

ARTICOLO

Tensione liminale del riso. Due miti di fondazione del teatro a confronto

di Giuseppe Gamba

*La questione verte nel sapere se esista
la possibilità di creare una sacralità laica nel teatro*

Jerzy Grotowski

Vi è una scaturigine che genera miti e misteri¹ così come ve n'è una che genera forme rappresentative.

Attraverso quelli che Van Gennep e successivamente Victor Turner chiamarono: 'riti di passaggio' (Cfr. Van Gennep 1909), si vuole – in questo lavoro – tracciare il movimento dell'esperienza collettiva *tout court*: moto che dall'umano si estende al divino sotto la lente di quegli episodi 'liminali' (Cfr. Turner 1990: 11-12) o esperienze rituali, che andremo a categorizzare sotto le diverse voci di: 'misteri eleusini', 'ludi romane', 'danze sacre'.

Quello che si vuole affrontare in prima istanza è una sintesi tra l'espressione rituale e quella teatrale capace di legittimare il senso "cosmico" del "riso" (Lévêque 1988: 7) e riportarlo al suo stato naturale, ossia all'insorgere di un'espressione rituale ormai avviata all'azione teatrale in *stricto sensu* a partire da due modelli giustapposti quali il mito della Celeste-Dimora-Rocciosa (Cfr. Zeami 1960) narrato nel *Kojiki*² (letteralmente 'Racconto di antichi eventi') ed il mitologema del Ratto di *Kore* (Cfr. Kérenyi 2007) legato ai misteri Eleusini (Scarpi 2002).

Tracciando similitudini e differenze, funzionali ai fini argomentativi della nostra tesi, si può

¹ "Nella coscienza diffusa mistero è sinonimo di arcano, di segreto, di occulto. Così inteso, però, mistero è il frutto di un lungo processo storico che ha prodotto una riplasmazione semantica, nella quale è rimasto coinvolto anche mistico, derivato da mistero, e che nella cultura occidentale propriamente individua un atteggiamento codificato attraverso una reinterpretazione cristiana del greco *mysteikos*" (Scarpi 2002: XI). Ma quelli che avrebbero dovuto essere i *Mysteria* per la cultura greca sembrano coincidere piuttosto con le dichiarazioni di Kerényi a proposito dei misteri di *Kabiri* (o Cabiri, divinità dell'antica religione greca), ossia: "La conoscenza delle religioni primitive ci insegna che nei culti segreti di carattere non-trascedente si tratta di qualcosa di simile [...], secondo Goethe, [...] nella natura stessa: di un sacro e manifesto mistero. Ciò che era tenuto segreto nel culto greco era sicuramente ben noto a tutti coloro che abitavano nella zona di quel determinato luogo di culto: era però qualcosa che non si doveva pronunciare" (Kerényi 2012: 120-121).

² "Verosimilmente completato nel 712, è la più antica opera della letteratura giapponese. Le storie che narra iniziano con l'emergere delle isole del Giappone dal caos primordiale, e si chiudono con le righe dedicate a Toyomikeshikiya, regina dal 592 al 628, e meglio nota poi come Suiko". (Villani 2006: 11).



procedere verificando in quale misura i miti di fondazione del teatro siano strettamente legati al “riso” e al “comico”.

Si deve sapere, infatti, che “vi sono strane analogie tra le due dee Demetra la greca e Amaterasu la nipponica: sono deità benevole, promotrici delle diverse forme dello slancio vitale, ma possono mutarsi in temibili Madri Collera” (Lévêque 1988: 7) dal momento in cui ad esse viene inflitto un torto.

Per questa ragione serve a queste narrazioni mitiche -dove le due divinità vinte dal loro dolore gettano ombra e carestia su tutto il cosmo - un *deus ex machina* capace di risanarle dalla loro infausta tristezza.

La soluzione sembra arrivare con l’invenzione dell’atto performativo e nello specifico grazie all’antica esperienza della danza, scatenatasi bella e sublime grazie alla svestizione di Baubo e di Amenouzume, superando il limite secondo cui i rituali sciamanici e i “valori religiosi” (*teleté* in greco)³ sarebbero ancora ben lontani dall’esperienza teatrale.

Proprio nel confronto/analogia tra i *Mysteria* eleusini e i *Kagura* nipponici è possibile verificare una linea di continuità che segna l’improbabile spaccatura tra culto e teatro⁴.

Dal momento in cui la collera delle due divinità annienta “ogni possibilità di vivere sulla terra”, solamente “un atto magico può placarle, restituirle alla loro vera natura”. Questo atto magico coincide, nel caso di Demetra e di Amaterasu, con la svestizione di una giovane dea che mostrando il proprio sesso “mette fine alla rotture dell’ordine naturale scatenando il riso cosmico” (Lévêque 1988: 7), “primo risultato in assoluto del passaggio dalla natura alla cultura” (Scarpi 2002: XXVIII).

Quello che più sta a cuore a questa indagine relativa al mito di fondazione del genere comico, non è tanto forzare le analogie tra i due modelli nella conferma che i rapporti sussistano, ma piuttosto identificare nei due miti le chiavi nodali funzionali alla decodificazione del senso del “denudamento divino”, presentatosi nella sua forma di atto performativo e della capacità di questo di incarnare il “riso cosmico” come risoluzione del tragico, rappresentato dall’eclissarsi della luce sulla terra. Oltre a ciò si rivela indispensabile riconoscere quelle che sono le qualità liminali di queste divinità

³ Cfr. Scarpi 2002: XV-XVI.

⁴ “In quest’ottica *teleté* si configura come *performance* rituale complessiva e generale, che può sovrapporsi a *mysteria* dal punto di vista del significato” (Scarpi 2002: XVI).



danzanti intente al ludico e fatale atto della trasformazione⁵ avviato nell'interstizio tra vita e morte e nello slancio trasversale tra forze ctonie e uraniche.

Entrambi i "miti di fondazione del teatro" (Cfr. Tessari 1983) mostrano con estrema eloquenza come dai solchi della distruzione e della collera divina, il senso di 'rivoluzione'⁶ - così come il succedersi delle stagioni - sia parte integrante del ciclo vitale: morte-vita. Anche in questo consistono i misteri eleusini, ovvero nella capacità di definire quanto la morte non sia altro che uno stadio dell'andamento perpetuo della vita. In questo senso l'immortalità altro non è che "un procedimento, mortale solo in apparenza" (Kerényi 1942: 170).

