



N.6 - 2015

Indice

ARTICOLI

Marcello Ghilardi.....	1
<i>Intercultura, pluralismo ed estetica</i>	
Claudio Bernardi.....	16
<i>A Dream, please! L'antropologia performativa del ventennio berlusconiano (1994-2014)</i>	
Carmen Pedullà.....	39
<i>Lo spett-attore: il teatro partecipato di Roger Bernat</i>	
Caterina Angela Agus.....	74
<i>Semel in anno licet insanire. Rituali e maschere nelle Alpi Occidentali e il convegno Masks and Metamorphosis (Helsinki, 3-4 ottobre 2014)</i>	
Gaetano Mangiameli.....	109
<i>La densità di una transizione. Successione, divinazione e infanticidio nel Ghana nord-orientale</i>	
Giuseppe Gamba.....	139
<i>Tensione liminale del riso. Due miti di fondazione del teatro a confronto</i>	
Alice Furlan.....	159
<i>Dalla politica alla gestione del bene comune. L'esempio del teatro Valle a Roma</i>	

RECENSIONI

Maia Giacobbe Borelli (a cura di), <i>Teatro Natura. Il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codra"</i>	189
di Giovanni Azzaroni	
Matilde Mastrangelo – Luca Milasi – Stefano Romagnoli (a cura di), <i>Il teatro giapponese. La macchina scenica tra spazi urbani e riforme</i>	193
di Giovanni Azzaroni	
Bonaventura Ruperti (a cura di), <i>Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone</i>	198
di Cinzia Toscano	
Eli Rozik, <i>Theatre Sciences. A Plea for a Multidisciplinary Approach to Theatre Studies</i>	203
di Gabriele Sofia	



ARTICOLO

Intercultura, pluralismo ed estetica

di Marcello Ghilardi

In un'epoca in cui il termine “cultura” rischia di perdere il suo valore o per ignoranza o per un abuso indiscriminato, l'esercizio che mira a una sua definizione – necessariamente imperfetta, transitoria, da indagare in continuazione – diviene sempre più complesso, richiede sempre più attenzione e cautela. Mentre fino ai primi del Novecento la filosofia, l'antropologia e la sociologia potevano presumere di possedere una nozione relativamente stabile e condivisa di “cultura”, la riflessione successiva ha messo in luce come un simile concetto sia un vero e proprio terreno di scontro, anche ideologico – o per lo meno un campo relazionale in cui ne va non soltanto della prospettiva teorica di chi lo indaga, ma anche della conservazione dei poteri e dei rapporti di forze in gioco. Oggi la cultura è studiata e compresa come infinita interazione di segni e significati, di gesti di parola e di scrittura; ciascuno di questi gesti deve essere pensato non secondo un'ipotetica autonomia, ma nell'interazione dinamica con ciò che lo circonda e lo interseca. Bisogna sottolineare il fatto che è stata soprattutto l'antropologia ad elaborare visioni nuove e a raffinare la nozione di cultura, ampliandola rispetto alle antiche concezioni che la piegavano nel senso della formazione individuale oppure liberandola da alcune ipoteche positiviste che la intendevano secondo un modello “stratigrafico”, secondo il quale la cultura si deposita sopra la natura biologica dell'uomo, divenendo ausilio e completamento della sua essenza. In realtà “la cultura non è un aiuto; è la base della stessa sopravvivenza biologica dell'uomo” (Remotti 2001: 21). La stretta dipendenza tra variabilità biologica e culturale dell'essere umano, da un lato, e la pretesa di affermare l'esistenza di una ragione unica e assoluta, dall'altro, sboccano in un vicolo cieco: il lavoro di etnologi e antropologi nel corso dell'ultimo secolo ha messo in crisi la convinzione che vi sia una ragione umana in grado di funzionare in maniera del tutto indipendente dalle forme concrete in cui essa si manifesta e opera. Nessuno schema razionale umano, per quanto condiviso, è in grado di fondare e legittimare il proprio primato, se non a partire dall'interno di quelle stesse categorie che andrebbero vagliate, analizzate e fondate. Tuttavia occorre ricordare che “la cultura non è tutto: essa si confronta anche

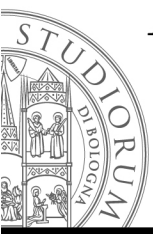


con ciò che non è cultura. Se la cultura è un tessuto, possiamo ben immaginare che esso non copra tutta la realtà cui in qualche modo si riferisce” (Remotti 2001: 291). Nessuna forma di esperienza umana, di azione, pensiero, emozione o sentimento può pretendere di esaurire l'intero spettro delle esperienze e delle visioni del mondo dell'uomo, così come nessuna lingua può pretendere di esaurire le possibilità di espressione del mondo, e nessun significato può presumere di fissare definitivamente l'evento della significazione da cui esso ha origine.

“Sconfessato nella sua pretesa di universalità, il pensiero razionale finisce per configurarsi come il pensiero di una cultura, come una possibilità che va considerata tra le altre. Nello sconfinamento verso la ragione, il concetto antropologico di cultura, se per un verso priva questa forma di pensiero della sua pretesa di universalità e di unicità, per l'altro le prospetta la possibilità di confrontarsi e di dialogare con altre forme di pensiero altrettanto culturali” (Remotti 2011: 43).

Un'attenzione così acuta nei confronti della determinazione culturale della ragione può essere resa più comprensibile, ed assume una fisionomia più coerente, se la si legge anche come reazione alle pretese che la pratica filosofica occidentale ha coltivato nel corso della sua storia – pur con le dovute distinzioni – di offrire un modello di razionalità assoluto, chiaro e strutturato, indipendente dai contesti storici, linguistici, sociali in cui esso veniva elaborato. Nella sua monumentale opera sulla filosofia dell'interculturalità, Georg Stenger ha parlato di una “svolta interculturale” (Stenger 2006: 38) che si sta delineando negli ultimi anni: secondo il filosofo tedesco la filosofia si considera fin dall'antichità la grande “conquista della civiltà occidentale, dalla quale discendono tanto la cultura scientifica e l'autocomprensione dell'uomo in quanto soggetto dotato di ragione, quanto i concetti di volontà e libertà personali” (Stenger 2006: 13; traduzione di chi scrive). Le forme di vita e di pensiero esterne alla tradizione europea, per quanto degne e interessanti, non sono mai state considerate portatrici di istanze propriamente filosofiche, e sono state oggetto di studi di carattere etnologico, antropologico, letterario e religioso, senza provocare né inquietare la speculazione filosofica, tranne rari casi.

All'interno della tradizione speculativa europea sono state le correnti dell'ermeneutica, del post-strutturalismo, del decostruzionismo a mettere in crisi, a partire dagli anni Sessanta, nozioni



classiche come soggetto, modernità, razionalità. Le grandi e tragiche cesure storiche che hanno segnato il Novecento – dai genocidi e gli stermini di massa all'esplosione delle bombe atomiche – hanno contribuito a mettere in crisi un'idea di ragione e di sviluppo improntata su un modello monoculturale; e altri fattori congiunti hanno contribuito allo sviluppo di una sensibilità interculturale all'interno del discorso filosofico, nell'arco degli ultimi decenni: l'evolversi degli studi storici e gli studi post-coloniali; la rottura di alcuni paradigmi metafisici e teologici; i fenomeni migratori; la globalizzazione dei mercati e della finanza, con dirette conseguenze sulla società e sulla politica internazionale. I movimenti della globalizzazione hanno prodotto effetti particolarmente evidenti, perché hanno investito nell'arco di pochi decenni tutte le sfere della vita umana. La velocizzazione dei mezzi di trasporto, la diffusione dei sistemi di comunicazione, i flussi di merci, capitali e persone, infine gli stessi *social network* non potevano lasciare immutati il pensiero e le dinamiche di confronto tra idee e modelli culturali. Eppure proprio in un tempo in cui tali scambi e dinamiche parrebbero spingere in direzione di una mutua fecondazione di pensieri, si nota come la difficoltà dell'incontro e del dialogo con l'altro, la disponibilità all'incontro, siano messi in crisi. Se prima della globalizzazione era inibita la spinta al confronto paritetico e leale, durante la globalizzazione tale confronto non pare affatto migliorato o facilitato. Il nazionalismo razzista e colonialista di fine Ottocento pare essersi mutato, in questi anni, in un nazionalismo reattivo e reazionario, feticcio di chi crede di opporsi all'omologazione globalizzante restando cieco e sordo nei confronti della pluralità dell'umano.

Le tensioni, gli scontri, le ideologie totalitarie emergono infatti quando non si riconosce, a causa di ignoranza o di malizia, l'intrinseca e necessaria relazionalità di ogni identità, sia individuale che collettiva. Il culto di un'identità culturale monolitica e autonoma non solo riposa su presupposti storicamente falsi, ma è sempre foriero d'incomprensioni, conflitti e violenze. Accentuare l'interconnessione delle realtà culturali non significa disconoscerne o mistificarne le peculiarità e le differenze, bensì riconoscere tali peculiarità nella trama che le collega e le fa crescere insieme in una concreta dinamica di scambi, fusioni e ibridazioni. Per questo occorre

“sfatare e sciogliere quel radicato e diffuso pregiudizio secondo il quale, quanto più a fondo si va alla ricerca delle proprie radici, tanto più si individuerrebbe la loro purezza identitaria. Al



contrario: quanto più si approfondisce, sia in senso spaziale che in senso storico, la ricerca delle identità, tanto più si fa fitto l'intreccio che le costituisce e le alimenta; proprio come, tanto più a fondo si scava il terreno di un bosco, tanto più inestricabile si fa l'intrico delle radici dei singoli alberi" (Pasqualotto 2011: 103).

