esplicito un parossistico rapporto sessuale).

Oggi il laboratorio raccoglie la partecipazione di una trentina di interpreti, non attori professionisti, ma persone del paese giovani e meno giovani, uomini, donne, ragazzi, accomunati da un forte spirito di appartenenza comunitario e di partecipazione all’evento, preparato meticolosamente nei mesi invernali.

Il Carnevale si svolge all’aperto nella borgata montana a circa 1.000 m. di altitudine, qualunque siano le condizioni meteorologiche, e ha una durata minima di due ore e mezza per giungere anche a quattro, senza interruzioni o intervalli. L’unica regola fondamentale del Carnevale è lasciare ai personaggi dei Vecchi e delle Vecchie la più grande possibilità di movimento, in quanto sono personaggi il cui ruolo prevede un ampio margine di improvvisazione, con il compito di spezzare il clima di *pathos* raggiunto dalla narrazione con intermezzi a volte comico-irriverenti, a volte grotteschi e paurosi, spesso con connotazioni, mimiche e allusioni grossamente sessuali, tipici di



quella poco raffinata comicità popolare, tanto apprezzata un tempo anche nella Commedia dell'Arte.

Siccome il Carnevale si svolge attraverso le vie e i cortili di una piccola borgata alpina, durante la processione è importante che i personaggi riescano non solo a sfilare, ma anche a disporsi strategicamente nei vari spazi (cortiletti, piazzuole) adibiti alla rappresentazione, luoghi narrativi fondamentali per lo svolgimento del racconto; in questo senso il piccolo borgo viene trasformato in una serie di *mansions* teatrali, con i protagonisti che sfilano e si fermano nei luoghi prefissi per dare vita alla rappresentazione delle varie scene.

Il lavoro di laboratorio si concentra molto su tecniche di respirazione, vocali e di sviluppo della voce per preparare gli interpreti all'uso delle maschere (che ricoprono completamente il volto) e consentono a fatica una buona respirazione.

Parte integrante e sostanziale del lavoro preparatorio è l'analisi introspettiva, da parte degli "attori" di se stessi, delle proprie paure e delle sensazioni positive e negative che si provano durante gli esercizi propedeutici, in modo da superare i blocchi fisici (e talvolta psicologici) che possono compromettere la *performance* del singolo personaggio.

Il giorno della rappresentazione i figuranti si ritrovano in una vecchia baita al Lajetto e, dopo aver ritualmente consumato insieme il pasto del mezzogiorno con abbondanti bevute, avviene la cerimonia della vestizione, durante la quale l'umore cambia: in assoluto silenzio, ognuno deve indossare i costumi e la maschera "entrando" nel personaggio che andrà ad interpretare. Si tratta di una cerimonia dai contorni che non è esagerazione definire sacrali, che suggella lo spirito di gruppo e predispone alla buona riuscita e al coronamento degli sforzi di mesi di lavoro: dal buon esito della rappresentazione dipende il buon esito del raccolto dell'anno agricolo che va ad iniziare.

Un non meno importante lavoro si rende necessario per interpretare correttamente la grottesca e inquietante postura delle *Barbuire* (piedi aperti quanto le anche e paralleli, bacino ben centrato, baricentro schiacciato verso il basso, ginocchia flesse, la cassa toracica si spinge in dentro dando vita ad una gobba sul dorso, la testa protesa in avanti, pronta a scatti impetuosi, animaleschi e decisi) che alternano movimenti più riflessivi e lenti a scatti animaleschi, frenetici e nevrotici. Importantissime le mani (coperte da spesse calze penzolanti che fungono da guanti) a cui è affidata da una spiccata gestualità: grattano, sporcano, stratonano, spingono, afferrano, lanciano.



Mantenere questo tipo di postura richiede una grande energia. Si tratta di un esercizio che comporta l'alienazione dal proprio corpo per entrare in quello della maschera, la quale non parla mai, ma si esprime solamente con versi, grugniti e suoni gutturali che debbono sovrastare il vociare degli spettatori. Nel loro percorso prestabilito tra le viuzze del paesino le *Barbuire* non si avventurano mai nei pressi della piccola cappella alpestre, e tanto meno sul suo sagrato, per il timore della credenza secondo cui passare davanti alla chiesetta farebbe incollare per sempre la maschera al volto dell'“attore”, che non se ne potrebbe più liberare.

Nel Carnevale del Lajetto si ravvisano tipi e maschere chiaramente derivanti dalla Commedia dell'Arte: gli Arlecchini, il Soldato (Capitan Fracassa, Capitan Spaventa), il Dottore (Dottor Balanzone), i Giovani (gli Innamorati), i Vecchi e le Vecchie (l'avaro, lo storpio, il brutto, il cattivo), l'Orso (il Selvatico), per citare solo alcuni esempi.

Contestualmente vi troviamo anche altri elementi di non minore importanza, quali l'improvvisazione, l'interazione degli attori basato su un semplice “canovaccio”, la comicità crassa, le scene burlesche, gli elementi spesso dichiaratamente triviali.

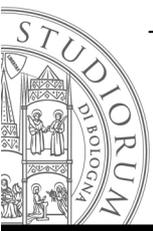
Oltre ai caratteristici travestimenti sinora evidenziati, nel complesso delle principali feste carnevalesche che coinvolgono l'arco alpino occidentale le maschere animali rappresentano tuttora uno dei travestimenti più autentici e originali.

La più comune di esse è senza dubbio quella dell'orso, un animale che ha intessuto con l'uomo relazioni privilegiate sin dall'antichità più remota.

L'orso è un importante indicatore meteorologico, poiché per le comunità rurali di montagna è associato alla comparsa nel cielo della luna invernale che annuncia la Pasqua: in quella notte (tra l'1 e il 2 di febbraio) l'orso esce dalla sua tana e osserva la posizione dell'astro lunare. In relazione alla fase lunare decide se tornare in letargo oppure uscire definitivamente dal suo rifugio invernale.

Vi sono molti proverbi che attestano questa sorta di “meteorologia popolare” e sostanzialmente i proverbi recitano che “se l'orso fa asciugare il suo giaciglio, per 40 giorni non esce più” e dunque si prepara un nuovo periodo di tempo freddo.

In Piemonte la maschera dell'orso è attestata tuttora in varie località:



- L'Orso di Mompantero (To)
- L'Orso di Volvera (To)
- L'Uomo albero di foglie di Murazzano (Cn)
- L'Orso di piume di Magliano Alfieri (Cn)
- L'Orso di piume di Cortemilia (Cn)
- L'Orso di Meliga di Cunico (At)
- L'Orso di Segale di Valdieri (Cn)
- L'Orso di ricci e muschio di Balmuccia (Vc)
- Il *Pajasso* dell'antico Carnevale del Lajetto (To)

In Piemonte il cammino carnevalesco dell'orso per le vie del paese si traduce spesso in una questua itinerante durante la quale l'animale, scortato dai domatori, passa nelle case e nelle stalle a raccogliere offerte in cibo e in vino, talvolta eseguendo dei brevi e goffi passi di danza.

Le feste presentano una struttura narrativa piuttosto simile, nelle sue linee generali, di luogo in luogo. Ciò che cambia, rendendo molto diversi i vari orsi, è il materiale usato per la maschera: pelli e pellicce, piume, intrecci di paglia, segale e meliga, muschio e ricci di castagne.