Le analogie tra i due miti sono già state discusse e affrontate da diversi studiosi di settore, a partire dalla prima metà del novecento (Cfr. Lévêque 1988: 7). La nostra indagine si struttura sulla base dello studio comparativo avviato da Tessari in *Baubo. Frammenti di un mito di fondazione dello spettacolo comico* (1983) e ripreso altresì dallo stesso autore qualche anno più tardi in un lavoro di più ampio respiro: *Teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo* (Tessari 2004). Modello esemplare per la ricostruzione storico-antropologica delle funzioni del comico nel teatro, capace di andare al di là di un visione eurocentrica.

Nel Kojiki, il mito relativo alla Celeste-Dimora-Rocciosa è anticipato da una serie di azioni 'deplorevoli' inflitte dal fratello e compagno Take-haya-susa-no-wo-no-mikoto alla "grande augusta kami che illumina il cielo" Ama-terasu-oho-mi-kami (Lévêque 1988: 29).

"Le intemperanze del fratello di Amaterasu" culminate in "due atti deplorevoli" suonano come veri e propri attentati alla pace e alla bellezza del mondo celeste a cui la dea appartiene. Nel tentativo di "stabilire una tregua Susanowo convince, non senza fatica, Amaterasu a generare con lui dei figli a partire da alcuni oggetti (una spada e delle gemme). A generazione avvenuta Susanowo grida di gioia per aver convinto la sorella della propria buona fede". Come vuole per sua natura, Take-haya-susa-no-wo-no-mikoto⁷ rompe nell'impeto gli "argini e ostruendo i canali delle risaie curate da Amaterasu quindi, quasi a manifestare un ulteriore surplus di energia non contenibile, defeca nella

⁵ Il verbo *naru* (diventare) è usato frequentemente nel mito giapponese per descrivere le azioni straordinarie degli dei e indica che gli dei sono capaci di operare trasformazioni attraverso l'azione simbolica in cui viene a cadere la distinzione tra simbolo e realtà" (Gardner 2006: 292).

⁶ "Così le rivoluzioni, indipendentemente dalla loro riuscita, diventano i *limina*, con tutti i sottintesi di iniziazione che questa funzione comporta, fra le principali forme strutturali o ordinamenti distintivi della società" (Turner 1982: 12).

⁷ "Maestà maschile potente rapido impetuoso" (Lévêque 1988: 29).



sala dove la dea osservava i riti della sacra libagione” (Casari 2011: 283).

Egli “invece di farla finita con le cattive azioni, le accentua e, mentre Amaterasu con fare da grande sacerdotessa presiedeva, nella sala dei vestimenti cerimoniali, alla tessitura dei regali abiti sacri, perforò il tetto dell’edificio e, scuoiato in malo modo un celestiale cavallo maculato, lo scaraventò all’interno” (Villani 2006: 47).

Queste brutalità indurranno la dea a rifugiarsi nella Caverna Rocciosa e a sottomettere la terra ad uno stato di oscurità infertile. La violenza del genere maschile sul mondo femminile rappresenta uno degli archetipi fondamentali che, secondo Lévêque (1988), caratterizzano le cause e le analogie scatenanti l’infausta ‘collera’ di Demetra e Amaterasu.

È necessario d’ora in avanti chiamare queste divinità con il nome di “Madre Terra”, poiché esse sono da rimandare a quel mondo del tutto appartenente alla Natura, che le vede impegnate in quella dimensione celeste (uranica) che è generatrice delle messi terrestri. Più nello specifico, esse sono le iniziatrici della coltura del frumento (Cfr Kerényi 1942: 169) e del riso, per questo sia Demetra che Amaterasu non devono smettere di essere gli astri lucenti che illuminano rispettivamente il germe del grano e del riso.

A Susanowo appartiene un ruolo infausto e anche se tutto torna nell’equilibrio cosmico del mitologema, senza fermarsi nel solco della morale, i ruoli giocano un’azione importante nelle strategie dialettiche del mito nipponico. Egli deve sostenere il suo ruolo fino a quando le sue gesta diverranno azioni benevole (Cfr. Villani 2006: 50-51) non prima però di esser scacciato dal Cielo regno al quale egli non può appartenere essendo forza tellurica.

Si potrebbe ipotizzare che Susanowo incarni quel temperamento del mondo infero che Izanami⁸ (Cfr. Villani 2006: 40-41) aveva cercato di pulir via “come si deve” (Kojiki 2006: 42) con il bagno di purificazione che segue il viaggio nel mondo dei morti nel mancato tentativo di riportare l’amata e defunta Izanaki al mondo dei vivi.

Dal lavaggio del corpo, egli diede i natali a diverse creature divine (Cfr. Villani 2006: 43-44), ma soltanto giunto alla pulizia del volto, nacquero le divinità a noi care. Dall’occhio sinistro generò la dea Ama-terasu-oho-mi-kami che illumina il cielo, dall’occhio destro Tsuki-yomi-no-kami, la divinità responsabile delle lune ed infine dal naso l’impetuoso Take-haya-susa-no-wo-no-mikoto.

⁸ Essa nel partorire la divinità del sacro fuoco “si bruciò la vulva” e morì (Villani 2006: 39).



Le ragioni che costrinsero la dea Amaterasu a dischiudere la “rocciosa stanza del cielo”, furono sì determinate da un ennesimo atto di violenza da parte del fratello, ma soprattutto dalla reazione che ne conseguì.

Allo spettacolo osceno del cavallo scuoiato, una delle giovani donne che “tesseva la magnifica veste si trafisse con la spola il sesso⁹ e morì” (Villani 2006: 47).

Alla vista della giovane donna morta per sesso trafitto la grande “dea che illumina il cielo” lasciò la sua luce per darsi alle ombre della caverna-rifugio nella quale, inconsolabile, si ritirò.

Il sesso è stato ‘offeso’ - sia letteralmente che metaforicamente - dalla meschina brutalità dell’impeto incontrollato di una divinità ctonia, portatrice di morte e sventura.

“D’altre parte queste morti”, come ricorda Lévêque (1988: 35), “per sesso trafitto ricordano quella di Izanami per sesso bruciato”.

Sesso e fuoco sono infatti gli emblemi dei rapporti vita e morte nelle visioni mitiche, e gli stessi, una volta arrangiati al gioco performativo, alla danza, ne assumeranno valore positivo.