L'intercultura non è un super-sistema che raccoglie sotto di sé le specificità delle singole culture, dissolvendole; né una semplice giustapposizione o collezione di saperi particolari che mappano l'insieme delle proposte etiche e teoretiche prodotte dal genere umano. L'intento e la pratica specifici dell'intercultura possono piuttosto essere descritti come un movimento di "discesa" da un luogo alto di osservazione neutra e distaccata verso il suolo sconnesso, variegato delle differenze e degli intrecci. Lo sguardo interculturale non solo è capace di adottare una visione sintetica, ma sa anche abbandonare la visione panoramica che mantiene a distanza i propri oggetti. Lo sguardo si trasforma così in una circolazione dell'osservatore nel paesaggio, in una possibilità di "respirazione" e di vita. Parole come *intercultura* e *interculturalità* alludono a questo movimento, a questa metamorfosi dello sguardo. Cercano di passare dall'ambito di una prospettiva, che per quanto ampia è sempre limitata, a un orizzonte in grado di accogliere la pluralità degli scambi e la reciprocità infinita del dono del riconoscimento:

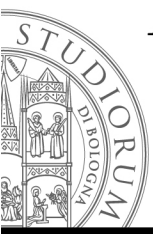
"Una visione interculturale non può darsi nella forma della *prospettiva* perché questa, per quanto ampia, è necessariamente sempre limitata e chiusa, perché incentrata su un unico punto di fuga. Pertanto, essa deve proporsi nella forma dell'*orizzonte* aperto, ossia come una linea immaginaria infinita che circonda uno spazio in cui possono venire accolte senza discriminazione sia le *forme* sia le *prospettive* culturali particolari" (Pasqualotto 2011: 60).

L'esercizio dell'intercultura è quindi il tentativo di superare ogni forma di monologo e di chiusura identitaria. Si offre come un diverso stile di pensiero e anche come un'occasione di ripensamento delle cosiddette "scienze dell'uomo" – dall'antropologia alla pedagogia, dalla psicologia alla sociologia, dall'etnologia alla storia delle religioni – sulla base di un principio di uguaglianza dei punti di partenza, cioè escludendo ogni pretesa egemonica da parte di una cultura sulle altre. Se le



identità – formali, psicologiche e culturali – vengono pensate come intrinsecamente relazionali, allora è possibile compiere un primo, decisivo passo in direzione del riconoscimento reciproco, della cooperazione e dell'uscita dal colonialismo culturale. L'identità-relazione è la grande scommessa di un pensiero interculturale, fatta giocare contro l'idea di un'identità-radice. Mentre quest'ultima crea barriere e steccati impenetrabili sulla scorta di miti "immunitari" di chiusura nei confronti dell'Altro, vantando il possesso esclusivo di verità, prerogative, territori, benefici, la prima resta connessa alla continua trasformazione dei processi vitali, senza chiudersi all'interno di zone protette ma accettando di circolare e di intrecciarsi con l'alterità. Non si tratta di smantellare ogni legame con la propria origine, con la propria terra, con il senso di "radicamento" in un territorio, ma di comprendere come questa origine e questo radicamento siano a loro volta il risultato di interazioni, di evoluzioni e di meticciati, di pratiche di interdipendenza e di modificazioni. Pensare l'identità come relazione non significa sradicare l'individuo e consegnarlo a un movimento caotico, come una zattera nel mare in burrasca. Significa ripensare il concetto e l'esperienza del radicamento, dell'attaccamento e del legame, perché "non potremo cambiare niente nella situazione dei popoli del mondo se non cambieremo [...] l'idea che l'identità debba essere una radice unica, fissa e intollerante" (Glissant 2004: 50). Glissant suggerisce di accogliere la nozione di Deleuze e Guattari di *rizoma*, che come la metafora della *radice* mantiene un rapporto di analogia con la botanica, ma sovverte la supposta unicità e indipendenza della mono-radice con l'idea di uno sviluppo non lineare, estensivo e imprevedibile. A questa idea si aggiunge il richiamo alla natura errante (in ogni senso) dell'essere umano: a differenza dei vegetali, radicati al suolo, gli esseri umani errano, si spostano, cambiano luoghi, situazioni e modi di vivere. La pretesa di consegnare l'essere umano a un'essenza del tutto ignara della plasticità e della ricchezza delle culture, il volerlo pensare come astratto, separato dalla lingua e dai costumi in cui di volta in volta s'incarna, appare come una sottile ma decisa violenza fatta nei suoi confronti. È la violenza dell'identità che ignora o vuole sottomettere la differenza che sempre la travaglia e la abita internamente.

La questione del rapporto tra identità e alterità si prolunga in quella del pluralismo delle culture. Ha davvero senso parlare di una "cultura umana", in senso generale e senza distinzioni di sorta? Quanto può dirsi "universale" un sistema di pensiero, una visione del mondo, per quanto essa possa



espandersi a livello globale? La tradizione occidentale, sfruttando l'operatività della nozione di "universale", l'ha promossa al punto da dare per scontata la sua presenza in ogni contesto e ad ogni latitudine. Tuttavia, molte delle culture del mondo non si sono poste il problema di un'universalità assiologica o morale, sulla cui base discriminare il valore delle culture "altre". L'Europa sembra invece aver promosso una grande attenzione sull'universalità, forse proprio a partire dalla tensione interna che ne ha sempre animato le vicende, nel confronto spesso serrato fra correnti di pensiero, confessioni religiose, ideologie, strategie politiche. Il pensiero europeo ha promosso una tensione per l'universale a partire dalla dimensione "agonistica" che l'ha da sempre animato (cfr. Jullien 2011: 39-108). La cultura giapponese, per esempio, ha invece puntato prevalentemente sui suoi caratteri di singolarità irriducibile per organizzare la percezione di sé – soprattutto per definirsi rispetto al mondo occidentale a partire dalla seconda metà del XIX secolo (cfr. Nishida 2006; Heisig, Kasulis, Maraldo 2011). E la cultura cinese, pur nelle sue varianti, ha considerato per secoli la propria assoluta centralità ed eccezionalità come qualcosa di ovvio, ritenendo inutile o poco fruttuosa un'opera di conquista e proselitismo, per far valere le proprie istituzioni al di fuori dei propri confini (cfr. Cheng 2000: 5-15).

Anche quando siamo animati dalle migliori intenzioni "pluraliste", però, una surrettizia forma di "razzismo" culturale può inficiare i nostri discorsi. Perfino un importante testo come *Razza e storia*, che Claude Lévi-Strauss pubblicò nel 1952 rimarcando la fallacia di ogni idea razzista e affermando l'importanza della pluralità delle culture, non è esente da rischi. Il grande antropologo adduce diverse argomentazioni in favore del rispetto della pluralità culturale – è la ricchezza degli "scarti differenziali" che può fecondare lo sviluppo dell'umanità. Per Lévi-Strauss "nulla, allo stato attuale della scienza, permette di affermare la superiorità o l'inferiorità intellettuale di una razza rispetto a un'altra" (Lévi-Strauss 2002: 5). Ma allora è già implicitamente deciso che sia la scienza (occidentale), cioè una particolare pratica d'indagine e di attribuzione di significato alla realtà, a dover sancire se le culture possano o non possano essere dichiarate di pari valore. In altre parole: la mentalità occidentale, nel momento in cui vuole legittimare la differenza e la pluralità, lo fa in nome di una prospettiva, quella della scienza moderna, che ritiene assoluta e incontrovertibile. Questo sembra allora un pregiudizio di fondo dell'Occidente: ritenere che le culture si possano spiegare a partire da parametri oggettivi come la Storia, la geografia, la società, la natura o la psiche; e su



queste basi si finisce per ritenere “(anche senza dirlo o magari credendo ingenuamente di *non* dirlo) che quella dell’uomo bianco ed europeo [sia] la cultura della verità. Tutte le altre culture non hanno questo privilegio (a meno che non si decidano a pensare e a operare come noi)” (Sini 2002: 71).

Eppure, se con la scusa di preservare l’alterità di altre tradizioni si evitasse di pensarle – con il fine nobilissimo di non volerle ridurre ai propri schemi – non ci si muoverebbe di un passo verso la comprensione e il rispetto reciproci. È attraverso l’apertura e il *dia-* del dialogo, attraverso la differenza che dall’altro irrompe nel medesimo e nella *trans-duzione* di categorie differenti, nel valore euristico degli scarti differenziali tra i vari sistemi di pensiero che una cultura o una visione del mondo può scoprire ciò che le appartiene di originale, e per converso ciò che invece non ha mai pensato né potuto pensare. La filosofia aspira all’universale e non può esimersi dall’intenzione del vero. Essa non accetta di fermarsi sulla soglia di postulati indiscussi, ma deve riconoscere il transitare inarrestabile della verità in tutte le figure che, cercando di coglierla, ne costituiscono le occasioni di espressione.

Ecco perché, pur volendo lasciare spazio all’altro e al suo ascolto si può rimanere intrappolati in una concezione monoculturale e monolingua del mondo e della vita – le lingue che si parlano non determinano in modo assoluto lo sguardo che i parlanti portano sul mondo, tuttavia il pensiero sfrutta necessariamente le risorse di ogni lingua e con esse plasma determinate immagini di mondo (cfr. Sapir 1963; Whorf 1956; Derrida 2004). Non ci si apre alla differenza che l’altro produce in noi stessi, se non ci si lascia attraversare anche dalla pluralità delle lingue. La dimensione umana del linguaggio non è del tutto riducibile alle singole lingue storiche e particolari nelle quali si esprime il pensiero umano, ma non è nemmeno indipendente da esse. Ogni monolinguisma conduce a forme più o meno surrettizie di colonialismo, fosse anche “soltanto” un colonialismo delle idee o dei concetti. Non esistono parole che di per sé possiedono un valore o una natura immediatamente trans-culturali; si possono e si devono utilizzare parole, concetti e categorie elaborandone di volta in volta il senso in un’ottica interculturale. Ciò significa considerare le parole non soltanto come segni, ma soprattutto come *simboli*, come esperienze di passaggio e di trasformazione. Nessuno può vantare il monopolio o il possesso assoluto su un simbolo, perché ciascun simbolo richiede a chi lo incontra un coinvolgimento nuovo e personale, mai esauribile in una definizione valida una volta per tutte. I simboli si offrono sempre come soglia, e trasformano chi decide di attraversarli; essi



consistono in quell'attraversamento e in quella metamorfosi. La pluralità di attraversamenti e di approcci che i simboli consentono e incoraggiano fa emergere i contesti da cui ciascun individuo inizia il proprio movimento di ricerca e conoscenza. Scoprendo altri simboli o incontrando nuovi modi di intenderli e di viverli, si esce dal proprio "mito": si assume cioè una distanza consapevole da quell'orizzonte impensato, che non viene tematizzato ma che contiene e struttura le nostre riflessioni ed auto-rappresentazioni. È così che possiamo riscoprirle con occhi nuovi. E ciò vuol dire che per mantenere un senso umano la verità non può venire scissa dalla relazione con i soggetti e con la loro pluralità, con le loro differenze e identità singole, dinamiche e a loro volta relazionali. Nessuna figura, nessun soggetto può esaurire la verità, possederla al pari di un oggetto o "assolutizzarla", cioè scioglierla dalla relazione viva con tutte le figure – le parole, le immagini, le esperienze, gli incontri, le vite – che di volta in volta la esprimono. Il pluralismo dunque non è un metodo, un'ideologia o un sistema: è piuttosto

"quell'atteggiamento fondamentale dell'umano che è criticamente consapevole sia dell'irriducibilità fattuale (e quindi dell'incompatibilità) di diversi sistemi che tentano di rendere comprensibile la realtà, sia della non-necessità del tentativo di ridurla a un singolo centro di comprensibilità, non-necessità che rende così superflua ogni decisione assoluta in favore di un particolare sistema con validità universale" (Panikkar 2009: 57).