Accanto alla figura dell'orso anche la capra animava in passato il tempo trasgressivo del carnevale, come nel caso di Volvera, dove ancora sfilava insieme all'orso il martedì grasso.

Infine, si segnala la presenza della figura del Lupo di Chianale, particolarmente preziosa a causa della sua unicità sul territorio regionale, che va ad arricchire il gruppo di animali carnevaleschi di cui l'orso è il maggior esponente. Inoltre, la maschera del lupo ci "parla" di un sacrificio rituale finale: il sangue di un animale ucciso precedentemente veniva raccolto in una ciotola di legno e usato in seguito per cucinare le frittelle al sangue, da consumare durante il grande pasto serale.

Appaiono qui evidenti i collegamenti rituali con un antico lupo mitico che ritualizza la vendemmia nell'Astigiano e che con il "sangue" dell'uva che bagna la terra concretizza l'atto fecondante per una futura, prospera annata agricola.



Come si è avuto modo di sottolineare poc'anzi, la Chiesa cattolica sin dall'alto medioevo tentò strenuamente di reprimere rituali tanto intrisi di crudo e selvaggio paganesimo; già nell'iconografia medievale si sottolinea l'aspetto semianimalesco delle figure mascherate, i cui attributi sono connessi alle festività carnevalesche o ad altri riti e cerimonie di propiziazione della fertilità. Generalmente simili attributi si innestano su tratti umani, dando vita a ibridazioni antropozomorfe, non di rado arricchite ulteriormente dalla presenza di tratti vegetali.

Vescovi ed ecclesiastici combattevano senza tregua contro i cortei mascherati, attribuendo loro un carattere diabolico. Esimi esponenti della Chiesa espressero tutti l'avversione e la condanna per le maschere animali e si pronunciarono contro i cortei delle Calende di Gennaio, arrivando talvolta ad emanare dei veri e propri decreti di proibizione: viene annotato a più riprese che vi sono maschere che rappresentano orsi, lupi, cani, tori, cervi, mostri, satiri, diavoli, che si vendono pubblicamente e si indossano durante le feste in onore di Giano, il primo giorno dell'anno.

Per citare un esempio torinese, così san Massimo vescovo di Torino redarguiva i fedeli: "Non è forse vero che tutto quanto si fa in questo giorno [il Carnevale] è pervaso di vanità e di follia, quando gli uomini, cui Dio ha dato forma, si trasformano in bestie, in animali selvatici o in mostri?" (Grimaldi, 2003: 191).

Alcuino di York, alla corte di Carlo Magno, non era da meno: "Gli idioti che venerano Giano come Dio hanno dedicato questo giorno [le Calende di Gennaio] a svariate trivialità. Alcuni di loro si trasformano in mostri e si deturpano sotto forma di bestie selvatiche e di animali [...]" (Grimaldi 2003: 189).

All'inizio dell'XI secolo, il *Corrector* di Burcardo di Worms condannava a trenta giorni a pane e acqua per coloro che si fossero travestiti da cervi per festeggiare le calende di gennaio (Minois 2004: 212).

Ancora nel 1611 la questione non sembra essersi risolta e il *Traité contre les masques* di Jean Savaron mette a disposizione un contributo interessante riguardante la guerra che la Chiesa combatté per sradicare il costume delle mascherate: secondo il Trattato è il diavolo l'autore delle maschere e mascherarsi equivale quindi ad idolatrare.



Alcuni vescovi, per spaventare i fedeli creduloni e superstiziosi, minacciavano addirittura che chi si fosse travestito da animale si sarebbe trasformato in quell'animale o ne avrebbe conservato qualche parte del corpo (soprattutto le orecchie e i piedi).

In definitiva, le maschere hanno da sempre posseduto il potere di spaventare e confondere il buon cristiano, proprio per l'ambiguità della loro essenza e per il camuffamento menzognero.

Ma il carnevale e le maschere, nonostante tutto, sopravvivono nei secoli (con qualche accorgimento, per evitare di essere bersaglio troppo facile di inquisizioni e repressioni varie) in forma autentica, sostenuti dalla popolazione e avvertiti dalle comunità alpine come una difesa delle proprie identità, cultura, tradizione, tanto da riproporsi oggi, con azioni e movenze antiche di secoli, in contrasto con l'omologazione imperante, espressione di vitalità di una cultura popolare troppo spesso data per perduta.

Queste, in sintesi, le testimonianze al momento ancora esistenti nell'arco alpino occidentale di una ricca cultura popolare, la quale, nonostante la forte spinta dell'industrializzazione e lo spopolamento montano che ha portato alla disgregazione delle antiche comunità rurali, ha conservato un forte legame con i rituali arcaici.

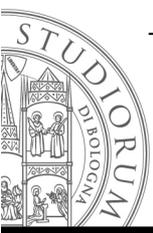
In alcuni casi ha portato anche alla nascita di una vera e propria "domanda" di esperienze comunitarie e festive, sfociata nella rivitalizzazione di un corpo di credenze e pratiche simboliche non sempre facilmente decifrabili da parte dello spettatore occasionale o del turista estraneo all'ambiente "di villaggio" in seno a cui tali pratiche si sono originate e tramandate.

Masks and Metamorphosis, cronaca dal convegno

Altre interessanti realtà sono state trattate nel prosieguo del Convegno.

Per la sessione dedicata alle maschere e alle metamorfosi in Italia, l'intervento dello studioso svizzero Davide Giovanzana (attore, regista e pedagogo in accademie teatrali di Stati Uniti, Svizzera, Finlandia, Lettonia, Italia, Francia e Russia) ha messo in luce nella relazione *Masks and Rituals: the example of Commedia dell'Arte*, come le origini del teatro italiano vadano ricercate nelle grandi feste pagane di rinnovamento e propiziazione per il nuovo ciclo di tempo (anno o stagione).

La sua relazione ha evidenziato con efficacia le caratteristiche della Commedia dell'Arte e la sua sopravvivenza attraverso i secoli sino a giungere al teatro contemporaneo.



Il relatore si è soffermato in particolare sul fatto che Carlo Goldoni usava il termine *Commedia dell'Arte* in riferimento ai teatranti che recitavano usando le maschere e improvvisando le varie scene e i dialoghi in base ad una traccia, indicante a grandi linee la trama della commedia, il cosiddetto "canovaccio". Le maschere presentavano dei tipi fissi che restituivano allo spettatore una serie di personaggi dai caratteri stereotipati, invariati nei diversi spettacoli. Si è poi passati a una disamina delle maschere più note della Commedia dell'Arte:

- i Vecchi, tra cui Pantalone, caricatura di un vecchio mercante vizioso che insidia le giovani innamorate;
- i Servi: la più antica maschera da servo è quella dello Zanni, tanto che la Commedia dell'Arte era nota anche come "Commedia degli Zanni". Nella Commedia dell'Arte Brighella ricopriva il ruolo di Primo Zanni, ovvero il servo furbo ed opportunista, sempre pronto ad architettare inganni e trappole in cui far cadere il prossimo. Compare di Brighella era Arlecchino, che ricopriva il ruolo di Secondo Zanni, il servo sciocco e imbroglione. Erano veri e propri motori comici dell'azione;
- il Dottore: di solito era un uomo di legge o un medico, come Balanzone. Usava un linguaggio colto (almeno nelle sue intenzioni), ma in realtà si lanciava in una serie di monologhi insensati, pontificando in modo oscuro delle malattie che affliggevano i malati, senza guarire mai nessuno;
- il Capitano: rappresentava la caricatura di un soldato di professione; vanitoso e spaccone, si gloriava sempre di grandi imprese mai compiute;
- gli Innamorati: in perenne contrasto con i Vecchi, erano pronti a tutto pur di conquistare la persona amata. Il personaggio del giovane amante portava per lo più il nome di Lelio o Flavio, mentre la giovane innamorata si chiamava Flaminia o Isabella;
- l'Uomo Selvatico: mezzo uomo e mezzo animale, impersonava lo spirito della natura e quindi veniva spesso raffigurato completamente ricoperto di peli e armato di una verga, mentre si aggirava per i boschi.