“Sarà la danza della dea Uzume e l’esposizione della sua nudità” (Casari 2011: 284) a riportare pace cosmica in questo mondo calato nelle ombre. “In preda al buio e alla disperazione, le divinità del cielo istituirono un’assemblea nel letto asciutto di un fiume (che ancora oggi è un luogo tradizionale per gli spettacoli teatrali) nel tentativo di far uscire la dea del sole dalla sua rocciosa dimora celeste”. Per questo furono preparati gli oggetti rituali, tra cui: “uno specchio di ferro e una cordicella di cinquecento gioielli lunga due metri e mezzo”. In questo scenario la dea Uzume “si attorcigliò le maniche con una corda di vite celeste *pi-kagë*, si legò intorno alla testa una fascia di vite celeste *ma-saki*, mise insieme fasci di foglie di *sasa*”, dopodiché, “capovolto un secchio davanti la celeste caverna rocciosa, pestò fragorosamente i piedi su di esso” e iniziò la sua danza “in uno stato di possessione divina, esibì i seni e si tirò giù la fascia della gonna fino ai genitali” (Ortolani 1990: 23). Fu allora che le “otto centinaia di miriadi di esseri” scoppiarono in riso.

Amaterasu, incuriosita da quali fossero le ragioni per cui ‘la miriade di dei’ ridessero, nonostante l’oscurità calata sulle “pianure del cielo”, “aprì uno spiraglio nella porta rocciosa della stanza” (Villani 2006: 49). Questa curiosità permise definitivamente ad alcuni degli dei, appostati dietro la

⁹ “Nel *Nihongi* (I, 41) è la dea stessa che si ferisce con la spola, e, anche se il testo non precisa dove, è chiaro che sono le sue parti sessuali a essere straziate” (Lévêque 1988: 42).



porta della caverna, di catturare e di riportare la dea Amaterasu fuori dal suo oscuro rifugio permettendo alla luce di risplendere nuovamente sulle isole nipponiche.

La danza in questione così come narrata nel *Kojiki* appare come la rappresentazione di un antico *kagura* (Cfr. Ortolani 1990: 31). Uzume risulta essere di conseguenza “antenata delle danzatrici sacre”, prima tra tutte le *miko*¹⁰, sciamana e dea al contempo. Essa annuncia alla dea Amaterasu che le ragioni di tanto divertimento sono dovute a “un essere meraviglioso che supera” (Villani 2007: 49) persino la stessa Amaterasu.

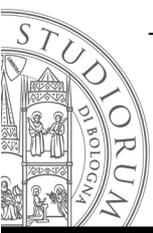
Visto che questo essere non viene annunciato letteralmente sotto un toponimo, ma che appare proprio a questo punto del *Kojiki*, coincidente con la danza spettacolare di Uzume e conseguente al riso delle ‘otto centinaia di miriadi di esseri’, insorge il dubbio inevitabile che questo ‘essere meraviglioso’ non sia un vero e proprio ente, ma piuttosto l’azione spettacolare stessa o meglio l’agente di quel senso comico che ne conviene. Per dirla in altre parole, l’annuncio di Uzume relativa all’essere che supera la stessa Amaterasu, potrebbe risultare un elogio nei confronti della “maestosità” delle danze *Kagura*, potenti riti di purificazione dalle forze maligne¹¹.

A riconoscere l’“incanto sottile” (*Yugen*) di questa prima forma di rappresentazione teatrale, attraverso un *kagura*, sarà infatti lo stesso Zeami, attore, drammaturgo e trattatista per eccellenza della tradizione Nō. Proprio nel libro quarto, *Origini Rituali, d e Il Segreto del teatro Nō*, egli attribuisce l’origine del *sarugaku* all’evento della Celeste-Dimora-Rocciosa.

“Ecco come iniziò il sarugaku al tempo degli dei: nel momento in cui la Grande-Divinità-che-illumina-il-Cielo si confinò nella Celeste-Dimora-Rocciosa, il Mondo-sotto-il-Cielo sprofondò nelle tenebre: allora le ottocento miriadi di dei si riunirono nel Celeste-Monte-Kagu e volendo conquistare il divino Cuore della Grande-Divinità, gli offrono un *kagura* e incominciarono un *seinō*. [varietà di *bugaku*]. Dalla loro schiera uscì Ame-no-uzume-mikoto; [tenendo] delle bende

¹⁰ Si potrebbe addirittura affermare che questa antenata della *miko*, per il ruolo che riveste sia di importanza culturale e culturale nella tradizione nipponica possa coincidere con la regina Himiko. “Ella si impone come ‘un sovrano invisibile e divino’, che non compare più davanti ai propri sudditi dopo l’investitura e dotata delle forze di uno sciamano” (Lévêque 1988: 70).

¹¹ “Inoltre, numerosi *kagura* sono eseguiti dopo il tramonto, perché è proprio nelle tenebre che la *miko* esegue la sua invocazione, quando appaiono gli spiriti della morte e l’aiuto del dio protettore contro le influenze maligne di spiriti della morte è assolutamente necessario. In generale, le attività sciamaniche richiedono il buio anche come un simbolo del viaggio dello sciamano dai limiti della normale coscienza verso la luce della dimensione in cui si verificano le comunicazioni sacre” (Ortolani 1990: 25).



votive fissate a un ramo di sakaki, alzando la voce, suscitando un tuono con un rapido calpestio, quando ella fu in stato di possessione divina cantò e danzò. Poiché questa voce divina giungeva indistinta, la Grande-Divinità socchiuse la Porta-Rocciosa. La terra, di nuovo, si illuminò. Le divine facce degli dèi splendettero. Il divino divertimento di quel tempo fu, si dice, il primo sarugaku.” (Zeami 1960: 109-110)

Intuire e stabilire le ragioni per cui nella danza di Uzume vi sia insita la causa del “riso” non è di facile determinazione, ma diverse sono le tesi che ci permettono di individuare una stretta relazione tra il riso e la nudità all’interno di un’elaborazione tanto allegorica come quella di cui il mito è costituito. Prima tra tutte va riportata la tesi-assioma di Lévi-Strauss, secondo cui è indispensabile “stabilire una relazione fra il riso e diverse modalità di apertura corporea. Il riso è apertura; è causa di apertura; o l’apertura stessa appare come una variante combinatoria del riso” (Lévi-Strauss 1964: 169).

Sarebbe però del tutto errato pensare (soprattutto nel caso specifico) ad un divertimento che sia esclusivamente il frutto dell’apertura corporea ridotta all’oscenità scatenata dalla danza e quindi piuttosto sarebbe fondamentale determinare quanto questa danza abbia a che fare con un rito apotropaico elevatosi ad un gradino più alto, ossia all’atto della spettacolarizzazione attraverso un’inconsueta manifestazione del femminile, delle nature ctonie. La spudorata e sinuosa esibizione del sesso femminile libera quella tensione umana di fronte al senso panico verso la natura ctonia delle potenze creatrici.