Nella società contemporanea, animata dalle tensioni culturali che si sono qui brevemente accennate, l'"estetico" sembra rivestire un'importanza determinante – talvolta si potrebbe dire perfino inquietante – nella società contemporanea. Esso sembra uno dei caratteri antropologici costitutivi del presente, sul quale lo stesso capitalismo si costruisce e si sviluppa. Sul terreno dell'estetica, oggi, si combattono decisive battaglie legate a questioni identitarie – dall'uso del *burqa* allo sfoggio di simboli e immagini che producono forme di (auto)riconoscimento e di costruzione identitaria, dalla moda al *look* delle generazioni che si avvicendano e si vogliono differenziare tra loro. Sempre sul terreno dell'estetica si consumano forme di capitalismo dell'immaginario che mirano alla commercializzazione e allo sfruttamento "monetario" della capacità immaginativa degli esseri umani (Carmagnola 2006). La riflessione sull'estetica permette



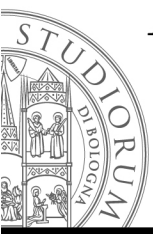
inoltre un'esposizione del sentire umano alla sfera della cognizione e della produzione di senso – o di *sensi* – la quale riporta a sua volta all'idea di una natura fondativa del sentimento estetico espressa da Schiller, da Kant e, seppur in modi diversi, da Nietzsche. L'*estetico* non è da identificarsi con la disciplina "accademica" dell'estetica, anche se questa lo può e lo deve ricomprendere e studiare. Porre a tema di studio e d'interrogazione l'estetico significa anche elaborare le dimensioni in cui si offre e i problemi che suscita, perché non resti confinato a un puro emotivismo o a una percezione non elaborata, ma si disponga invece come base per un'autocomprensione dell'umano. L'estetica è dunque decisiva anche in ciò che concerne l'ambito di una vita "politica", di una vita nella *polis*. Essa si dispone infatti come una delle modalità privilegiate per pensare la coesistenza degli esseri umani, ovvero come possibile terreno di incontro per differenti forme di filosofia politica, dal momento che estetico è anche il rapporto tra le soggettività che abitano il nostro spazio sociale. La questione non si limita al solo spazio antropico, ma anche all'ambiente in senso lato, ciò che circonda e abbraccia la vita della comunità umana. "Estetico", in questo senso, deve essere allora pure l'approccio ad un pensiero ecologico che non sia semplicemente militante ma anche *problematizzante*.

Facendo convergere l'ambito dell'estetico anche su quello delle produzioni artistiche, una riflessione che ponga a tema l'estetica in chiave interculturale si dovrà confrontare non solo con le differenti pratiche dell'arte – prodotte o indotte da meccanismi di proiezione e identificazione, capitalismo e mercificazione, recupero e sanzione – ma anche con il tempo in cui tali pratiche si immettono e si intersecano. Estetica è dunque l'indagine sul contemporaneo, inteso come "un enorme laboratorio nel quale forme di vita e forme temporali inedite appaiono e scompaiono a velocità mai prima sperimentate dall'arte e, più in generale, dal genere umano" (Ferrari 2007: XVI). Per poter apprezzare i movimenti interni a un tale complesso laboratorio occorre sviluppare una capacità di osservazione e di percezione, di *aisthesis*; per questo motivo può risultare utile e stimolante, anche per chi non le studia in modo professionale o accademico, il confronto con esperienze artistiche che intrecciano linguaggi ed esperienze differenti, che raccolgono e sedimentano voci plurali, che ibridano sguardi, culture, forme della corporeità. Il teatro-danza giapponese che ha preso il nome di *butō* è uno di questi esempi possibili: a partire dal contatto con la cultura occidentale, i due "attori-coreografi" (ma il termine è improprio) Hijikata Tatsumi (1928-



1986) e Ōno Kazuo (1906-2010) hanno intrecciato percorsi della tradizione teatrale giapponese con motivi e dimensioni espressive della danza europea. Per mezzo di un lavoro indefesso sulla percezione e sul corpo, sperimentato come un campo di forze in risonanza con i processi biologici, sociali, ideologici, hanno cercato di ampliare la propria consapevolezza della relazione tra io e altro, tra identità e alterità.

L'addestramento del *butō* è rigoroso e prevede un tirocinio che non viene affatto lasciato alla contingenza del caso. Non prescinde mai da esercizi posturali e di respirazione; la meditazione, il lavoro sull'energia interna, lo studio del movimento scivolato dei piedi (*suriashi*) tipico del teatro *nō* e di alcune arti marziali sono la base che permette poi di costruire coreografie complesse, *kata* (forme, modelli gestuali) da rispettare, ripetere e assimilare, per poi liberarsene e aprirsi quindi alla possibilità dell'improvvisazione. Non esiste l'idea di un movimento finalizzato a uno scopo, perché è proprio il concetto di scopo che va abbandonato, per recuperare una gratuità del gesto che altrimenti verrebbe sempre asservita a qualcosa di estrinseco. Ogni movimento, quando viene raffinato da anni di pratica e di consapevolezza delle capacità espressive del corpo stesso, diviene gesto fine a se stesso, inscritto in una pura immanenza. La danza e i suoi gesti non rimandano ad altro da sé, non hanno un significato estrinseco ma sono senso essi stessi, e continuamente danno origine a percorsi corporei, emotivi, spirituali sempre unici e nuovi. Né assenza di libertà, né eliminazione di un caso che determina in modo imprevedibile e inaggirabile l'esito delle nostre scelte e dei nostri sforzi. Il gesto nel *butō* è proprio la sintesi, il punto di convergenza di un doppio processo. Da una parte opera la volontà del danzatore, che esegue dei movimenti e cerca di far emergere alcune emozioni portandole ad espressione in modo de-soggettivato; dall'altro c'è il corpo, mosso dalla volontà soltanto in parte, ma anche autonomo e soggetto a dinamiche non sempre controllabili. Il danzatore agisce con il corpo, insieme ad esso, ma non lo domina. Egli è corpo, ma il corpo si trova in una soglia, è soggetto e oggetto, si colloca tra il conscio e l'inconscio. Il corpo non è disponibile e neutro: imprime al movimento della danza un impulso e una vitalità che spesso sfuggono alla mente e alla volontà che vorrebbe realizzare il gesto sulla scorta di un'immagine precostituita. Il corpo sfugge al regime di un'immagine preesistente, scoprendosi esso stesso gesto puro, gesto vivo, creatore a sua volta d'immagini – le sequenze di danza, la mimica facciale, l'articolazione e la disintegrazione delle membra non sono il modello ideale pensato e



immaginato dalla volontà del danzatore, ma l'esito sempre nuovo e inaspettato di un corpo che *si fa* gesto. Lo stesso corpo tende a svuotarsi di ogni forma di protagonismo, d'invadenza, di esibizionismo, perché non è tanto il pieno che lo costituisce a realizzare il gesto e la danza, quanto il suo contrario, il vuoto che di quel pieno è complementare. Il vero gesto è compiuto dall'invisibile che circonda e lambisce il visibile, lo struttura e lo abita. A questo proposito il danzatore *butō* Akaji Maro conia l'espressione "*forgiatura in movimento (shinchū)*, che vuol dire prendere movimenti derivati da un certo stampo e fare una regia" (D'Orazi 2008: 135). Il *butō* è una disciplina che dà piena espressione a ciò che il corpo è nella sensibilità propria della cultura giapponese, pur con numerose e feconde contaminazioni con il mondo occidentale. Come non c'è una coreografia determinata ma una "forgiatura" dinamica, sempre soggetta a smottamenti o scissioni interne, micro-fratture o improvvisazioni che costituiscono il tessuto vivo del gesto, così il corpo non è mai inteso come stato o "dato", bensì come una continua trasformazione, una forgiatura dell'energia vitale (*ki*) che di continuo si rinnova, si contrae e si espande, scende e risale, producendo le figure nelle quali si articola il sé plurale di ogni essere umano.