È stato inoltre sottolineato come la riforma del teatro voluta da Carlo Goldoni in pieno Settecento fosse andata a modificare proprio i tipi fissi, trasformandoli in personaggi con tratti reali e non stereotipati.

I commedianti infatti si esibivano recitando con mezzemaschere di cuoio monocromatiche (tendenzialmente color cuoio, poi nere e in seguito bianche) che lasciavano libera la bocca, consentendo agli attori una maggiore gestualità (fatta di smorfie e canti). I tratti delle maschere erano visivamente ben definiti, spesso esagerati (soprattutto naso, occhi, bocca e zigomi) o deformati e ognuna era caratterizzata in guisa tale da identificare in modo univoco il personaggio e renderlo immediatamente riconoscibile al pubblico. Solo gli Innamorati e le donne non portavano maschere.

Appare dunque evidente che la Commedia dell'Arte non ha affatto esaurito la sua spinta propulsiva, ma ancora oggi molte maschere (con le dovute variabili) sono alla base di spettacoli teatrali che presentano un *fil-rouge* con i tipi della Commedia dell'Arte cinquecentesca.

È il caso, ad esempio, della *pièce* teatrale *Kalevala dell'Arte* (per la creazione e la regia di Davide Giovanzana), che presenta allo spettatore una sorta di teatro sciamanico che amalgama le tradizioni finniche a quelle italiane, in cui i protagonisti principali del noto poema epico finlandese si "trasformano" in attori "dell'improvviso", come nella tradizione della Commedia dell'Arte cinquecentesca.

Per la sessione *Maschere e Metamorfosi nella tradizione degli Indiani d'America*, relazione interessante è stata proposta da Marianna Keisalo, dottoranda in Antropologia Culturale e Sociale all'Università di Helsinki, riguardante i figuranti mascherati da clown conosciuti come *Chapayekas*. Essi rappresentano Giuda e i soldati Romani nel rituale di Pasqua degli Yaqui, una popolazione di nativi americani stanziata in una regione che comprende il bacino dell'omonimo fiume e si estende tra gli stati di Sonora, il Messico e il sud-ovest degli Stati Uniti.

Il cuore narrativo della Pasqua Yaqui è la *Via Crucis*, che prevede la crocifissione, la morte e la resurrezione di Gesù e fu introdotta per la prima volta dai padri Gesuiti missionari nel XVII secolo. La cerimonia si svolge all'interno della chiesa, nella piazza di fronte ad essa e nella *konti* che la circonda, vale a dire una strada circolare che ingloba la chiesa al suo interno.



La processione è molto importante nel rituale Yaqui, in quanto trasforma lo spazio urbano in spazio sacro. All'interno del rituale, inoltre, compaiono molti elementi che fanno parte della cosmologia Yaqui e che non sono cattolici, come i *Chapayekas* e i *tricksters*. Il rituale che viene messo in scena a Pasqua è il momento più importante dell'anno, perché unisce l'intera comunità e i diversi gruppi cerimoniali, e, attraverso di essi, i vari aspetti della religione Yaqui. Il rituale è collegato al rinnovamento e alla continuità dell'identità, della tradizione e della cultura Yaqui ed è espressione della loro cosmologia.

Al rituale Yaqui per la Pasqua prendono parte diversi gruppi cerimoniali, ognuno dei quali ha un ruolo ben definito. Tra questi gruppi figurano:

- Il cosiddetto gruppo della Chiesa: è composto dai *Razantes* o *Maestros*, che conducono la cerimonia salmodiando le preghiere, dai *Cantoras*, che cantano, dagli uomini e dalle donne che hanno preparato le effigi e le portano in processione, dagli *Angelitos*, i bambini vestiti da angeli. Gli *Angelitos* e i *Chapayekas* rappresentano due elementi concettualmente opposti: quando gli *Angelitos* raggiungono la chiesa insieme ai loro padrini e alle loro madrine, i *Chapayekas* li possono attaccare nello spazio che va dalla Croce principale fino alla porta della chiesa;
- I *Caballeros*: è il gruppo che rappresenta il Calvario. Portano con loro lance o spade di metallo e all'inizio della processione camminano allineati con i *Fariseos*;
- I *Matachinis*: questi figuranti sono considerati la guardia armata della Vergine; danzano all'interno della chiesa e sul sagrato il Sabato Santo, alla fine della Pasqua;
- I *Fariseos*: sono composti da Pilato, dagli ufficiali Farisei, dai tamburini e dai flautisti, dai *Chapayekas* e dai *Cabos*. Nel rituale Yaqui Ponzio Pilato è il capo dei Farisei ed è colui che uccide Gesù infilzandolo con una lancia in un fianco. In alcune rappresentazioni Pilato è cieco e deve essere aiutato dagli altri Farisei ad infilzare Gesù con la lancia, ma, quando il sangue di Cristo fuoriesce dalla ferita e gli colpisce gli occhi, egli recupera la vista. I *Cabos* stanno con i *Chapayekas* e fungono loro da guardie. Spesso cercando tenerli sotto controllo o di indicare loro il percorso da seguire, poiché i *Chapayekas* sono alquanto indisciplinati.



I *Chapayekas* indossano maschere e costumi che fanno apparire le loro figure imponenti e gigantesche. Le maschere sono molto dettagliate ed espressive e, insieme al movimento caratteristico dei figuranti, alla mancanza di parola e al battere ritmico delle spade e dei coltelli, donano alle figure un'aria inquietante. Nel rituale Yaqui non v'è alcuna prescrizione che impedisca di togliersi la maschera, ma è consuetudine che nessuno conosca l'identità del figurante, perciò nel caso in cui un *Chapayeka* abbia necessità di togliersi momentaneamente la maschera, interviene uno dei *Cabos* per nascondere alla vista altrui. Nel momento in cui il figurante indossa la maschera *Chapayeka* diventa un altro essere, come se avesse luogo una trasformazione vera e propria. La maschera rappresenta il carattere distintivo dei *Chapayekas* ed è diversa da qualsiasi altro oggetto usato nel rituale Yaqui di Pasqua: difatti, se maneggiate senza le necessarie precauzioni, possono rivelarsi potenzialmente pericolose. I figuranti devono indossarle correttamente, senza parlare o tossire una volta che le hanno indossate e devono tenere la croce del rosario all'interno della bocca. Se il figurante non si protegge in questo modo, può andare incontro a conseguenze disastrose. Gli Yaqui raccontano di maschere che si sono incollate al viso o di altre che hanno ferito il figurante. Ma la sorte peggiore a cui si possa andare incontro è diventare un fantasma *Chapayeka* ed essere costretti a percorrere il *konti* per sempre. Se invece il figurante ha cura della maschera e la tratta nel modo corretto, essa lo proteggerà e lo guiderà nella performance.