Difatti “tanto nella versione di Zeami quanto in quella del Kojiki [...], l’invenzione e il valore sacro della danza appaiono strettamente correlati alla necessità di scongiurare l’eclisse di una luce divina femminile” e se semplicemente “volessimo fermarci a una interpretazione naturalistica del mito, sarebbe facile dire che la danza nacque come rito magico ideale a sanare, in diverse forme, l’angoscia per l’eclisse: per ‘costringere’ i pianeti a riprendere il loro moto circolare”, ma sarebbe oltremodo “fuorviante desumere che il *riso divino* suscitato dallo spettacolo - nel mito - non sia altro che allegoria della rasserenante conclusione di un ‘eclisse’” (Tessari 1983: 16).

Per questa ragione abbiamo scelto di dare voce al senso ‘spettacolare’ che il mito vuole svelare velando. In esso, difatti, si risolvono sia gli archetipi del mito in questione sia quelle condizioni



esistenziali collettive che Turner (1982) definirebbe quali le esperienze del “dramma sociale” cristallizzate nel culto collettivo che ha tutte le potenzialità di essere ridefinito, attraverso il mito, l’ancestrale consapevolezza teatrale.

“Ogni spettacolo deve suscitare una risoluzione dell’angoscia esistenziale (una Illuminazione) tale da potersi specchiare simbolicamente solo nella indicibile luminosità di un sole-femmina” (Tessari, 1983: 16).

Queste Eclissi - come già anticipato nelle premesse, vanno a coincidere con la collera della “Madri Terra” (Lévêque 1988) sia nella cultura attica che in quella nipponica, tra la Demeter “infuriata” per il ratto della figlia Persefone e la scandalizzata Amaterasu – portano con sé una ventata di rinnovamento insito nel cuore della loro rivoluzione, in un moto che spetta ai cicli delle stagioni, al raccolto e alle primavere.

Nell’universo misterico di queste forme di “collera”, la Natura sembra rigenerarsi attraverso una tendenza entropica incontenibile. Ad ogni cosa però destinata all’ombra, al deterioramento, sembra, almeno in questi due modelli, corrispondere una reazione del tutto ingegnosa, un atto ironico, nudo e trasparente: rivelatorio.

Si narra negli Inni Omerici (VII a.C.) che la “Terra Madre” - Demeter - (Cfr. Càssola 1975: 23) a seguito del rapimento della figlia Persefone vagasse per le terre dei mortali: “in preda all’angoscia, senza toccare né cibo né acqua e perdendo completamente il sorriso” (Casari 2011: 284). Una volta presso Eleusi la dea Madre, accolta dalle figlie di Cèleo e invitata da queste “presso la casa paterna”, incontrerà “lambe con un infante in braccio. Vedendo Demetra così triste e del tutto restia ad accettare da bere lambe si produce in una serie di facezie e motteggi che alla fine sciolgono il sorriso della dea, disponendone in modo positivo l’umore” (Casari 2011: 284).

Anche nel mito eleusino una qualche ombra della ragione sembra anticipare il riso divino di Demetra. Il caso in questione comunque ci permette di identificare quante siano realmente le analogie con il mitologema nipponico e determinarne le differenze non tanto per pura volontà comparativa ma piuttosto per lasciare spazio a quei dettagli che potranno permetterci alcune conclusioni sul tema.

Sarà, infatti, necessario recuperare il passo del *Protreptico* del convertito al cristianesimo Clemente d’Alessandria (vissuto tra il II e III secolo d.C.) per comprendere al meglio le ragioni del riso



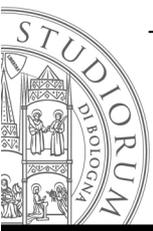
inaspettato di Demetra, così da introdurre e spiegare quell'esperienza che è legata, ancora una volta come nel caso di Amaterasu, alla danza e al significato che con essa è connesso l'atto del denudamento.

Sembrerebbe che la lambe degli Inni Omerici fosse un toponimo funzionale a legittimare questa figura quale incarnazione della misura poetica e musicale (giambo) tipica dell'epoca micenea (Cfr. Lévêque 1988: 47). In questo modo, il divertimento di Demetra ricadrebbe su questa prima ipotesi se non fosse che proprio Clemente, riportando quanto veniva declamato nei *Canti Orfici*, ci svela che:

“Demetra infatti, vagando alla ricerca di Core nel territorio di Eleusi - questa località fa parte dell'attica - si diede stanca, addolorata, presso un pozzo... Continuando il racconto, Baubo, nell'accogliere ospitalmente Demetra si compiace a quella vista e finalmente accetta la bevanda, divertita dallo spettacolo. Questi sono gli occulti misteri degli Ateniesi, e cose del genere scrive anche Orfeo, riporterò infatti i suoi versi, affinché tu possa avere testimonianza a di tanta spudoratezza il mistagogo stesso: “Così dicendo ella sollevò il peplo, e mostrò tutta la matrice, parte non conveniente: era fanciullo lacco e si precipitò, ridendo, con la mano sotto il grembo di Baubo. Sorrise la dea, sorrise entro il suo cuore e accettò la tazza variopinta che conteneva la bevanda [il Kyeon]”. (Orfici Frammenti 1959: 49-50).

Bisogna riconoscere che anzitutto “lacco è un giovane dio del grido, che in certe circostanze, viene identificato con Dioniso” - ragione in più per cui attribuire questo mito alla nascita della commedia - e riconoscere “che tanto *iacco* che *baubo*, come nomi comuni, designano il sesso femminile” (Lévêque 1988: 47).

A questa triplice polisemia l'autore francese aggiunge una riflessione molto utile al nostro discorso a proposito di quando si accennava rispetto al potere apotropaico esercitato da questi riti sulla natura ctonia del femminile. Egli, parafrasando F. Dunan, arriva alla conclusione che “per gli uomini, il riso davanti a uno spettacolo del genere è una reazione dell'inconscio destinata a esorcizzare la paura che la visione dell'organo femminile genera in loro” (Lévêque 1988: 47-48). Parallelamente a questo discorso Roberto Tessari afferma che “per accenderne il 'riso', Baubo si è come offerta in sacrificio” in un gesto unico che valorizza il senso sempiterno, immortale della natura delle cose. L'immortalità



allora non sarà più “un’impossibile immortalità divina, ma un’immortalità della Psiche” che “sarà connessa a chi saprà partecipare dei segreti attici, attraverso il sacro corpo di Baubo per contemplare la teofania di Demetra” (Tessari 1983: 31-32).