Nella pratica del *butō* il vero gesto non va compiuto dall'attore o dalla volontà individuale, bensì deve essere veicolato dall'invisibile spazio che circonda il visibile e lo struttura. Il visibile è un *ki* più concentrato, l'impercettibile è lo stadio più rarefatto della stessa attualizzazione energetica. Quando gli attori-danzatori del *butō* indicano la centralità del rapporto tra corpo (*karada*) e spirito (*seishin*) già mostrano di aver integrato elementi propri della tradizione occidentale moderna (cfr. D'Orazi 2008: 133-144), laddove il pensiero e l'esperienza nipponici sono stati prevalentemente abitati da una concezione non dualistica, non "cartesiana"; al tempo stesso quegli stessi autori e artisti riattivano elementi propri della tradizione giapponese, quando inscrivono l'azione drammaturgica nella dinamica tripartita *jo-ha-kyū*: a una fase iniziale, che origina il movimento, segue una fase intermedia che segna uno sviluppo e un'accelerazione, e a questa segue infine la fase culminante, ancora più intensa, in cui l'azione trova il proprio compimento. Questa concezione estetica si applica sia alle arti del combattimento che alle diverse forme di teatro – *nō*, *jōruri* o *kabuki*. La scansione delle tre fasi si produce tanto nel singolo gesto, quanto nell'insieme di una composizione artistica, che si tratti di una coreografia o di un'azione teatrale. La capacità di cogliere il ritmo che struttura lo spazio-tempo in cui l'attore o il ballerino si muove è decisiva per veicolare



un dinamismo fluido e naturale, non soggetto a una strumentalità funzionale. La dinamica tripartita *jo-ha-kyu* s'inscrive in un processo trasformativo che determina una fluidificazione del movimento, una circolazione respiratoria nel corpo dell'attore (cfr. Ghilardi 2011: 187-190). Tradizione e innovazione si fondono così in una ricerca che attinge tanto da basi europee quanto da radici giapponesi: pensa in termini di "sostanza", di corpo e spirito, ma attiva risorse proprie dell'estetica e della poetica nipponiche; trae linfa vitale dalle esperienze delle avanguardie europee, e vivifica forme del teatro e della danza tradizionali giapponesi. La fecondità mutua delle risorse culturali produce anche una ri-articolazione del corpo, attraversato dalla molteplicità pulsionale, che in tal modo si può ritrovare, si sente di nuovo vivo.

La natura conflittuale dell'esperienza storica e sociale sembrano un'eredità della modernità che invade la cultura artistica e filosofica giapponese dai primi anni del Novecento, e che esplose nel modo più drammatico con la guerra e la bomba atomica. Già dagli anni Venti non ci può più essere, in Giappone, un riferimento esclusivo alle discipline tradizionali e ai loro *kata*, che rimangono modelli di educazione e di trasmissione di una cultura, ma devono altresì confrontarsi con categorie e formule artistiche nuove. Il *butō* sembra essere una manifestazione autentica ed efficace di un tale mutamento epocale, contribuendo alla costruzione di nuovi *kata*, di nuovi modelli che mantengono e al contempo rinnovano le forme tradizionali, senza prescindere dal confronto con rotture, separazioni, discontinuità. Nel rapporto fra iniziazione e tradizione, la discontinuità è proprio ciò che permette in un modo apparentemente paradossale il perpetuarsi della tradizione stessa. La trasmissione si prolunga di maestro in discepolo, da soggetto a soggetto, da una generazione a un'altra, grazie a un continuo movimento che si attua – proprio come nelle dinamiche interculturali – in un'interminabile dialettica di costruzione, assimilazione e rottura.



Bibliografia

CARMAGNOLA, FULVIO

2006 *Il consumo delle immagini*, Bruno Mondadori, Milano.

CHENG, ANNE

2000 *Storia del pensiero cinese*, 2 voll. tr. it. Einaudi, Torino.

DERRIDA, JACQUES

2004 *Il monolinguisma dell'altro*, tr. it. Raffaello Cortina, Milano.

D'ORAZI, MARIA PIA

2008 *Il corpo eretico*, Casadei Libri, Padova.

FERRARI, FEDERICO

2007 *Introduzione*, in AA.VV., *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Mondadori, Milano, pp. V-XVIII.

GHILARDI, MARCELLO

2011 *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*, Mimesis, Milano-Udine.

GLISSANT, ÉDOUARD

2004 *Poetica del diverso*, tr. it., Meltemi, Roma.

HEISIG, JAMES W. – KASULIS, THOMAS P. – MARALDO, JOHN C.

2011 *Japanese Philosophy: A Sourcebook*, University of Hawaii Press, Honolulu.

JULLIEN, FRANÇOIS

2011 *L'invenzione dell'ideale e il destino dell'Europa*, tr. it., Medusa, Milano.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

2002 *Razza e storia. Razza e cultura*, tr. it., Einaudi, Torino.

NISHIDA, KITARŌ

2006 *Le forme culturali originarie di Oriente e Occidente considerate da un punto di vista metafisico*, tr. it. di Vianello G., in *Messaggeri del nulla*, Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 23-45.

PANIKKAR, RAIMON

2009 *Pluralismo e interculturalità*, Jaca Book, Milano.

PASQUALOTTO, GIANGIORGIO

2011 *Filosofia e globalizzazione*, Mimesis, Milano-Udine.



REMOTTI, FRANCESCO

2011 *Cultura. Dalla complessità all'impoverimento*, Laterza, Roma-Bari.

SAPIR, EDWARD

1963 *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

SINI, CARLO

2002 *La scrittura e il debito. Conflitto tra culture e antropologia*, Jaca Book, Milano.

STENGER, GEORG

2006 *Philosophie der Interkulturalität. Erfahrung und Welten – Eine phänomenologische Studie*, Karl Alber, Freiburg/München.

WHORF, BENJAMIN LEE

1956 *Language, Thought, and Reality*, MIT Press, Cambridge.

Abstract – IT

Attraverso un esercizio di pensiero interculturale, come tentativo di superare ogni forma di monologo e di chiusura identitaria per ripensare le cosiddette "scienze dell'uomo" – dall'antropologia alla pedagogia, dalla psicologia alla sociologia, dall'etnologia alla storia delle religioni – questo articolo cerca di proporre alcune possibili analisi relative all'"estetico". Questo ambito appare come uno dei caratteri antropologici costitutivi del presente, del mondo attuale, inteso come un complesso laboratorio nel quale forme di vita ed esperienze estetiche appaiono e scompaiono a velocità inedite. Il confronto con linguaggi dell'arte in cui si raccolgono voci differenti diviene un'occasione per elaborare un sapere antropologico e filosofico interculturale: in particolare, il teatro-danza giapponese che ha preso il nome di butō si presenta come un campo d'indagine privilegiato per osservare come si possano ibridare sguardi, culture e dimensioni del corpo plurali.

Abstract – EN

Through the practice of an intercultural thinking, intended as an effort to overcome every form of monologue and sectarianism, in order to rethink the so-called "human sciences" – from anthropology to pedagogy, psychology, sociology, ethnology at the history of religion – this paper proposes some possible analyses of the "aesthetic". This dimension appears as one of the anthropological characters of present time and world, understood as a complex laboratory where forms of life and aesthetic experiences appear and disappear at unprecedented speed. The study of with different languages of art, which bring together different voices, becomes an opportunity to develop an intercultural knowledge in philosophy and anthropology: in particular, the Japanese dance-drama butō looks like a privileged field of investigation, in order to see how looks, cultures and bodies can meet and hybridize in a plural way.



MARCELLO GHILARDI

Ricercatore in Estetica all'Università di Padova e membro del gruppo di ricerca "Orbis Tertius" dell'università di Milano-Bicocca. Tra le sue opere: *L'enigma e lo specchio* (Esedra, 2006); *Una logica del vedere* (Mimesis, 2009); *Arte e pensiero in Giappone* (Mimesis, 2011); *Il vuoto, le forme, l'altro* (Morcelliana 2014); *The Line of the Arch. Intercultural Issues between Aesthetics and Ethics* (Mimesis International, 2015) e il libro d'arte *In the Distance of Light* (Mimesis, 2014).

MARCELLO GHILARDI

Assistant Professor at the University of Padova, and member of the research group "Orbis Tertius" (University of Milano-Bicocca). Among his books: *L'enigma e lo specchio* (Esedra, 2006); *Una logica del vedere* (Mimesis, 2009); *Arte e pensiero in Giappone* (Mimesis, 2011); *Il vuoto, le forme, l'altro* (Morcelliana 2014); *The Line of the Arch. Intercultural Issues between Aesthetics and Ethics* (Mimesis International, 2015) and the artbook *In the Distance of Light* (Mimesis, 2014).



ARTICOLO

A Dream, please! L'antropologia performativa del ventennio berlusconiano (1994-2014)

di Claudio Bernardi

“Abbiamo un sogno nel cuore, Berlusconi a San Vittore!”, così cantavano i giovani della sinistra, sognando nel carcere di Milano (S. Vittore) l'ex Presidente del Consiglio Silvio Berlusconi, il più grande venditore di sogni italiano, prima come capo del maggior gruppo televisivo privato, Mediaset, e, poi, come capo di stato della Repubblica Italiana.

A monte di tutto il ventennio berlusconiano sta la fine del grande sogno del 'sole dell'avvenire', dopo il crollo del muro di Berlino del 1989, ovvero la fine del comunismo sovietico e la disarticolazione del movimento internazionale marxista che sognava di cambiare il mondo vincendo il capitalismo per creare una società di uomini liberi ed uguali. Per l'Italia ciò comportò non solo la crisi del più grande partito comunista occidentale, la fine del mito operaista, la crisi della lotta di classe e del centralismo democratico, ma anche in generale il crollo dei racconti dell'identità storica italiana (la Resistenza, il Risorgimento, l'antifascismo, il Movimento popolare cattolico) che avevano presieduto alla fondazione della Repubblica Italiana (Ciliberto 2011: 139-140)¹.

Con la caduta del grande racconto del comunismo trionfa il neoliberismo globale, privo di storie, di identità e di confini (Corm 2013). Esaltando i consumi e la libera circolazione delle merci, delle persone, del denaro, il neoliberismo globale ha portato al progressivo sfaldamento dello Stato-Nazione e della sua sovranità, e con essa dello stato sociale, incrinando la cittadinanza e la partecipazione democratica e arrivando a mettere in ginocchio, con la crisi del (e dal) 2008, popoli, nazioni, masse di lavoratori, giovani, donne. Il capitalismo globale, che Žižek definisce capitalismo culturale, propone la felicità globale e, a livello individuale, il desiderio dei desideri: l'autorealizzazione dell'io. A tal fine impone di eliminare la zavorra della sfera pubblica per privilegiare la sfera del privato. O, meglio ancora, chiede di fagocitare la sfera pubblica nella sfera

¹ Per Ciliberto la crisi della politica italiana si deve attribuire all'incapacità dei partiti di massa, in particolare del Partito Comunista, di includere “le nuove tematiche dell'individuo e dell'individualità nel proprio codice genetico” (Ciliberto 2011: 139).



del privato per una vita delle persone autentica (Žižek 2010: 70-75).