Le maschere vengono fabbricate dai figuranti: la costruzione della maschera rappresenta un momento delicato e particolarmente intriso di significato simbolico, per cui il figurante spesso si isola in una stanza della casa ed è vietato vederlo o disturbarlo mentre è all'opera. La fisionomia della maschera viene scelta e valutata attentamente, prima della sua costruzione: spesso vengono rappresentati personaggi dei film e della televisione. I materiali impiegati per la costruzione della maschere generalmente sono pelli di capra o di mucca e legno. *Chapayeka* significa "lungo naso" in quanto tradizionalmente le maschere hanno grandi orecchie e lunghi nasi.

Alcune maschere somigliano a quelle usate dai clowns del circo, altre sono simili a teste di animali, con i denti bene in vista. Una volta scelta la fisionomia della propria maschera, il figurante la dovrà indossare per almeno tre anni, prima di poterla sostituire. Durante la performance, i figuranti camminano con le ginocchia leggermente piegate, il baricentro basso e la parte superiore del corpo inclinata in avanti.



Nel rituale Yaqui della Pasqua l'azione scenica è generata dall'interazione tra opposti gruppi cerimoniali, che rappresentano differenti principi. L'interazione dialettica di questi gruppi media la relazione degli Yaqui con i poteri e gli esseri del macrocosmo. L'opposizione crea una dialettica cosmologica che mantiene i cicli rituali in corso. I *Chapayekas* sono iscritti nel rituale, ma nello stesso tempo possiedono la capacità muoversi in modo differente, individuale, dando vita a nuovi e sorprendenti simbolismi, come quando interagiscono con gli spettatori, portando il mondo moderno all'interno del rituale, pretendendo di conversare al cellulare mentre si svolge la processione. È questa loro capacità di sovvertire l'ordine rituale che li rende delle figure tanto potenti. In chiusura di relazione si focalizza come vi sia bisogno, anche in tale contesto culturale, di entrambi i principi per il proseguimento del ciclo di morte-rinascita: meglio ancora, l'alternarsi di poteri opposti è necessario per l'ordine del mondo.

Nell'ambito della medesima sessione, un originale intervento è stato tenuto da Enrico Comba, del Dipartimento di Culture, Politiche e Società dell'Università di Torino e vice direttore del CeSMAP (Centro Studi e Museo d'Arte Preistorica) di Pinerolo (Torino). Enrico Comba a lungo ha condotto ricerche "sul campo" relativamente alla religione degli Indiani d'America e allo Sciamanismo. Il suo intervento si è concentrato sulla cosmologia amerindiana, nella quale gli animali sono percepiti come esseri composti da una forma interna (l'anima o lo spirito dell'animale) e un corpo esterno, analogo ad una maschera animale. In questo senso, l'atto di indossare una maschera animale non è per i nativi americani semplicemente una forma di travestimento, ma la trasformazione dell'essere umano nell'animale rappresentato dalla maschera, un concetto che può essere ritrovato in alcuni documenti relativi ai cortei mascherati in Europa nel Medioevo.

Un gran numero di maschere, in culture diverse nel mondo, presenta immagini di animali o di esseri fantastici. In tali contesti sembra che l'atto di indossare la maschera consenta all'individuo di abolire temporaneamente le barriere che separano il mondo umano da quello animale.

La maschera determina una parziale confusione e interscambiabilità delle due sfere, resa esplicita plasticamente attraverso una molteplicità di forme fantastiche, in cui il volto umano e i caratteri animaleschi si combinano e si fondono in vari modi. Gli Indiani della costa nordoccidentale d'America hanno escogitato un mezzo singolare e straordinario per esprimere questa stessa



ambiguità: la maschera multipla mobile. Un complesso e ingegnoso sistema di corde permette al portatore della maschera rappresentante un animale di azionarla verso l'esterno, di modo che aprendosi muti parzialmente o completamente aspetto, rivelando al proprio interno un'altra faccia, che raffigura invece un volto umano. Non il volto umano del portatore della maschera, ma un "altro" volto, che si contrappone all'aspetto animale (corvo, orso, etc) raffigurato dalla maschera più esterna, in un gioco di sovrapposizioni e di sostituzioni che rivela il ruolo ambiguo e paradossale di questa maschera rituale.

Analogamente, le maschere eschimesi dell'Alaska si presentano spesso divise in due parti: l'animale e il suo doppio umano sono iscritti sullo stesso volto, presentati grazie ad un dispositivo di piccole persiane mobili che si aprono e si chiudono alternativamente. La caratteristica fondamentale di queste maschere è quella di ritrarre la duplice natura degli esseri spirituali (*inua*), visibili in forma animale, ma che possono assumere un aspetto umano o manifestarsi come potenze superiori all'uomo stesso.

Le maschere sono anche strettamente associate alla figura dello sciamano. Gli sciamani hanno i loro spiriti ausiliari e protettori, alcuni dei quali sono animali che svolgono un ruolo importante nella preparazione della seduta sciamanica, ossia nella preparazione del viaggio estatico. Le visioni e le esperienze spirituali di uno sciamano costituiscono la fonte delle rappresentazioni che l'artista traspone nella maschera, cercando di rendere nel modo più fedele possibile ciò che lo sciamano ha visto durante i suoi viaggi estatici nel mondo degli spiriti. In questo caso il "produttore" della maschera è lo sciamano stesso, oppure un artista che lavora sotto il suo controllo, seguendone scrupolosamente le istruzioni. La celebrazione di una festa mascherata costituisce, dunque, una celebrazione rituale in onore degli spiriti-animati, al fine di invocarne la benevolenza e ristabilire l'armonia tra gli uomini, gli dei e gli animali.

Ancora una volta si è di fronte ad una figura che è in grado di abbandonare la propria condizione umana, in favore di una condizione sovranaturale. Lo sciamano, attraverso la sua opera di intermediario, favorisce l'instaurarsi di un rapporto di scambio tra il mondo umano e il mondo animale, tra sfera dei vivi e dei morti. La maschera diventa il simbolo del ruolo di comunicazione, di transitorietà, di marginalità e parziale annullamento dei confini.



Nella relazione di Enrico Comba si esplicita come i tratti fin qui analizzati ritornino in chiara connessione anche nei cortei mascherati dell'Europa medievale.

Mark Shackleton, lettore e docente presso il Dipartimento di Lingue Moderne (Filologia Inglese) dell'Università di Helsinki, ha dato continuità alla sessione con un intervento dal titolo *The Shape-Shifting Tricksters and Native North American Writing*, focalizzato sulla figura del *trickster* tra i Nativi del Nord America. Questa figura è divenuta fonte di ispirazione per il teatro, le fiction e la poesia dei Nativi Americani e della cultura amerinda in genere: la sua forza sta nelle sue radici tradizionali combinate con le sue molteplici implicazioni contemporanee. La presentazione di Mark Shackleton ha sottolineato l'attualità della figura del *trickster* nella letteratura contemporanea dei Nativi Americani, con una particolare enfasi per il lavoro della compagnia teatrale *Native Earth Performing Arts* di Toronto.