A partire da questo *eterno ritorno* attraverso un riso ‘espiato’ e liberato della propria sostanza organica, le ‘Madri’ del Cielo e della Terra consegnano la vita ad una dimensione altra, a qualcosa capace di andare al di là della fugace manifestazione dei corpi - tanto mortiferi e finiti. E proprio attraverso una danza mostrare le carni nel loro intimo profondo ed esorcizzarne le innate paure della fine mortale che esse contengono, poiché la vita che generano non è altro che il processo medesimo in cui la morte si ripresenta.

La connessione tra morte e vita è tanto più complice in questi culti di quanto lo sia oggi. Per capire quanto queste realtà contengano in esse i codici di distruzione e vita non è solo necessario immergerci nello studio etnografico delle casistiche in cui ci si può addentrare, ma bisognerebbe essere gli iniziati a questi culti o i mistagoghi stessi.

A incarnarne il senso di tutto ciò è l’azione performativa¹² che, nei nostri casi, è rappresentata dalla danza erotica che vede impegnate le dee telluriche in uno “*strip-tease* divino” (Tessari 1983: 8), evidentemente “conclusione adeguata di un’esperienza” (Turner 1982: 37) di altri tempi, tipico di quelle epoche in cui “il culto celeste fu il passaggio più sofisticato di questo processo, perché con lo spostare il luogo creativo dalla terra al cielo operò il trapasso dalla magia del ventre alla magia della testa” (Paglia 1990: 13).

Così sotto l’insegna dei nostri due mitologemi ci muoviamo in un costante e trasversale movimento che dal cielo alla terra si dimostra capace di portare l’anima - in quanto *psiche* - ad uno stadio di elaborazione “intellettuale delle religioni” (Cfr. Guénon 1962: 16-17) possibile soprattutto grazie all’evento ingegnoso della pratica teatrale.

Stabiliamo così la prova che nel teatro delle origini vi sia in atto un senso più preponderantemente comico della spettacolarità piuttosto che tragico, poiché il tragico sembra già far parte integrante dell’essere dei fenomeni del mondo, del mito, ovvero di quella condizione esistenziale del “dramma sociale”. Ma il tragico è anche insito nel comico, nel modo in cui esso è la causa che dà inizio letteralmente alle danze. Quelle danze dove la morte e le forze ctonie possono essere trasformate,

¹² Dal francese antico “*parfournir*, ‘completare’ o ‘portare completamente a termine’” (Turner 1982: 37).



o meglio tradotte, soltanto grazie a quelle presenze liminali (nel senso etimologico del termine) capaci di trasmettere all'uomo la forza della natura e del suo lato divino.

Le due figure periferiche, liminali, Baubo e Uzume, sono capaci grazie al segno del loro gesto ludico di rendere possibile - per usare un'espressione cara a Kantor - lo "shock del teatro".

Tessari (Cfr 1983: 18 e 2004: 82), funzionalmente al portare avanti la tesi secondo la quale sia nella cultura greca che in quella nipponica le divinità "non possono aver nulla a che fare col dramma" (parafrasando un frammento del *Natyasastra*¹³) e nel dubbio se definire o no Uzume quale "propriamente una dea" oppure un "archetipo", ci suggerisce un'ulteriore chiave di lettura che altrimenti non si sarebbe potuta prendere in considerazione.

Sembrerebbe infatti che la nascita delle prime forme di spettacolarità sia letteralmente abitata da attrici-sciamane che hanno vera e propria appartenenza divina.

Nell'*excursus* finora argomentato sia la "la dea Uzume" (Cfr. Ortolani 1990: 23) che Baubo - definita da Tessari (1983: 30) "figlia della terra" e successivamente associata alla stessa Hekate¹⁴, dea lunare e infera (Cfr. Kerényi: 1942: 37) - sono in realtà da definirsi vere e proprie divinità.

Tessari ci tiene a ribadire che nonostante tutto "l'attribuzione della nascita dello spettacolo a un'istanza di *divertimento*" affiora "nella dimensione degli dei", ma che questi "sembrano volerci convincere di quanto sia opportuno che essi non *debbano* essere mai protagonisti di una esibizione sia pure vagamente spettacolare" (Tessari 1983: 5).

Sia Uzume che Baubo si presentano, ciononostante, come divinità alquanto anomale, poiché impegnate in una danza "oscena" e addirittura in preda a possessione divina (altro riferimento che fa dubitare Tessari che queste possano essere delle vere e proprie dee). Le ragioni che spingono, sebbene le testimonianze siano contrarie, a detenerle nella sfera del non-divino sono molte.

Si pensi che la "maestosa" (Villani 2006) Uzume, nonostante sia dichiaratamente discesa dalla "schiera" delle "ottocento miriadi di *kami*", come Zeami sembra ricordarci, presenta anomalie più che evidenti se confrontata con gli altri *kami* del *Kojiki*. È infatti inevitabile associarla con le *miko*, anch'esse abili danzatrici e sacerdotesse del culto shintoista.

¹³ È Idra a rispondere con queste parole a Brhama, affermando inoltre che gli dei non sono in grado di "conservare" e ricevere la "scienza" della spettacolarità (Cfr. Tessari 1983: 4).

¹⁴ "È indubbio che [...] risulta possibile considerare Baubo un membro del corteggio di Ecate (compagna di Gorgo e di Mormo) o, addirittura un'ipotesi di Ecate stessa" (Tessari 1983: 34-35).



Se però guardiamo a queste riflessioni come se volessimo intravedere attraverso un foglio traslucido messaggi codificati, potremmo soltanto dedurre un'antitesi priva di senso e di causa. Tracciamo quindi una sintesi alternativa alla tesi avviata da Tessari e quindi, riconoscendone la validità, azzardarci a formulare una nuova ipotesi.

L'ipotesi consisterebbe nell'accettare che, le due 'dee danzanti', Baubo e Uzume, sono delle vere e proprie divinità seppure con aspetti 'insolitamente' divini.

Questa ipotesi coinciderebbe quindi con un processo di de-sublimazione della figura divina, ovvero con l'abbassamento dall'alto verso il basso, ossia una sorta di desublimazione dalle sfere celesti alle sfere terrestri.

Probabilmente accattando questa ipotesi potremmo intravedere che è proprio questo "abbassamento", dal divino al mortale, dal temuto alle carni spoglie, a generare quella che andremo a chiamare "tensione liminale del riso", ossia quell'atto inconsueto in cui le forze esasperate del senso panico vengono coadiuvate dalla potenzialità eversiva del comico.