Se il sogno del capitalismo globale iperconsumistico è l'infinito desiderio delle persone, al suo centro non c'è più la merce, il prodotto, e quindi la produzione industriale, ma l'estetica e il processo di seduzione e messa in forma delle persone, che sognano il proprio corpo all'insegna della trinità di piacere, bellezza, salute: il corpo glorioso. Per questo motivo Lipovetsky e Serroy hanno definito l'attuale capitalismo come capitalismo estetico o capitalismo artiste o capitalismo "creativo transestetico". L'attuale capitalismo punta infatti alla crescente stilizzazione o design process dei beni e dei luoghi di vendita, con il massiccio inserimento dell'arte, del look e dell'emotività nell'universo dei consumi per avere "il nostro sogno quotidiano", l'estetizzazione della vita tutti i giorni dell'anno (Lipovetsky – Serroy 2013: 11-12). Il capitalismo estetico e la politica democratica sono però le maschere degli invisibili e incorporei oligarchi del mondo il cui sogno è il denaro e il potere (e avere sempre più denaro e potere) (Canfora – Zagrebelsky 2014: 14).

Nell'Italia degli anni Novanta il sogno della maggior parte degli italiani era però un altro. La fine della guerra fredda aveva tolto all'Italia la sua posizione strategica nel conflitto tra i due blocchi, con conseguente disinvestimento economico, politico, strategico, culturale e militare delle potenze in conflitto. I costi della permanenza dell'Italia nel blocco occidentale furono le metastasi del sistema consociativo dei partiti, la dissennata spesa pubblica, lo sviluppo di clientele, la corruzione, i loschi affari e gli intrighi locali, nazionali, internazionali, le pesanti collusioni con la criminalità organizzata. Il marcio dell'Italia emerse con clamore con gli scandali e le inchieste giudiziarie di Tangentopoli che portarono in breve tempo il sistema dei partiti al collasso e all'esilio di Bettino Craxi, capo del Partito Socialista Italiano, considerato il partito dei ladri (Crainz 2009). Il sogno, dunque, dell'Italia era un sogno di 'grandi pulizie' primaverili, di cambiamento radicale del sistema e di rinnovamento etico e civile della nazione. Insomma era il sogno di una 'nuova Italia'.

Un approccio antropologico performativo

Il 30 aprile 1993, Bettino Craxi, uscendo dall'Hotel Raphaël, sua abituale dimora a Roma, venne fatto oggetto di lancio di monetine, in segno di disprezzo, da parte di una folla politicamente composita. La gogna subita dal leader, preludio alla sua fuga all'estero per sottrarsi alla giustizia, inaugurava la deriva giustizialista di parte della società italiana, che consiste nel delegare ai



tribunali, alla giustizia, alla forza e al carcere la necessità di risolvere la crisi politica e sociale di un paese distrutto dalla frana etica e civile (Crainz 2009: 195-196). Emergeva prepotente l'antico rituale del capro espiatorio, l'unione di tutti contro uno. Al doloroso esame di coscienza delle responsabilità personali e al rigoroso lavoro di 'ricostruzione' del paese si preferì l'attribuzione di tutte le colpe e di tutte le responsabilità della degenerazione a Bettino Craxi e al Partito Socialista. La soluzione del capro espiatorio – il ricorso ad un 'nemico' colpevole di tutto ai fini di superare le divisioni e i conflitti interni allo stesso schieramento o gruppo politico, di coalizzare persone, partiti, orientamenti divergenti, di nascondere le proprie colpe e responsabilità, e infine di ottenere facilmente il consenso popolare – è stata ampiamente usata nel ventennio berlusconiano, sia a destra che a sinistra². Basti ricordare la deriva razzista della Lega, prima contro i 'terroni', i meridionali, e poi contro gli stranieri. Ma, al di là delle sue oggettive grane giudiziarie, Berlusconi come 'rovina dell'Italia' è stato il principale capro espiatorio della sinistra, quindi il suo maggior collante, con assoluta evidenza nelle elezioni politiche del 2001, in cui si registra proprio una forte partecipazione e motivazione al voto degli elettori di centrosinistra non per qualcuno o qualcosa, ma contro Berlusconi (Mannheimer 2002: 179-197). In un paese cattolico, come l'Italia, qualsiasi linciaggio mediatico di un capro espiatorio, in virtù dell'ingiusta crocifissione di Cristo, quell'Uno morto per la salvezza di molti, reca sempre il sospetto che la vittima sia innocente. La trasformazione cristica della vittima ha come effetti la sua venerazione – da oggetto di maledizione ad oggetto di culto –, la contestazione radicale dei persecutori e la delegittimazione degli apparati giudiziari, accusati dai seguaci 'dell'unto del Signore' di essere di parte e autori del crimine. Quanto abbia aiutato politicamente Berlusconi la posizione sacrale di vittima (di un sistema marcio) lo si deduce proprio dalla sua vera conquista del potere, iniziata proprio con la fine del suo primo governo durato pochissimo per l'abbandono della Lega, scandalizzata dalle prime accuse di rapporti con la Mafia del Cavaliere (dicembre 1994). L'efficacia dei rituali e dei racconti vittimistici di Berlusconi e, per contro, le difficoltà simboliche dei tribunali e della sinistra giustizialista, con il tormentone dei due pesi e delle due misure, sono raccontate nelle cronache giudiziarie di Franco Cordero (Cordero 2012).

L'importanza e l'efficacia dei simboli e dei rituali nella gestione e nella sovversione del potere sono

² Sul capro espiatorio come soluzione dei conflitti umani si veda Girard 1982.



stati ampiamente illustrati da tempo da molti studiosi. Per Kertzer il rituale politico “aiuta a costituire delle organizzazioni politiche”, crea “la legittimità politica” e il consenso delle masse, rinforza la “solidarietà politica”, “riesce a modellare la comprensione dell’universo politico”. Tutti i soggetti politici conducono “la loro lotta per il potere attraverso i rituali” e il rituale politico viene usato “sia per disinnescare che per suscitare il conflitto politico” e serve molto “alle rivoluzioni e ai regimi rivoluzionari” (Kertzer 1989: 24-25). Già Trotskij insisteva sulla necessità di riconoscere “il desiderio che l’uomo ha della dimensione teatrale” e la sua “forte e legittima necessità di una manifestazione esteriore delle emozioni” (Kertzer 1989: 24).

Il che porta a modificare l’idea occidentale e illuminista di assegnare alla politica una base se non puramente razionale, come nella ‘sfera pubblica’ dell’agire comunicativo di Habermas, almeno non teatrale. Nell’era dei media, infatti, è impossibile separare la politica dallo spettacolo (leggi: teatro). E, infatti, quattro sono i principali modi di connubio tra i due ‘discorsi pubblici’: spettacolarizzazione e personalizzazione della politica e infotainment e politainment nei media (Mazzoleni – Sfardini 2009). Per i politologi più severi la crisi dello Stato, e quindi della politica, iniziata negli anni Ottanta con l’attore-presidente Ronald Reagan e Margaret Thatcher, si è aggravata allorché la rivoluzione neoliberale si è unita alla rivoluzione digitale degli anni Novanta, in cui i media, ma in particolare la televisione ed internet, hanno determinato un cambiamento radicale della comunicazione politica. La telepresenza continua, la necessità di alimentare l’audience di novità, di colpi di scena, di intrighi, di retroscena, di fatti privati, di polemiche, e, oggi, l’obbligo di interagire quotidianamente con le rete sociali di followers, elettori e cittadini, hanno portato alla creazione di una nuova generazione di uomini politici altamente performativi (i neopolitici), quali Clinton, Blair, Obama, Berlusconi, Grillo, Sarkozy ecc. La sfera eminentemente razionale della politica si inabissa così nel mare tempestoso dell’informazione-spettacolo e del cannibalismo mediatico. La democrazia non si nutre più di azioni e decisioni, ma di recite e distrazioni. L’arte del governo – State craft – sarebbe così diventata, oggi, l’arte della messa in scena (stage craft) (Salmon 2013: 10-14).

Ogni sovranità si fonda su due realtà: il potere e la rappresentazione (il mito o racconto identitario della collettività o nazione, l’incarnazione simbolica dei poteri dello Stato – le figure istituzionali –, i rituali del potere). La costruzione dell’Europa è il più attuale esempio di dissociazione della coppia potere-rappresentazione. Da una parte, infatti, una burocrazia anonima, come l’oligarchia



finanziaria globale, decide a Bruxelles; dall'altra, uomini politici, senza poteri, nudi, cercano di calmare il popolo. Da una parte vi è l'azione senza rappresentazione, percepita come non democratica; dall'altra vi è la rappresentazione senza potere di politici percepiti come non più credibili, dati in pasto ad una folla irata, spesso destinati a diventare dei capri espiatori. In molti casi, per sottrarsi al cannibalismo mediatico, al neopolitico conviene cavalcare l'onda del furore popolare, ponendosi come prima vittima del sistema o come il capo della rivolta (Salmon 2013: 87-97). Le elezioni europee del 2014, con il successo dei partiti populistici, hanno ampiamente dimostrato la verità di questa dissociazione e la necessità di dare un corpo e un'anima all'Europa.

Secondo Arpad Szokolczai l'intrusione dello spettacolo e dei suoi principi, gli attori (in particolare i comici), nella sfera pubblica e nella politica non è un fatto recente e non si deve all'avvento dei media, ma sarebbe il tratto costitutivo della modernità occidentale (Szokolczai 2013). Non si può comprendere la sfera pubblica – definibile, seguendo Habermas, come l'ambito della nostra vita sociale in cui si formano cose come l'opinione pubblica –, se la si isola dagli spettacoli teatrali, in particolare quelli comici. Infatti la formazione della sfera pubblica e lo sviluppo delle moderne forme di spettacolo sono strettamente connessi.

Szokolczai ne traccia la genealogia, che qui non possiamo ripercorrere, a partire dalla diffusione della Commedia dell'Arte o commedia delle maschere nel Cinquecento, dall'Italia in tutta Europa. Alcuni esempi spiegano perché e in che modo il teatro delle maschere e il suo principe, il clown-buffone, siano diventati un modello influente della sfera pubblica, dapprima in Occidente e oggi nel mondo, attraverso la teatralizzazione o commedification della vita sociale e culturale (Szokolczai 2013: 4)³.