Il *trickster*, o "buffone divino", svolge un ruolo molto importante in molti miti nordamericani. Le sue gesta hanno luogo al tempo delle origini, dove il *trickster* appare talora quale assistente dell'Essere Supremo o talvolta quale suo antagonista. Analizzando i miti dei Winnebago di Wakdjunkaga, Paul Radin disse del *trickster*:

"[...] è nello stesso tempo creatore e distruttore, colui che dà e che nega, colui che inganna gli altri e che è sempre ingannato. Consciamente egli non vuole nulla. Ma sempre è costretto a comportarsi come fa, da impulsi su cui non ha controllo. Non conosce né il bene né il male, ma è responsabile di entrambi. Non possiede valori, morali o sociali, è alla mercé dei suoi appetiti e delle sue passioni, eppure attraverso le sue azioni dà valore a ogni cosa" (Radin 1956).

Il *trickster* è una figura ambigua e doppia: scaltro mentitore, con lungimiranti sotterfugi riesce sempre ad uscire sano e salvo dalle situazioni più ingarbugliate, delle quali spesso è egli stesso l'artefice. La sua figura è intimamente connessa a quella situazione che Victor Turner chiamava "liminalità", in quanto il *trickster* è un costruttore di confini, ma è anche colui che li attraversa. È un archetipo. E proprio per questo è possibile trovarlo in tutto il mondo, in miti e leggende molto diverse e distanti tra loro: ad esempio, nella mitologia norrena questo ruolo era impersonato dal dio



Loki oppure possiamo facilmente accostarlo agli Zanni della Commedia dell'Arte, i buffoni per eccellenza.

Anche nelle tradizioni dei Nativi Americani è chiamato con molti nomi e le sue possibili trasformazioni includono il cambio di genere e di sesso o la completa trasformazione in una nuova forma, quando è necessario: un corvo, una lepre, un ragno o un coyote, tra i tanti. Il *trickster* nei cicli mitici spesso muore alla fine del racconto per resuscitare all'inizio del successivo.

Mark Shackleton ha successivamente presentato il lavoro svolto dalla compagnia teatrale *Native Earth Performing Arts* (NEPA) di Toronto. Lo scopo della compagnia, composta da attori professionisti, è di far conoscere l'esperienza dei Nativi Americani attraverso il teatro: in questo senso, la compagnia è impegnata ad incoraggiare l'uso del teatro come mezzo di comunicazione privilegiato all'interno delle comunità indigene anche attraverso l'uso della loro lingua madre. *Native Earth* ha contribuito alla nascita di una comunità di artisti e nella creazione di diversi classici prodotti da Nativi Americani, come *Almighty Voice and His Wife* di Daniel David Moses, *The Rez Sisters* e *Dry Lips Oughta Move To Kapuskasing* di Tomson Highway, *Someday* di Drew Hayden Taylor e *Moonlodge* di Margo Kane. Inoltre, a partire dal 1989, *Native Earth* ha istituito un festival annuale in cui possono essere presentati lavori originali, chiamato *Weesageechak Begins to Dance*. La scelta del nome è di per sé significativa, in quanto in lingua Cree il *trickster* è chiamato Weesageechak.

Il festival ha consentito a oltre un centinaio di lavori di teatro e di danza di emergere nel panorama contemporaneo e molte produzioni hanno a che vedere da vicino con la figura del *trickster* sopra delineata, come *The Trickster of Third Avenue East* di Darrell Dennis, *The Night of the Trickster* di Beatrice Mosionier e *The Trickster's Cabaret* di Gary Farmer, Makka Kleist, Billy Merasty e Monique Mojica; è stato anche oggetto di un *Clown Trickster's Workshop*.

Appare evidente che tale figura-personaggio abbia svolto un ruolo centrale nella mitologia dei Nativi Americani e non deve dunque sorprendere se molti dei più conosciuti scrittori nativo-americani (Louise Erdrich, Leslie Marmon Silko, Gerald Vizenor, Simon J. Ortiz, Paula Gunn Allen, Tomson Highway, Thomas King e altri) hanno fatto del *trickster* un soggetto centrale dei loro lavori, enfatizzandolo come simbolo di continuità e resistenza culturale in un tempo di frammentazione. Il *trickster* funge da mediatore, rappresenta la continuità della tradizione e diviene strumento di



un'estetica nativa in continuo divenire: la sua natura che crea, distrugge e trasforma è uno degli elementi essenziali della letteratura Nativo Americana.

Un'ulteriore sessione dedicata alle maschere e alle metamorfosi nel teatro contemporaneo è stata aperta dall'intervento di Tanja Eloranta, ballerina, attrice, coreografa e regista teatrale, con l'intervento *A Practical Viewpoint to Contemporary Mask Theatre Thought Case Examples*.

La relatrice si è servita della sua esperienza lavorativa per parlare del ruolo della maschera nelle performance di teatro moderno. In particolare, ha presentato l'esperienza di due lavori recenti: *The Diva and the Mechanical Heart* (2011) e *Kasvokoje (Praxes Itinérantes – III osa)* (2014).

Lo spettacolo *The Diva and the Mechanical Heart* è stato prodotto in collaborazione con il *Teatteri Metamorfoosi*. Fondendo la danza con l'uso delle maschere, si è data forma alla vita di tre dive molto diverse tra loro: Selma, una donna pretenziosa, che esige tutte le attenzioni su di sé indipendentemente da cosa ciò possa comportare; Aimée che non ha bisogno dell'empatia del pubblico, in quanto l'unica cosa che desidera sono i suoi farmaci; ed Eloïse, che ha dato tutta la sua vita per la danza. Ognuna delle donne (tutte impersonate dalla relatrice) ha una precisa strategia per far fronte alla natura fragile e casuale della vita. Lo spettacolo, dalle forti tinte impressioniste, affronta il mistero della morte attraverso il ballo.

Il secondo spettacolo, *Kasvokoje*, ha invece come protagonista il volto: si tratta di uno studio sul potere del viso come polo di interpretazione e significato e sull'ospitalità che siamo pronti a dare agli estranei e ciò che viene percepito come strano. Anche il volto può essere maschera.

Altre originali suggestioni si sono avute in seguito all'intervento di Max Bremer, attore, direttore e produttore teatrale nonché pedagogo. Membro del *Teater Venus* di Helsinki, dove ha lavorato per molti anni insieme ad un gruppo di artisti, ha elaborato un modo sperimentale di utilizzare la maschera. Nella sua articolata relazione lo studioso ha precisato che tra le personalità che hanno maggiormente influenzato il suo lavoro vi è stato Keith Johnstone, teorico dell'improvvisazione teatrale di origine inglese, trapiantato in Canada. Johnstone iniziò la sua ricerca al *Royal Court Theatre* di Londra nel decennio 1956-66, sviluppando le sue tecniche in modo estremamente pragmatico e facendole confluire nella fondazione di due compagnie di improvvisatori: il *Theatre*



Machine prima e il *Loose Moose Theatre* in seguito. Le teorie di Johnstone sono efficacemente descritte all'interno del libro *Impro* (1979), un classico della saggistica teatrale che rappresenta il frutto della lunga esperienza pionieristica dell'autore nel campo della creatività scenica e drammaturgica.