Uso nuovamente l'attributo "liminale" poiché il riso si manifesta in quell'interstizio che sta tra la realtà della vita e quella della morte, intesa come spazio del superamento, come passato che cede il posto alle forze presenti e immortali della psiche.

L'abbassamento di cui stiamo parlando - prerogativa delle divinità ctonie - non è più un mero spostamento del divino dal Cielo alla Terra, ma piuttosto dal divino all'umano, in un *transfer* collettivo tipico di un senso civile diversamente espresso e codificato da quello oggi rappresentato nelle nostre esasperazioni culturali.

Non si tratta quindi di semplice rappresentazione "oscena" del sesso femminile, ma l'apoteosi della svestizione come abbandono (momentaneo o permanente) del *divinus* attraverso un atto di possessione. Una *trance* che non è altro che la metafora (e non solo) dell'andamento del "corpo sociale" in preda alla volontà dell'*anima mundi*.

Per concederci di fare un passo ulteriore da questi termini interstiziali, è necessario cogliere quanto le due divinità "danzanti" stiano a rappresentare le eredi di quel paradigma che le "Madri Terra" (Demetra e Amaterasu) portano in seno, ossia il conflitto-conciliazione tra vita terrena e ultraterrena. Diversamente dalle madri però queste nuove generazioni sembrano divincolarsi abilmente tra i due limbi, rendendo "digeribile" (Cfr. Lévi-Strauss 1964) ogni sostanza, grazie all'atto



rituale dei culti misterici, logo ideale per il germe teatrale.

Così piuttosto che consumarsi “la tragica impossibilità di amicizia tra Baubo e Demetra; tra una religione condannata in quanto elementarmente tellurica e una religione che si autoproclama uranica; tra il comico e il sublime; tra l’innominabile, oscura intimità della carne e la pienezza della parola” (Tessari 1983: 31), si va a sancire un’ereditarietà che lascia alle “Figlie della Terra” il compito di avvicinare l’umano al divino.

Se la divinità si abbassa alla realtà nuda del suo essere umanamente sessuato è per innalzare l’uomo alle sfere celesti.

A scapito di ciò che si è pensato del ‘riso’ e della ‘commedia’ equivocando, il genere comico è totalmente l’antitesi del ‘basso’. Si potrebbe dire che esso è una sublimazione del tragico nel senso in cui si ha nel ‘comico’ un tragico portato al sublime espresso nella liberazione di azioni che approdano all’inconsueto, prima tra le cause dell’insorgere del riso.

I mitologemi presi in considerazione sembrano rivelarci parte del segreto insito nei culti e nella funzione apotropaica del riso e lo fanno alla maniera del parlare mitico, “simultaneamente nel linguaggio e al di là del linguaggio” (Lévi-Strauss 1958: 234) grazie a quel silenzio¹⁵ che è prima del verbo e dopo la parola.

In una “formula” dove “traduttore, traditore tende praticamente a zero” (Lévi-Strauss 1958: 235) ogni mito si presenta con un senso intrinseco al linguaggio di cui è costituito e per la stessa ragione ogni travisamento di senso risulterebbe automaticamente svelato poiché estrinseco alla primigenia funzione dei riti di iniziazione.

Per concludere il nostro *excursus* relativo alle funzioni del comico è interessante includere un ulteriore riferimento che riguarda un’altra “figlia della Terra”, Flora, dea lunare¹⁶, legata alle feste romane dei *ludi*.

Attraverso danze, ancora una volta “oscene”, le “prostitute” del culto rendono onore alla grande dea.

¹⁵ “Coerentemente con questi valori una tradizione lessigrafica e scolastica ha proposto un’etimologia efficientemente espressa da Giovanni Tzetzes: ‘Sono ... detti misteri perché si stringono le labbra, cioè iniziati chiudono la bocca e non ne parlano con nessuno dei non iniziati’” (Scarpi 2002: XVII).

¹⁶ “La segreta dea protettrice quadripartita città di Roma, era, secondo una fonte, *Luna*, nome segreto della città di *Flora*, un nome della stessa grande dea che è di carattere tanto lunare quanto tellurico e infero” (Kerényi 1942: 37-38).



Queste “attrici sacre” (Tessari 1983: 65), in preda ad una *nudatio* già vista in precedenza, ricordano molto quella di Uzume e delle “*miko-medium*” (Ortolani: 1990: 90-91) della tradizione nipponica. Riconosciuta sotto il segno dei “*ludi impudici*” (Tessari 1983: 63), Flora incarna ancora una volta, come per le divinità precedenti legate alle messi, “il fertile ventre tellurico” istituendo “uno stretto legame con il mondo sotterraneo donde promana misteriosamente il miracolo del fiore” (Tessari 1983: 62).

Si allude nuovamente “alla sacralità - comica, e non tragica - di un Sesso Femminile momentaneamente disgiunto al mero ciclo delle nascite e delle morti: scoperto in quanto oggetto di piacere; esibito e gestito in quanto soggetto di gioco” (Tessari 2004: 62).

Si tratta di *ludi* caratterizzati dall’assenza di *phoné*, insiti di quella “dimensione esistenziale ancora de-privata dalla parola” (Tessari 1983: 54) – come accadeva per i *mysteria* eleusini - ma carica di una “musicalità senza verbo” (Tessari 1983: 64) tanto quanto lo era la danza di Baubo¹⁷.

Una vera e propria “*nudatio mimaurm*”, ben “lungi dal costituire un’episodica manifestazione di ‘bassi appetiti’ plebei e di incultura”, ma piuttosto “l’espressione d’un istanza di letificante religiosità”, in cui “l’esibizione delle prostitute sacre in qualità di mime, il compiuto denudamento dei loro corpi l’assoluta licenza della parola, l’impudicizia sfrenata delle danze [...] ci parlano della più completa espiazione scenica di un’istanza di divertimento tutta devoluta alla contemplazione del nudo Femminile” e senza riserve “dominata da una fascinazione della musicalità senza verbo espressa dal più intimo Osceno” (Tessari 1983: 64).

Nella danza delle “sacerdotesse-prostitute” di Flora, tanto quanto lo era per la danza dai Uzume e di Baubo, non è assente il valore sacro e divino delle azioni erotiche in cui si esprime la “sacralità ‘comica’ del piacere dei fiori” (Tessari 2004: 63).