Estendendo alla sfera pubblica quanto lo storico Jean-Christophe Agnew sosteneva sulla genesi del moderno capitalismo (Agnew 1986), Szokolczai cerca di dimostrare come il teatro, attraverso l'imitazione e la frammentazione, sia stato il laboratorio per sperimentare e proporre nuovi tipi di relazioni sociali opposte alla logica delle normali interazioni umane. Ad esempio, le maschere – anzi mezze maschere, perché lasciano libera la bocca per parlare – mescolano tratti umani, bestiali, carnevaleschi e inferi. Non rappresentano individui precisi, ma caricature umane, quella del mercante, ad esempio, in Pantalone, del servo, in Arlecchino o Pulcinella, del corpulento dottore

³ La commedification di Szokolczai rielabora e sviluppa il concetto di commedification di Green (1986).



bolognese, in Graziano (Fano 2001). Per quest'ultimo caso ricordo, nell'Italia berlusconiana, la caricatura di Romano Prodi, professore bolognese e perciò ridicolizzato col nomignolo di 'mortadella' e rappresentato con tonaca da prete di campagna, di colore nero simile al vestito del Dottore della Commedia dell'Arte⁴.

L'esempio migliore di commedification o trionfo della maschera comica nella storia italiana recente è offerto dall'antropologa Lynda Dematteo. Dopo aver seguito per mesi alcuni capi bergamaschi della Lega, ha concluso che i leghisti non sarebbero altro che le maschere della Commedia dell'Arte e del folklore padano applicato alla politica (Dematteo 2007)⁵. Sulla sua scia Gibelli rinchiude il leghismo nella definizione di "Carnevale xenofobo". Coglie, come tanti, solo un verso della medaglia perché omette la parte rilevante dell'uomo del nord: il lavoro, l'etica 'calvinista' e 'quaresimale', il primato dei fatti sulle parole. Esclusa, comunque, dal sistema mediatico e dalla stampa,

"la Lega ha adottato una forma di comunicazione molto vicina a quella carnevalesca. Al teatro popolare o meglio ancora al teatro dei burattini, con le sue sceneggiate semplici ed emozionanti, le sue configurazioni antinomiche, le deformazioni e le iperboli, le volgarità, le allusioni al basso e al corporeo, destinate a colpire la fantasia e insieme a richiamare l'attenzione dei media altrimenti distratti o ostili. Il comportamento dei suoi capi più in vista è stato improntato a questo metodo e ha attinto deliberatamente a questo registro, alla satira e alla caricatura, alle buffonate, alle dichiarazioni estreme, ai gesti plateali, soddisfacendo i gusti dei propri seguaci. In

⁴ Il 'vecchio' Romano Prodi a livello performativo, simbolico, mediatico era considerato cento volte più debole e quindi perdente nei confronti di Berlusconi. Vinse, invece, due volte, nel 1996 e nel 2006, anche se poi per due volte perse il governo per faide interne alla sua coalizione. La prima volta si presentò come leader dell'Ulivo, la coalizione politica di centro-sinistra, con un'idea di rinnovamento e di trasformazione politica naufragata per la resistenza di tutto il 'vecchio' apparato della sinistra bisognosa, invece, di un salutare ribaltamento 'carnevalesco'. La carica simbolica, materiale, culturale dell'ulivo in Italia è enorme. Rami di ulivo si agitano alla Domenica delle Palme in ricordo dell'entrata trionfale di Cristo in Gerusalemme. Cristo entra come re, ma su un'asina, senza forze armate, festosamente accolto da popolani, donne, bambini... L'ulivo è simbolo di pace e di umiltà. Dai suoi frutti si ricava l'olio, l'alimento base della 'dieta mediterranea', una dieta povera, ma sana e gustosa. L'olio è santo e consacrante, usato per l'ordinazione sacerdotale, la cresima, l'unzione degli infermi, il battesimo ecc. (Brosse 1994: 227-235). Olio e uliveti rimandano al duro lavoro dei contadini, alla semplicità, all'economia essenziale, mai disgiunta però dalla tavola, dal convivio, allietata da balli e canti, dal buon vino, dall'incontro tra amici, parenti, sotto pergolati di cascine o in paesaggi bucolici. Della vita privata di Prodi si sa che ama andare in bicicletta, pedalare. Alla domenica va in chiesa, con la moglie. Prodi ha tanti fratelli che spesso si ritrovano con figli e nipoti. Prodi vince perché riunisce l'altra Italia, non solo le due ex chiese partitiche del PCI e della DC. L'Italia che non fa rumore, che lavora, fatica, studia, ma che ha anche alto il senso di solidarietà, la coscienza civica del bene pubblico, e ama i piaceri condivisi, le feste, la musica, i concerti, i teatri, l'arte (Marinelli-Matassa 2006: 7-16).

⁵ Vedi anche Aime 2012.



altri termini, come ha spiegato l'antropologa francese [...] Lynda Dematteo, che ha studiato da vicino il fenomeno, la Lega ha introdotto l'idiotismo in politica, riesumando la maschera dello sciocco autorizzato a dire verità altrimenti indicibili ma anche a segnare la rivincita dell'umile sull'arrogante" (Gibelli 2010: 51).

La Lega non ha i media, ma ha il territorio. Coltiva il 'popolo del Nord' – finendo col governare quasi tutte le regioni settentrionali nel 2011-12 – con la mobilitazione fittiva di militanti e simpatizzanti, con manifestazioni popolari infuocate dai comizi di Bossi, con i raduni a Pontida, con i rituali paganeggianti del dio Po, i matrimoni 'celtici' dei dirigenti, le sagre paesane, il rilancio delle lingue e dei dialetti padani, la celebrazione di tutto ciò che è *genius loci*. Nella politica pop la Lega è l'esempio che non tutto è media.

Il pubblico che accorre a vedere lo spettacolo teatrale non è una comunità, è una aggregazione di persone riunite dallo spettacolo che non hanno relazioni tra loro o non sono venute per rinforzare le loro relazioni. Il pubblico, pagante, determina il successo dello spettacolo e per averlo i primi professionisti del teatro elaborarono sofisticate pratiche seduttive e performative di intrattenimento, inclusa l'apparizione, per la prima volta nel mondo, delle donne attrici. Temi, argomenti, copioni mutavano velocemente in funzione del gradimento del pubblico (Taviani - Schino 1986).

La schizogenesi o scissione di una unità in due parti che, divise, non hanno più valore avviene in due modi: o spaccando in due il pezzo unico o facendone una copia. La scissione dell'uomo in età moderna viene sperimentata nel laboratorio teatrale con questa seconda via, dividendo innanzitutto il gruppo umano in attori e spettatori, scena e platea. Il teatro usa poi il trucco di rappresentare sulla scena personaggi, cioè persone artificiali, che riducono esseri viventi e concreti in astrazioni come appunto il 'mercante', il 'dottore' o il 'servo', spesso, se non sempre, raddoppiando le parti, per cui in una commedia si hanno due zanni, due innamorati, due servette, due 'vecchi' ecc. Così facendo si riduce la complessa rete delle relazioni umane e delle motivazioni ad un ambito privato e ad un semplicistico movimento di forze, desideri, guadagni. La conversazione umana e la vita vengono ridotti sulla scena a una combinazione di lotte tra rivali, spesso duelli, e di affari vantaggiosi, nozze incluse (Szokolczai 2013: 2).



Carnevale e Quaresima

Per i puritani inglesi del '600, che censurarono in tutti i modi possibili il teatro, l'attore corrompeva i costumi sociali perché come Proteo era capace di trasformarsi in un'altra persona, dissolvendo ogni limite, confondendo qualsiasi identità, creando un mondo in permanente stato di disordine e trasformando tutto in un gioco carnevalesco, improduttivo, immorale, trasgressivo. Gli attori, però, si difesero accusando i puritani di essere ipocriti, quindi più di loro in maschera ogni giorno, perché mostravano in pubblico una faccia onesta e pia e in privato facevano ben altro. Questo ultimo esempio di Szokolczai mette in evidenza tre basi fondamentali della vicenda politica, sociale e culturale dell'Occidente.

La prima è che l'adagio *totus mundus agit histrionem*, tutto il mondo fa teatro, va preso alla lettera. Nel comportamento, nella vita, nella comunicazione e nell'interazione umana non si può uscire dal teatro, perché l'uomo è un animale mimetico: fa, dice, guarda, imita quello che fanno, dicono, guardano gli altri. Non tutti gli altri, ma quelli che sono i suoi modelli, l'incarnazione dei suoi desideri, il primo dei quali è essere oggetto di attrazione, adorazione, amore o culto da parte degli altri (la sindrome di Berlusconi...⁶). Inoltre genere, ambiente, cultura e condizione sociale determinano ed orientano in modo decisivo la triplice manifestazione del teatro umano: l'attore, il ruolo, il personaggio. Quindi se la politica è da sempre mescolata al teatro e viceversa, il problema è sapere quale genere di teatro impazza e perché⁷. Ad esempio se quello degli ipocriti o quello dei buffoni. L'imitazione è un aspetto fondamentale della vita umana sia per apprendere come per educare e per agire nella sfera pubblica e sociale.

La seconda è che la polemica dei Puritani contro il teatro come corruttore dei costumi e della collettività non è che l'ennesimo tentativo di espellere il teatro dalla polis, che parte da Platone e arriva ai nostri intellettuali. Platone, che si chiedeva le ragioni della decadenza di Atene, attribuiva all'influenza dei sofisti la causa della corruzione morale e civile dello Stato. I sofisti erano innanzitutto corruttori delle parole, che, essendo artefatte e prive di legame con la realtà concreta, potevano e possono essere usate per una varietà di differenti e spesso opposti significati. Le stesse idee che stavano molto a cuore a Platone, come la virtù, la vita buona e la bellezza potevano essere

⁶ Sulla quale discorre Amadori 2011. Si veda anche, seppur di taglio giornalistico, Severgnini 2010.