Come Max Bremer ha sottolineato nel suo intervento, dal titolo *Trance-Masks*, il più grande ostacolo che l'attore incontra sulla scena è rappresentato dallo sviluppo della spontaneità, poiché spesso una persona fatica a liberarsi dai propri preconcetti per immedesimarsi in un personaggio. Nel tipo di performance teatrale proposta da Bremer è fondamentale uscire da se stessi per un momento e lasciare che la maschera prenda possesso dell'attore: in questo senso, la maschera è vista come un veicolo per entrare in *trance* o per assicurare la "possessione" dell'attore da parte del personaggio che deve interpretare, in modo tale che l'individualità dell'attore scompaia. Indossare una maschera comporta una trasformazione, l'attraversare una soglia che porta ad un altro spazio. Recitare con indosso una maschera richiede un grande sforzo fisico, perché l'unico modo di comunicare per l'attore diventa l'utilizzo della gestualità e del corpo.

Il relatore ha poi presentato uno dei suoi ultimi lavori, dal titolo *A Good Sign* (2013): in occasione dello spettacolo, il palcoscenico si è riempito di figure selvagge, mostri e animali di paglia, demoni e figure mitologiche. La loro estetica è stata fortemente influenzata dalle maschere e dai costumi di Bali, Haiti e del Benin e infatti i materiali impiegati per la realizzazione dei costumi e delle maschere erano principalmente paglia, cuoio e tessuti multicolori. L'impatto visivo è stato assolutamente altissimo, tant'è che è parso di ritrovarsi nel bel mezzo di un rituale dalle tonalità violente, ad indicare ancora una volta, se necessario, la poliedricità dell'utilizzo delle maschere nelle performances teatrali.

La sessione sulle maschere e le metamorfosi nella tradizione ugro-finnica è stata aperta dall'intervento di Vesa Matteo Piludu, studioso italo-finlandese dell'Università di Helsinki, nel campo delle Religioni Comparate, della Semiotica delle Arti e di Musicologia. Molti dei suoi corsi universitari si sono concentrati sul tema del simbolismo animale, sui riti di caccia e sulla mitologia del Kalevala, in collaborazione con il prof. Juha Pentikäinen.



Il suo intervento, *Drama and Masks in Finnic and Khanty Rituals of the Bear Hunt*, ha chiarito come i singoli gesti della caccia all'orso si possano inscrivere all'interno di un rituale, dove i cacciatori recitano un lungo dramma sacro, cantando i *runi* tradizionali per il pubblico invisibile degli spiriti della foresta (*metsänhaltijat*).

L'orso ha un ruolo fondamentale in molteplici aspetti della sfera religiosa e culturale della Finlandia. Il plantigrado era considerato una delle maggiori fonti delle forze spirituali dei boschi e spesso veniva apostrofato come "foresta" (*metsä, mettä*), "gran bosco" (*iso metsä, iso mettä*), "re della foresta" (*metsän kuningas*), "mela del bosco" (*metsän omena*), "fortuna del bosco" (*metsän onni*). La foresta in Finlandia è un'entità sacra (*pyhä* in finlandese) e ospita diversi esseri soprannaturali: tra questi, Tapio, il Signore della Foresta, sua moglie Mielikki e le "fanciulle dei boschi", dette "servette sacre" (*pyhät piiat*).

In passato (ma presso alcuni gruppi di cacciatori lapponi anche nel presente) l'orso era creduto possedere anche diversi poteri magici: prima di tutto una vista straordinaria e un udito soprannaturale. In Finlandia, in Lapponia e in Siberia era vietato pronunciare il vero nome dell'orso. Per riferirsi rispettosamente al "re della foresta" era necessario utilizzare dei titoli onorifici o delle circonlocuzioni, come "zampa di miele" (*mesikämmen*) o "fior di bosco" (*metän kukka*). Poiché la foresta e l'orso venivano considerati sacri, si pensava che fossero anche puri (*puhdas*) ossia innocenti. Da questo assunto derivava la credenza secondo la quale l'orso fosse incapace di fare del male alle persone: nel caso di un orso che attaccasse o sbranasse il bestiame o le persone, si riteneva che l'animale fosse stato stregato (*nostettu*) da un essere umano o da uno stregone con una formula magica. Per proteggere il bestiame durante la stagione del pascolo esisteva una formula che veniva cantata per calmare gli orsi stregati: se però la formula di protezione non funzionava e l'orso continuava a mietere vittime tra il bestiame, era necessario cacciare ed uccidere l'animale. Ovviamente, abbattere un animale sacro della foresta (dunque innocente) era un'operazione molto rischiosa: occorreva prepararsi con una complessa serie di riti e canti rituali che servivano a proteggere i cacciatori, calmare l'orso e prevenire la vendetta degli spiriti guardiani della foresta.

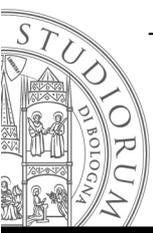
Il cacciatore doveva innanzitutto chiedere il permesso di "incantare" la selva al Signore della foresta Tapio. In alcuni casi ci si rivolgeva anche a sua moglie Mielikki, "l'amabile signora del bosco". In



molti canti i cacciatori mostravano il desiderio di fondersi fisicamente con la foresta in un processo che era interpretato come un'esperienza erotica con le "fanciulle della selva".

Una volta ottenuto il permesso dagli esseri soprannaturali che popolavano la foresta, il cacciatore poteva andare a cercare l'orso, ma era vietato ucciderlo durante il sonno. Era perciò necessario svegliarlo con un'altra serie di canti, nei quali spesso ci si rivolgeva all'animale con l'espressione "alzati, fuliginosa fanciulla". Una volta sveglio, l'orso poteva essere ucciso, ma per evitare di incappare nella sua vendetta o in quella degli abitanti della foresta, venivano inscenati altri canti che servivano a disculpare i cacciatori dall'atto commesso: ad esempio, si faceva credere all'orso che fosse morto scivolando da un pino. Persino il momento dello scuoiamento della pelliccia dell'orso era dipinto come uno scambio a tutto vantaggio dell'animale.

Nelle fasi seguenti del rituale, i cacciatori continuavano a rivolgersi all'orso come se fosse ancora vivo: veniva portato al villaggio, dove era accolto con canti rispettosi e considerato un ospite d'onore per il quale veniva imbandito un banchetto. In alcuni casi, veniva anche inscenata una festa di matrimonio fittizia, il cui scopo evidente era fondere il clan umano con quello della foresta e rinsaldare in questo modo i legami che l'uccisione dell'orso poteva aver causato. Durante il banchetto i cacciatori mangiavano la carne e gli organi della testa dell'orso. Il rituale si concludeva con una processione formata dai cacciatori e dagli abitanti del villaggio che portavano le ossa e il cranio dell'orso in un bosco sacro di pini: spesso il bosco era situato su una piccola isola. Qui le ossa venivano sepolte sotto le radici di un pino sacro, mentre il cranio veniva legato con uno spago rosso ad uno dei rami dell'albero. Al termine del rituale, un cacciatore domandava: "Dove porti la preda? Dove trascini la selvaggina d'oro? L'hai lasciata sul ghiaccio? O l'hai buttata per la via? L'hai affondata nella neve sciolta?" e un altro cacciatore rispondeva: "Non l'ho lasciata sul ghiaccio / Non l'ho affondata nella neve sciolta / Non l'ho buttata per la via / L'ho appesa su un puro albero / Sul più piccolo dei pini / Su un vecchio pino, una conifera / L'ho appesa a veder la luna / A imparare le stelle dell'Orsa Maggiore / Ad ammirare il sole". Con questo rituale il cacciatore non solo mostrava un grande rispetto per il defunto, ma restituiva alla foresta la vita che aveva soppresso: infatti, il seppellimento delle ossa dell'orso era il preludio della sua resurrezione in cielo "sulle spalle dell'Orsa Maggiore" e del suo ritorno sulla terra "calato in una culla d'oro", così come recita la tradizione finnica.