Spingere queste prime forme di danza divina e le annesse figure sacerdotali alla contemporaneità, è compito di questo genere di ricerca. Con questo non significa che si vuole costringere le più recenti forme di teatralità al termine già abusato di “sperimentazione”, o a quello che si definisce come il “ritorno alle origini”, ma piuttosto di dare senso ad una visione globale del mondo animato da copri e da forze che ancora persistono in certe forme di teatralità proprio perché le “origini” di cui si parla

¹⁷ In una delle “terrecotte provenienti da Priene (in Anatolia)” si vede che “dal lembo sinistro della capigliatura-veste, emerge una cetra: il gesto indecente che caratterizza il simulacro non svela solo il mistero dell’esibizione in spettacolo dell’organo sessuale, ma accenna al suo legame con musica e danza” (Tessari 2004: 46).



in diverse prassi legate all'antropologia e al teatro risultano essere tanto frutto di un immaginario tanto antico quanto presente.

Così funziona e reagisce anche l'immaginario mitico, ossia come una "struttura permanente" o come direbbe Michelet in una realtà in cui "tutto era possibile ... il futuro fu presente ... cioè, non c'era più il tempo, ma un lampo di eternità" (Lévi-Strauss 1958: 235).

In questo "lampo di eternità" si muovono stregoni, sciamane e divinità e senza interruzione di continuità portano la loro danza nella linea orizzontale del tempo.

Grazie a questo riusciamo ad intendere il lavoro e alla riflessione di Grotowski quando afferma che:

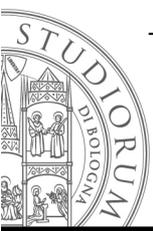
"Il teatro, quando faceva ancora parte della religione, era già teatro: esso liberava l'energia spirituale [...] della tribù incarnando il mito e profanandolo o, piuttosto, transcendendolo. Lo spettatore acquistava in tal modo una rinnovata consapevolezza della propria verità personale alla luce della verità del mito, e attraverso il terrore e il senso del sacro giungeva alla catarsi [...]. Ciò vale a dire che è nato più difficile evocare il genere di shock necessario per toccare quegli strati psichici che la maschera di ogni giorno nasconde. L'identificazione della collettività con il mito - l'equazione nella verità personale ed individuale con la verità universale - oggi, è praticamente impossibile." (Grotowski 1968: 29-30)

Inoltre, come lo stesso Turner (1982: 34) ha messo in evidenza, Grotowski ha disegnato perfettamente questo aspetto con le espressioni "attore santo" e "sacralità laica".

Poco più tardi un altro regista polacco Tadeusz Kantor - autore della *Classe morta* - con la sua ultima opera *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, allestito al Théâtre Garonne di Toulouse il 10 gennaio 1991 (un mese dopo la morte), riporta ai giorni nostri la danza baubica *tout court*, lasciandola come epigrafe.

Come abbiamo visto nel corso di questa trattazione, le figure 'liminali' site tra la vita e la morte operano per risollevare ed espiare apotropaicamente il greve senso della morte come fine ineluttabile restituendo vita e luce al mondo.

Il comico ripristina il calore che spezza in due l'umano tra il senso panico e tombale, tellurico e ctonio della natura, e la gioia reazionaria dell'universalità procreatrice della luce solare, infiltrazione metaforica della sublimazione geniale che l'uomo ha messo in atto nella teatralità, e che di fronte



alla potenza del tragico e del comico riuniti in un solo atto drammatico esplode nell'epifania del "riso cosmico".

Lo spazio è quello della forma sempiterna del mito incarnato nel *corpus* teatrale, dove l'ancorarsi indiscriminatamente agli archetipi - presi in considerazione finora - sarebbe il danno primo ed unico per intendere il mito, il rito e il teatro stesso.

Essi (gli archetipi) agiscono, infatti, solo nell'atto dell'esperienza scenica, silenti e sempre carichi di linguaggi rinnovabili. Abili nello svestire l'aurea divina gli dei, ridotti a carne erotica dei corpi femminili, pura sinuosità che svela e oltrepassa l'osceno per approdare al comico, palco dei divertimenti sublimi e tensione continua che dall'ancestrale giunge all'*hic et nunc*.

La lascivia e l'oscenità sono termini chiave che nel performativo sembrano andare di là del bene e del male, se si vuole che tutti i linguaggi - che compongono tanto il teatrale, quanto la visione mitica - vedano la luce di una rinascita inscenata nel divertimento.

Ancora una volta, come ben si può osservare negli esempi delle riflessioni contemporanee di Kantor e di Grotowski, l'origine è persistente e la teatralità di fronte ai mondi universali della visione mitica, rende possibile l'accesso allo spazio *sacro* dell'esperienza comunitaria.

Sempre e comunque innanzi alla primavera delle nostre visioni possiamo intravedere l'Incanto sottile - *Yūgen* - (Cfr. Zeami 1960: 76) di questa divina manifestazioni del riso presente sotto ogni forma di passibile eclisse sociale o intellettuale.



Bibliografia

ASTON, W. G. (a cura di)

2010 *Nihongi. Chronicles of Japan from the Earliest Times*, Routledge, Londra.

AVERBUCH, IRIT

2006 *La danza religiosa in Giappone: yamabushi kagura*, in *Trattato di Antropologia del Sacro*, Volume 9. *Grandi Religioni E culture nell'estremo Oriente. Giappone*. Edizione italiana a cura di Paolo Villani, diretto da Julien Ries e codiretto da Lawrence E. Sullivan, Jaka Book, Milano.

AZZARONI, GIOVANNI

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

AZZARONI, GIOVANNI (a cura di)

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

AZZARONI, GIOVANNI - CASARI, MATTEO

2011 *Asia il teatro che danza. Storia, forme, temi*, Le lettere, Firenze.

CASARI, MATTEO

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

CÀSSOLA, FILIPPO (a cura di)

1975 *Inni Omerici*, Mondadori, Milano.

CHIARINI, GIOACHINO - TESSARI, ROBERTO

1983 *Baubo. Frammenti di un mito di fondazione dello spettacolo comico*. in *Teatro del corpo, teatro della parola. Due saggi sul "comico"*, ETS, Pisa.

COLLI, GIORGIO (a cura di)

1959 *Orfici Frammenti*, Bollati Boringhieri, Torino.

KERÉNY, KÀROLY

2012 *Miti e Misteri*, trad. it. di Angelo Berlich, Bollati Boringhieri, Torino.

KERÉNY, KÀROLY - JUNG CARL GUSTAV

1942 *Einführung in das Wesen der Mythologie*, a cura di Angelo Berlich, Patheon Akademische Verlagsanstalt, Amsterdam-Leipzig (trad. it. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012).