⁷ Sull'equazione politica-teatro, ovvero sulla "natura drammaturgica della politica" v. Mazzoleni 2012: 107, ma anche 58-59 e 98-108.



facilmente messe in discussione, denigrate o ridicolizzate dagli avversari. Il potere delle parole perciò deve essere unito ad una personalità autorevole per risultare credibile. In una seconda fase Platone si accorge che il successo dei sofisti nella conversazione pubblica si deve più che alle parole alla forza delle immagini impiegate attraverso l'uso strategico della finzione, dell'immaginazione e della fantasia. Infine, il filosofo giunge a cogliere che il cuore delle attività letali dei sofisti è costituito dalla particolare combinazione di parole e immagini che è il teatro, che quindi la corruzione della Repubblica è la teatrocrazia, perciò il teatro va espulso o emarginato dalla vita politica (Szokolczai 2013: 30-33). Le assonanze con quanto capita oggi nei media sono impressionanti, con la differenza che la censura del teatro oggi consiste nell'astrazione della sfera pubblica, un ideale agire comunicativo fondato sulla pura razionalità e privo di corpi e passioni. Il teatro è il linguaggio del popolo, il discorso razionale è quello delle élites.

Il terzo fondamento che emerge dallo scontro tra puritanesimo e teatro è il contesto rituale-festivo. Dietro la serietà e l'ascesi mondana dei Puritani e dietro la comicità e il mondo alla rovescia stanno due opposte concezioni antropologiche e religioso-politiche del mondo, sintetizzate dalle figure del Carnevale e della Quaresima (Burke 1980: 174-199). Il Carnevale è associato alla libertà, alla piazza, alla licenza e all'uguaglianza delle maschere, al gioco, al ballo, al divertimento, al teatro, alla follia, alla trasgressione, al sesso e alla licenza, allo spreco, alla bulimia, all'ebbrezza, al paese di cuccagna, alla collettività in effervescenza, allo scatenamento dell'eros, al ribaltamento dei ruoli, alla continua metamorfosi dell'identità, al corpo grottesco, al riso e al comico, alla carne... (Bachtin 1965). La Quaresima, all'opposto, si identifica con la serietà, il lavoro, l'anoressia, la cripta, l'impegno, l'ascesi, il sacrificio, la razionalità, lo spirito, l'individuo, la conversione, il digiuno, la penitenza, il cambiamento della propria condotta, la costruzione della collettività dei santi e dei giusti, il disciplinamento del corpo e dell'anima, il rigore, l'operosità... Anche qui è facile rintracciare nell'Europa della crisi economica le ragioni dello 'scontro di civiltà' tra i frugali paesi del Nord e gli scialacquoni paesi mediterranei, nonché, per stare in Italia, dell'insuccesso elettorale, nonostante fior di consulenze di spin doctors americani, del rigoroso e dunque quaresimale Monti, il 'salvatore della patria' nel 2011-12.

Molti genealogisti della modernità, a partire da Max Weber, hanno individuato nel disciplinamento del corpo, nell'austerità della vita, nel puritanesimo, insomma nella Quaresima, l'origine e il motore



del mondo moderno. Il controllo esterno da parte delle istituzioni del comportamento individuale e collettivo era soprattutto unito all'interiorizzazione di una normativa del comportamento e alla razionalizzazione della vita. Studiando per lo più comunità o istituzioni chiuse, molti studiosi, come Weber, Elias, Foucault, si dimenticavano che il rigoroso controllo dei corpi e delle anime era controbilanciato dalla teatralizzazione delle relazioni sociali e che quindi una forte componente irrazionale e teatrale, e spesso carnevalesca, costituì e plasmò la sfera pubblica della modernità. Per queste ragioni sarebbe meglio, dice Szokolczai, immaginare la sfera pubblica non come uno spazio ideale, libero e aperto per la discussione razionale, ma come un'arena pubblica, ad alta teatralità (o spettacolarità), al cui centro sta la figura del clown-comico, colui che attraverso la caricatura, il ridicolo e lo scherno domina la comunicazione. Le persone a qualsiasi titolo convocate non costituiscono un'assemblea, una raccolta di cittadini, ma un pubblico (Szokolczai 2013: 4-5). Solo per l'Italia, l'elenco dei comici della politica pop è numeroso: Dario Fo, Beppe Grillo, Crozza, Littizzetto, Bisio, Guzzanti... E nei talk show televisivi non a caso sono invitati e brillano i politici più istrionici...

La lettura polarizzata e schizogenetica del ciclo rituale dell'anno ovvero la contrapposizione del mondo in 'quaresimalisti' e in 'carnevaleschi' impedisce di vedere la stretta interazione dei due sistemi culturali, l'uno di matrice magico-religiosa e l'altro ebraico-cristiana, uno legato al ciclo delle stagioni e l'altro alla storia. La loro conciliazione o il loro vero esito è la Pasqua, la festa di primavera, la rinascita della natura, la fine del mondo vecchio e della morte, il rinnovamento del cosmo, della comunità e della persona, la liberazione dalle catene e dalla schiavitù, il sogno di un regno di libertà e prosperità, giustizia e pace (Bernardi 1995).

La verifica della bontà di un sistema culturale, sociale e politico è data dalla realizzazione delle promesse. Se l'albero dà copiosi frutti è buono, se è sterile si taglia. La funzione 'politica' del Carnevale e del suo Re, il folle (che diventa nell'era mediatica il comico, in media rex!), è proprio questa: distruggere tutto ciò che è vecchio, sterile, corrotto.

Ridotto all'osso il Carnevale originario, quello delle culture agrarie, vede la celebrazione del capodanno agrario e quindi la rinascita della vita e della comunità con l'ultima uscita dei morti e degli uomini di paglia, raffigurati dalle maschere, comparse all'inizio nell'inverno gelido e privo di vita (Kezich 2015). Nel Carnevale l'ordine sociale è completamente sovvertito, ogni regola è sospesa



e la comunità sperimenta una situazione di anarchia e di caos che si esprime nelle lotte rituali e nell'aggressività sessuale, fisica, verbale delle maschere. Il regno carnevalesco del disordine, della licenza e del caos è retto da un Re del Carnevale, l'ultimo della scala sociale, lo Scemo del Villaggio. Quando la violenza rituale del Carnevale raggiunge il culmine, la comunità desidera ardentemente tornare all'ordine, individuando proprio nel Re del Carnevale la causa di tutti i mali. Il Re viene catturato, processato, condannato a morte. Con la sua fine dileguano le maschere, ritorna l'ordine, si annuncia la primavera, si rigenera la comunità. Il significato simbolico dell'eliminazione di un fantoccio di paglia a Carnevale è chiarissimo. La paglia è la natura vecchia e sterile, è la morte. L'erba verde che spunta è il nuovo e potente risorgere della vita (Toschi 1976).

Nella sua trasmigrazione in città il Carnevale diventa il tempo della contestazione globale del sistema e il Re dei Folli smaschera e deride tutti i comportamenti devianti delle autorità e dei cittadini. Come il Buffone a corte, il Monarca dei Matti deve urlare in piazza che il Re è nudo. L'esaltazione del basso corporeo e delle oscenità come l'obbligo della satira, della parodia e del riso diventano riti non più agrari ma politici di rinnovamento delle forme sociali e della *communitas*, per espellere dalla città chi e ciò che l'ha infettata o può infettarla di corruzione e marciume. Nel Carnevale urbano della cristianità, però, il meccanismo del capro espiatorio e della vittima sacrificale non funziona più. Perché con la Passione di Cristo si è rivelato ingiusto dare la colpa di tutti i mali ad uno solo o ad un gruppo determinato, come - una delle vergogne storiche della cristianità europea - gli ebrei. Il capro espiatorio, lo zimbello, l'oggetto del riso e della derisione ora sono il potere stesso e il comportamento 'mortale' (che porta alla morte) dell'individuo, dei gruppi, delle istituzioni e della polis. Come il pianto è associato al lutto e alla morte così il riso è associato al sesso e alla vita. Il riso 'politico' propizia la vita pubblica bruciando tutto ciò che è morto, sterile, vuoto, come gli uomini di paglia (Propp 1988). Il comico distrugge l'altro attraverso la parodia, la caricatura, la satira, lo sbeffeggiamento⁸. È il *trickster*, il buffone divino. Nulla si crea se non si distrugge (Miceli 1984). Questo significa, però, che si seppellisce con una risata anche un mondo intero se vecchio, ma non si costruisce nulla con una risata. L'edificazione del nuovo tocca alla Quaresima, il lavoro duro su stessi e sul collettivo.

⁸ Cfr. i diversi contributi sull'argomento in Amoretti (2012).



Il caso più clamoroso di commedificazione e di carnevalizzazione della scena politica è rappresentato dal leader del Movimento 5 Stelle, il comico Beppe Grillo, il trionfatore delle elezioni politiche del 2013 (cadute per la prima volta in inverno e in periodo quaresimale)⁹. Per inciso, il predestinato vincitore delle elezioni, il PD del 'quaresimale' Bersani, ha perso per aver trascurato completamente la politica pop e per aver lasciato senza sogni, anche piccoli, gli elettori (De Sio - Castaldi - De Lucia 2013: 184-185). Piermarco Aroldi ha definito tutta la campagna elettorale del 2013 come il Carnevale della comunicazione politica per via della "mobilitazione eccessiva di energia performativa e discorsiva", della "trasgressione del linguaggio", del "ribaltamento dei ruoli sociali sulla base" di alcuni copioni dominanti, della "contaminazione dei generi narrativi e rappresentativi codificati", in particolare tra politica e spettacolo (Aroldi 2014: 62). Al centro di tutto c'è il comico. Con il caso Grillo, "un comico che fa uso del registro che gli è proprio – dallo sberleffo alla parolaccia, all'insulto volgare – per sviluppare un discorso pubblico di sicura presa popolare e mediatica", si è scoperto

"il ruolo centrale che i comici hanno avuto in questi mesi (anni! n.d.A.) – da Benigni a Crozza, dalla Littizzetto a Bisio – a confermare il linguaggio della commedia (più ancora che della satira) come il grande codice che si è proposto di interpretare il dramma della politica. In molti hanno osservato come le caricature di Crozza abbiano finito per soppiantare, nell'immaginario degli elettori, i personaggi politici che intendevano mettere alla berlina, fino a suggerire a questi ultimi l'accentuazione di alcuni vezzi comunicativi, come nel caso di Bersani (l'accento piacentino, l'uso delle metafore strampalate) o di Formigoni (il modo di rispondere ai giornalisti)" (Aroldi 2014: 63).