Ulteriore relazione della sessione è stata presentata da Konsta Kaikkonen, afferente all'Università di Helsinki; il suo intervento, che trattava l'argomento *Personification of Nature and its Change in Historical Saami Culture*, ha sottolineato come nei testi che parlano della cultura Sami il confine tra gli esseri umani e la natura appaia molto meno chiaro man mano che si va indietro nel tempo. Sembra che un graduale cambiamento abbia investito la sfera religiosa della società Sami, a partire dal suo incontro con il cristianesimo di stampo protestante. Alcune credenze tradizionali sono sopravvissute accanto alla nuova fede, mentre altre sono rimaste in vita solo in segreto e si manifestano per esempio nei racconti riguardanti le metamorfosi.

I testi analizzati dal relatore hanno fatto riferimento ai secoli XVII, XIX e XX. L'area indagata comprende la Lapponia finlandese e alcune zone della Russia non lontane dai confini con la Finlandia. Dalle sue analisi è emerso che i Sami vivevano in perfetta simbiosi con la natura; nella mitologia Sami tutto ha un'anima, compresi gli animali, che sono spesso protagonisti di miti sulla creazione. Gli animali venivano trattati con grande rispetto, in quanto li si considerava alla stregua degli esseri umani: erano visti come i protettori della natura ed era necessario che i cacciatori mantenessero con loro dei buoni rapporti, se volevano salvaguardare la propria sopravvivenza. Occorreva dunque eseguire determinati rituali di caccia, affinché l'animale venisse rispettato e ci si potesse così guadagnare la sua benevolenza.

La visione cristiana era assolutamente incompatibile con quella indigena, in quanto si basava sull'assunto per il quale l'uomo è stato creato ad immagine e somiglianza di Dio e quindi doveva detenere un posto superiore sul resto della creazione: in questa visione, l'unico posto destinato agli animali era quello di cibo o di animale da compagnia. Nonostante la campagna condotta contro le credenze indigene, questo rapporto particolare con la natura è sopravvissuto miti di trasformazioni inter-specie e genealogie di parentela che coinvolgono animali totemici o matrimoni inter-specie.

L'ultima relazione della sessione è stata opera di Risto Pulkkinen, docente e lettore di Religioni Comparete all'Università di Helsinki e professore associato di Etnografia Nordica all'Università di Lapponia di Rovaniemi nonché presidente della *Society for Northern Ethnography*.

Il suo intervento, dal titolo *Of Men and Wolves: Magic and Metamorphosis in the North*, ha chiarito come il confine tra gli esseri umani e gli animali sia molto sottile nelle società tradizionali del Nord,



come i Sami. La relazione ha illustrato come in territorio finlandese siano state scoperte di recente molte pitture rupestri preistoriche raffiguranti metamorfosi animali, segno tangibile dell'antichità di certe credenze presenti tuttora nella tradizione popolare.

Nel Nord Europa, infatti, sono alquanto noti e caratteristici i *Berserkir*, feroci guerrieri, usi a combattere in battaglia in una sorta di stato di trance, indossando pellicce di orsi. Corrispettivi dei *Berserkir* erano gli *Úlfheðnar* che indossavano pellicce di lupo ed erano considerati dei guerrieri speciali di Odino. Furono proprio le storie sugli *Úlfheðnar* a contribuire alle leggende sui lupi mannari: Olaus Magnus, nella sua *Historia de gentibus septentrionalis*, racconta come, nella notte di Natale, fossero soliti radunarsi in un certo luogo prestabilito molti uomini-lupo.

Soprattutto in Lapponia, l'idea che un uomo potesse trasformarsi in un animale (nello specifico in un lupo) era molto familiare, soprattutto se teniamo presenti le credenze sciamaniche dei Sami. Nella cultura sami era previsto che un uomo potesse trasformarsi volontariamente in lupo: tutto ciò che gli occorreva era un albero chino. Avrebbe dovuto strisciare sotto all'albero per tre volte, verso il Sole e sarebbe diventato un *kumppj*, ossia un lupo. Analogamente, ci si poteva trasformare in orso: ma questa volta strisciando da Est verso Ovest sotto un albero chino verso il Nord.

Il dettagliato studio di Risto Pulkkinen ha enunciato come secondo il folklore svedese fosse possibile diventare lupi mannari con modalità diverse:

- attraverso una trasformazione (credenza che appartiene al Nord della Svezia);
- in seguito ad una maledizione (credenza raccolta nell'ovest della Svezia);
- in seguito alla trasgressione di un taboo commesso durante la gravidanza (credenza diffusa nel sud della Svezia).

Nel corso del suo intervento Risto Pulkkinen ha riportato alla memoria un caso particolare, accaduto in Lapponia: un uomo, di nome Heikki Korteniemi, aveva giurato che quando fosse morto sarebbe diventato un lupo e avrebbe sbranato tutte le renne del villaggio di Alakylä. In seguito alla sua morte, avvenuta nel 1935, si verificarono strani casi di renne sbranate. Molte persone erano convinte che fosse opera di Korte-Heikka trasformato in lupo, così come "promesso" in punto di morte. Gli stessi cacciatori del villaggio si rifiutarono di dargli la caccia, perché erano fortemente convinti che si trattasse del trapassato. Alla fine comunque il lupo fu ucciso... ed era un lupo



straordinariamente grande, quasi quanto un uomo. Il Convegno è stato inoltre l'occasione per presentare l'ultimo saggio letterario di Risto Pulkkinen, *Finnish Folk Religion from Shamans to House Spirits*, un'opera completa sulle credenze e tradizioni popolari-religiose delle terre finniche.

A conclusione e completamento del convegno l'originale intervento *Traditional Masks in Nepal* (nell'ambito del ruolo della maschera nella tradizione asiatica) proposto dal gallerista e collezionista di oggetti d'arte etnici Andrey Tischenko, che ha presentato ai partecipanti una serie di maschere rituali nepalesi appartenenti alla sua collezione privata, offrendo un'inconsueta panoramica di maschere dell'Asia. Nei suoi numerosi viaggi Andrey Tischenko è stato a contatto con civiltà diverse e differenti, tutte accomunate dall'uso della maschera nella sacralità del culto. Le maschere arcaiche dei villaggi nepalesi, in particolare, costituiscono un'area di estremo interesse antropologico e culturale, per la varietà delle loro espressioni religiose e artistiche. Purtroppo, la mancanza di un'adeguata documentazione rende spesso incerte le origini e talora gli stessi significati di tali oggetti.