GARDNER, A. RICHARD

2006 *Sacramento, follia, tragedia e umorismo: riflessioni sul potere dell'arte dello spettacolo nel teatro giapponese*, in *Trattato di Antropologia del Sacro*, Volume 9. *Grandi Religioni E culture nell'estremo Oriente. Giappone*. Edizione italiana a cura di Paolo Villani, diretto da Julien Ries e codiretto da Lawrence E. Sullivan, Jaka Book, Milano.

GROTOWSKI, JERZY

1968 *Towards a poor theatre*, a cura di Maria Ornella Marotti, Simon and Schuster, New York (trad. it. *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970).

LÉVÊQUE, PIERRE

1988 *Colère, Sexe, Rire. Le Japon des mythes anciens*, a cura di Giovanni Caviglione, Le Belles Lettres, Paris (trad. it. *Collera, Sesso, Riso. Il Giappone dei miti antichi*, Luni Editrice, Milano, 2000).

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

1958 *Anthropologie structurale* a cura di Paolo Caruso, Plon, Paris (trad. it. *Antropologia strutturale*, Saggiatore, Milano, 1980).

1964 *Le crue et le cuit*, a cura di Andrea Bonomi, Plon, Paris (trad. it. *Il crudo e il cotto*, Saggiatore, Milano, 2008).

ORTOLANI, BENITO

1990 *The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Brill (trad. it. *Il teatro giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Bulzoni, Roma, 1998).

OTTO, F. WALTER

1962 *Der Mythos und das Wort, Der Mythos, Der unsperügliche Mythos im Lichte der Sympathie von Mensch und Welt, Die Sparache als Mythos* a cura di Giampiero Moretti *Mythos*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, (trad. it. *Il Mito*, a cura di Giampiero Moretti, Genova, Il Melangolo, 2000).

SAVARESE, NICOLA

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

2002 *Il teatro eurasiatico*, Laterza, Roma-Bari.

SCARPI, PAOLO (a cura di)

2002 *Le religioni dei misteri, Volume I, Eleusi, Dionisismo, Orfismo*, Mondadori, Milano.

SCHECHNER, RICHARD

1977 *Performance Theory*, Routledge, New York.

1990 *By meaning of performance. Intercultural Studies of Theater and Ritual*, Cambridge University Press, Cambridge.



SULLIVAN, E. LAWRENCE

2006 *Natura e rito nello scintoismo*, Jaka Book, Milano.

TESSARI, ROBERTO

2004 *Teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo*, Carocci, Roma.

TURNER, VICTOR

1982 *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, a cura di Stefano de Matteis, Performing Arts Journal Publications, New York (trad. it trad. it *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 2013).

1990 *Are there universal of performance in myth, ritual, and drama?* in Richard Schechner (a cura di) *By means of performance*, Cambridge University Press, Cambridge.

VAN GENNEP, ARNOLD.

1909 *Les rites de passage*, a cura di Remotti M. L., Emile Nourry, Paris, (trad. it. *I riti di passaggio* Torino, Bollati Boringhieri, 2006).

VILLANI, PAOLO

2006 *Aspetto della mitologia di Kojiki e Nihonshoki*, in *Trattato di Antropologia del Sacro*, Volume 9. *Grandi Religioni E culture nell'estremo Oriente. Giappone*. Edizione italiana a cura di Paolo Villani, diretto da Julien Ries e codiretto da Lawrence E. Sullivan, Jaka Book, Milano.

VILLANI, PAOLO (a cura di)

2006 *Kojiki. Un racconto di antichi eventi*, Marsilio, Venezia.

WEIL, SIMONE

1974 *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Rusconi Editore, Milano.

ZEAMI, MOTOKIYO

1960 *La traditon secrète du nō*, a cura di René Sieffert, Gallimard, Paris (trad. it. *Il segreto del teatro nō*, Adelphi, Milano, 2009).



Abstract – IT

Due mitologemi giustapposti sembrano determinare la scaturigine per eccellenza del riso: il mito eleusino del ratto di Kore e il mito nipponico della Celeste-Dimora-Rocciosa. Da un'indagine già avviata da Roberto Tessari (1983) è stato possibile far emergere nuove ipotesi relative al campo di indagine, una tra tutte il senso del 'riso divino' connesso alla 'danza oscena' di Uzume e di Baubo-Ecate in cui sarebbe databile la nascita del genere comico in entrambi gli emisferi, nonché l'importante ruolo dei rapporti 'liminali' che questi investono.

Abstract – EN

Two juxtaposed mythologemes seem to determine the ultimate source of laughter: the Elusinian myth of the rape of Kore and the Japanese myth of the Celestial Cave. From a study already started by Roberto Tessari (1983) it was possible to bring out new approaches to the research field. Focusing on the sense of the 'divine laughter' as a primary one, related to Uzume's and Baubo-Hecate's 'obscene dance' where the birth of the comic genre could be traced for both hemispheres, as well as relevance of the 'liminal relationships they represent.

GIUSEPPE GAMBA

È laureato presso Alma Mater Studiorum di Bologna in *Discipline dello spettacolo dal Vivo* (LM), con una tesi dal titolo "Travestimenti Politici. Etica della voce in scena". La sua laurea specialistica in Lettere e Filosofia (indirizzo *Arti figurative, Musica e Spettacolo*) svoltasi presso l'università degli studi di Bergamo, l'ha visto invece impegnato in una tesi dal titolo: "Antonin Artaud. Neogenesi: catarsi nel dolore tra vita e drammatizzazione". Attualmente il suo campo di ricerca verte nell'interesse di determinare possibili relazioni tra due generi teatrali: Il Kyōgen e la Commedia dell'Arte al fine di stabilire una riqualificazione culturale del genere comico a cui, nel decorrere storico, è stato attribuito l'epiteto di 'minore'.

GIUSEPPE GAMBA

Obtained his Master's degree in Live Performing Arts at Alma Mater Studiorum of Bologna with a dissertation entitled "Political Disguise. Ethics of the voice on stage". Obtained his Bachelor's degree in Literature and Philosophy with a major in Visual Arts, Music and Spectacle at the University of Bergamo where he graduated with a dissertation on: "Antonin Artaud. Neogenesis: Catharsis in pain between life and drama". His current area of research concerns the interest to determine possible relationships between two theatrical genres: Kyōgen and Commedia dell'Arte in order to establish a cultural revival of the comic genre which, has been neglected with the epithet of 'minor'.