Presso quei popoli esistono varie tipologie di maschere, sia utilizzate per rituali religiosi sia maschere sciamaniche sia impiegate in rituali di esorcismo sia maschere indossate per le danze rituali e molto altro ancora. I materiali impiegati per la loro fabbricazione sono generalmente il legno, la terracotta, le foglie o altri elementi vegetali (come la splendida maschera di orso realizzata con funghi, esibita dal relatore ai convenuti), stracci e metalli. Le maschere sono monocromatiche, colorate o nere: si tratta sempre di forme decisamente espressive, con un'iconografia legata alla natura e profondamente simbolica. Per ammirare "dal vivo" le interessanti maschere esotiche il convegno si è spostato successivamente presso la Galleria d'Arte Tischenko, dove è stato anche possibile visitare in anteprima la mostra "*Traditional Art of Papua New Guinea*", aperta ad Helsinki durante i mesi invernali. Qui è stato estremamente interessante osservare da vicino la ricca serie di oggetti esposti, sculture ed oggetti rituali dipinti e intagliati, statuette di antenati impiegate nei rituali funebri, prue scolpite di piroghe decorate con figure umane o animali, scudi in legno, teschi rituali, amuleti realizzati con conchiglie: un collegamento virtuale tra Papua, ai confini di un mondo, e la Finlandia, al suo opposto. Terre, entrambe, dove la natura (e gli animali) e le credenze ad essa collegate ancora dominano, pur nel pragmatismo della società attuale.



La visita al *Teatterimuseo* (Museo del Teatro) di Helsinki ha concluso egregiamente le due giornate di convegno: l'esposizione permanente, spesso arricchita da eventi e congressi a tema, racconta la storia del teatro finlandese attraverso costumi, fotografie, registrazioni, manifesti, scenografie e oggetti d'arte teatrale. Si tratta di un museo all'avanguardia, interattivo, dove il visitatore può divenire attore e creatore, immedesimandosi nelle performances sul palcoscenico: un'ottima modalità per destare curiosità e interesse nei confronti del genere teatrale in un pubblico vasto, non solo di estimatori, ma anche di chi voglia accostarsi per la prima volta all'argomento.



Bibliografia

AGUS, CATERINA ANGELA

2012 *Il canto dell'orso: tracce di rituali ursini nei carnevali dell'arco alpino*, tesi di laurea in antropologia delle religioni, Università di Torino, inedita.

BACHTIN, MICHAÏL

1965 *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa, Izdatel'stvo «Chudožestvennaja literatura»*, Moskva (ed. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979).

BONATO, LAURA

2006 *Tutti in festa. Antropologia della cerimonialità*, Franco Angeli, Milano.

CATTABIANI, ALFREDO

2003 *Calendario. Le feste, i miti, le leggende e i riti dell'anno*, Mondadori, Milano.

COMBA, ENRICO

1995 *La maschera animale: caccia, mito e sciamanismo tra gli Indiani d'America*, in OPERTI, L. (a cura di), *Sguardi sulle Americhe: per un'educazione interculturale*, Bollati Boringhieri, Torino.

FERRONE, SIRO

2014 *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Torino.

FRAZER, JAMES GEORGE

1890 *The Golden Bough*, Mcmillan, London (ed. it. *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990).

GAMBELLI, DELIA

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

GRIMALDI, PIERCARLO

1993 *Il calendario rituale contadino*, Franco Angeli, Milano.

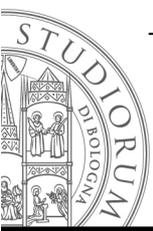
1996 *Tempi grassi, tempi magri. Percorsi etnografici*, Omega, Torino.

GRIMALDI, P. - NATTINO L.

2007 *Dei Selvatici: orsi, lupi e uomini selvatici nei carnevali del Piemonte*, Regione Piemonte, Museo Regionale di Scienze Naturali di Torino, Torino.

LAJOUX, JEAN DOMINIQUE

2003 *Maschere animali e cortei mascherati d'inverno*, in GRIMALDI, P. (a cura di) *Bestie, Santi, Divinità. Maschere animali dell'Europa tradizionale*, Museo Nazionale della Montagna "Duca degli Abruzzi", Torino.



MIGNATTI, ALESSANDRA

2007 *La maschera e il viaggio. Sull'origine dello Zanni*, Moretti&Vitali, Bergamo.

MINOIS, GEORGE

2004 *Storia del riso e della derisione*, Edizioni Dedalo, Bari.

PASTOUREAU, MICHEL

2008 *L'orso. Storia di un re decaduto*, Einaudi, Torino.

PILUDU, VESA MATTEO (a cura di)

2014 *Kalevala. Epica, Magia, Arte, Musica*, Vocifuoriscena, Viterbo.

RADIN, PAUL

1956 *The Trickster: A Study in Native American Mythology*, Schocken Books, New York.

TAVIANI FERDINANDO – SCHINO, MIRELLA

1986 *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, La casa Usher- SES, Firenze.

TESSARI, ROBERTO

1989 *Commedia dell'Arte: la maschera e l'ombra*, Ugo Mursia Editore, Milano.

2013 *La Commedia dell'Arte. Genesis d'una società dello spettacolo*, Laterza, Roma.

TOSCHI, PAOLO

1999 (ed. or. 1955) *Le origini del teatro italiano*, Bollati Boringhieri, Torino.



Abstract - IT

Tra le manifestazioni che celebrano l'inizio del nuovo ciclo agrario, alcuni antichi rituali vengono ancora oggi messi in scena per assicurare la prosperità e i buoni raccolti. Le processioni carnevalesche ne sono un esempio significativo. Le maschere sono la parte essenziale del costume carnevalesco. Vengono indossate con lo scopo di accrescere le forze creative della vita e allo stesso tempo per scacciare le forze negative. La maschera è il simbolo di ogni metamorfosi: in questo senso, i riti di Carnevale e della Commedia dell'Arte rivelano personaggi e azioni simili, che possono essere ricondotti alla struttura di un medesimo dramma.

Abstract - EN

Among the alpine winter manifestations of the agrarian year, some ancient rituals are held to secure prosperity and good harvest. Masked parades are striking examples of these activities. Masks are an essential part of the carnival costume. They are used with the purpose of waking, activating, stimulating and increasing the creative forces of life and conversely to warding off evil spirits. The mask is the symbol of all metamorphoses: in this sense, the rites of Carnival and the Commedia dell'Arte reveal similar action and similar characters, cast in very similar original patterns.

CATERINA ANGELA AGUS

Nel 2012 si è laureata con una tesi magistrale in Antropologia Culturale ed Etnologia all'Università degli studi di Torino (Dipartimento di Culture, Politiche e Società). La sua tesi si è focalizzata sulla figura carnevalesca dell'orso nelle Alpi occidentali e nelle tradizioni ad essa legate. I suoi interessi includono il campo dei riti carnevaleschi, costumi e mascherate, oggetti rituali e festival folkloristici. Ha scritto articoli di storia culturale e preso parte a numerose conferenze internazionali in Italia e Finlandia.

CATERINA ANGELA AGUS

In 2012 obtained her Master's degree in Cultural Anthropology and Ethnology from the Department of Cultures, Politics and Society of Turin University. Her thesis focused on the carnival figure of the bear in the Western Alps and on the traditions related to it. Her research interests include the field of carnival rites, customs and masquerades, ritual object and folk festivals. She wrote articles on cultural history and took part in international scientific conferences in Italy and Finland.