Il successo elettorale del Movimento 5 Stelle alle politiche del 2013 non si deve tanto all'influenza dei social media, alla rete o alla democrazia elettronica, ma al teatro di piazza di Grillo, al suo corpo a corpo coi media. Massimo Cacciari, liquidando come ideologia arcaica quella dei sostenitori del Web come nuova rivoluzione democratica, afferma che il grande fiuto politico di Grillo è stato proprio quello "di capire che lo strumento fondamentale di ogni azione e comunicazione politica

⁹ Per l'analisi del fenomeno Grillo rinvio a Ponte di Pino (2014).



resta quello del contatto fisico. Grillo è un corpo in movimento”. Grillo “è spettacolo. Mentre tutti blateravano sull’importanza della tv e del web, lui da due anni girava per le piazze cercando il contatto fisico” (Bei 2014). Cacciari lo diceva prima del tonfo del Movimento 5 Stelle alle europee del 2014 e dopo il trionfo delle politiche del 2013. Grillo come Carnevale è stato perfetto, ma la gente poi si aspettava la Quaresima, il cambiamento radicale, l’impegno a cambiare subito e bene tutto il possibile. Cosa che non c’è stata. Il comico va bene a distruggere, ma a costruire no.

Dal vecchio al nuovo re: Berlusconi e Renzi

Da un punto di vista antropologico le elezioni politiche possono essere considerate, quindi, un moderno rito di passaggio teso a rifondare, rinnovare, dare nuovo impulso e vigore allo Stato. In Italia le elezioni politiche cadono quasi sempre in primavera ed è la primavera che ogni nazione aspetta e si augura. Il suo rifiorire pone fine all’ “inverno del nostro scontento” (Shakespeare, Riccardo III, I, 1) attraverso la condanna e l’eliminazione delle cose e delle persone che non vanno, la ricerca e la scelta di energie, idee, persone ‘nuove’.

Diventa Re di primavera cioè capo dello Stato, il leader o il gruppo capace di suscitare identificazione, condivisione, e tensione nei cittadini verso un ‘grande obiettivo’ da raggiungere e di incarnare il ‘sogno collettivo’ di liberare dai guai e di portare ‘fortuna’.

Il successo insperato e travolgente di Forza Italia nel 1994 si deve a questa identificazione del leader Silvio Berlusconi con la figura del liberatore dalla ‘vecchia’ politica. Pietro Ignazi, tracciando un bilancio del ventennio berlusconiano, riconosce che “Berlusconi sfonda perché è ‘rivoluzionario’, non passatista”. Incarna le attese “di una società civile in fermento sia sul piano economico-sociale sia su quello politico”. Raccoglie le istanze di un governo decisionista del craxismo e di una politica bipolare dei referendari di Mario Segni. Si fa paladino “di una società civile sana, opposta a una classe politica marcia e corrotta” e si propone quindi come la soluzione politica a Mani Pulite. Come imprenditore e come uomo ricco Berlusconi ha buon gioco a dimostrare che non appartiene alla casta, tanto meno che ha bisogno di rubare, che i suoi continui successi imprenditoriali e sportivi lo collocano non nella lista dei parassiti e dei corrotti ma in quel mondo vitale e operoso che ha fatto e può continuare a fare la fortuna dell’Italia. Il “suo, inizialmente, è un progetto di cambiamento e di



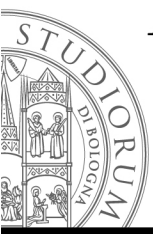
modernizzazione”, vuole dar vita a “un nuovo miracolo italiano”, e, ancor di più, dare inizio a una “rivoluzione liberale” (Ignazi 2014: 138-140).

Al centro della rivoluzione politica di Berlusconi sta un nuovo modo di far politica, attraverso l’uso di un linguaggio colloquiale, “misto di pathos ed ironia”, di simbologie facilmente comprensibili, di comportamenti irrivali, o meglio ritualmente amichevoli, talvolta goliardici, e una spiccata cura del corpo. Berlusconi è l’antesignano, il profeta e il sommo sacerdote del capitalismo estetico.

Berlusconi si presenta come “uomo nuovo e campione dell’antipolitica”, ma anche come erede del moderatismo italiano, vedovo della DC. Come unificatore della destra, spinge i postfascisti nella corrente internazionale del neo-conservatorismo. Per entrambi i fronti, moderato e destrorso, rispolvera un inedito anticomunismo, fondato sulla identificazione della sinistra con lo Stato oppressivo, burocratico, parassita, fiscale ecc. Delegittima il giustizialismo di sinistra, indicandolo quale espressione di risentimento e invidia di chi non è capace di ‘fare’. Trova un alleato nella Lega, la temibile forza del Nord Italia stanca di ‘Roma ladrona’, condannando il parassitismo burocratico meridionale, il centralismo statale e lo strapotere dei partiti.

Da anni a capo della principale rete televisiva commerciale italiana, una televisione che per vivere e prosperare deve soddisfare il più alto numero di persone, Berlusconi conosce molto bene cosa vuole ‘la gente’ (Boni 2008). Quando ‘scende in campo’ fonda un movimento politico, Forza Italia, basato su un modello imprenditoriale di gestione, sulle tecniche di marketing, ma soprattutto sul coinvolgimento delle stelle e del pubblico televisivo. Il monitoraggio lungo ed efficace dei desideri, dei gusti e dei ‘sogni’ di gran parte degli italiani, gli suggerisce di utilizzare soprattutto codici extrapolitici, come quello dello sport idolatrato dagli italiani: il calcio. L’azzurro, il colore della nazionale italiana, diventa il colore del movimento, il nuovo simbolo dell’identità nazionale. Non fu il modello imprenditoriale quindi, come spesso si dice, la chiave del successo di Forza Italia, ma l’aver assorbito, intercettato, inventato e plasmato la nuova cultura (individual) popolare.

Berlusconi ha compreso più di tutti la dimensione simbolica, rituale, teatrale e performativa delle pratiche sociali (Belpoliti 2009). L’avvento dei media non poteva che accentuare - e caso mai esasperare - questo primato della cultura performativa anche nel campo della politica. Jeffrey Alexander ne ha tratto le logiche conseguenze sostenendo che le campagne elettorali si collocano alla frontiera tra ciò che è pubblico e ciò che è privato (e addirittura intimo), e piuttosto che



ideologie mettono in campo i comportamenti. I candidati non si devono presentare solo come buoni politici, ma anche come bravi padri o madri di famiglia. Si presentano come eroi capaci di risolvere le crisi del proprio tempo. Alexander, dopo aver seguito la campagna di Obama nel 2008, è arrivato alla conclusione che la performance politica vincente è quella dei candidati che creano quelle rappresentazioni collettive che riescono ad attirare il maggior numero di seguaci. Sono l'identificazione simbolica, le metafore, il filo narrativo e il modo in cui vengono interpretati a determinare la vittoria elettorale dei candidati (Alexander 2010).

Si deve però sempre tenere conto che agli annunci devono seguire i fatti, che il 'popolo' si può distrarre o irretire coi circenses, ma quando il panem non c'è o non arriva, quando la primavera non dà luogo all'estate, quando il carnevale delle elezioni non è seguito dalla riforma quaresimale della vita collettiva e quindi non c'è la Pasqua-rinascita, il Re è subito vecchio ed è destinato alla condanna, all'esilio, sostituito da un giovane Re (Amoretti 2015).

Berlusconi, alla fine, ha perso non perché sapeva parlare al popolo col linguaggio del popolo (il comico e il Carnevale) e perché faceva sognare una primavera e la Pasqua dell'Italia, ma perché ha completamente schivato la Quaresima, la penitenza, la conversione, la 'riforma', il duro lavoro di ricostruzione e rinnovamento morale, civile, economico, culturale e politico dell'Italia e degli italiani (e anche di se stesso...)¹⁰.

È questo che si è proposto, invece, e si propone di fare Matteo Renzi: la Ri-forma italiana. Con il trionfo alle elezioni europee del 2014 il 'giovane' Matteo Renzi è diventato il nuovo re della politica italiana, detronizzando dal cuore degli italiani il 'vecchio' Berlusconi. Renzi, prima della sua fulminante ascesa politica (sindaco a Firenze nel 2009, segretario del Partito Democratico nel 2013, premier nel 2014), ha ben chiaro che la soluzione politica dell'Italia consiste nella triplice alleanza tra Carnevale, Quaresima, Pasqua: il basso corporeo, la materialità comico-vitale del popolo del Carnevale, lo spirito, l'impegno, il lavoro, i sacrifici, l'intelligenza, la riservatezza e l'oscurità processuale della Quaresima, la liberazione, la rinascita, il riscatto e il rifiorire primaverile della Pasqua. Renzi tiene conto della necessaria interazione delle principali tre matrici simbolico-culturali della storia italiana: l'eros del Carnevale, la *charitas* del cristianesimo e il *logos* greco, stando bene attento a evitare le rispettive 'cattive pratiche' rituali, ovvero il linciaggio del capro espiatorio del

¹⁰ Sul 'sogno' e la realtà di Berlusconi, v. Rodriguez 2013: 130-132.



Carnevale, l'ipocrisia e l'untuosità dei 'devoti', l'astrazione, la supponenza e il baronaggio dei professori. Renzi come e più di Berlusconi è un 'grande comunicatore'. Nella rete social e in piazza è meglio di Grillo-Casaleggio. Proprio perché vive e conosce la cultura popolare, sia nelle sue specificità locali (Firenze e la Toscana), sia nella sua versione televisiva e mediale, riesce a parlare al 'popolo', ma anche, per la sua alta preparazione culturale, documentata dai suoi libri (Renzi 2006, 2008, 2012, 2013), alle parti 'alte' della società italiana. Come politico pop Renzi pare il top (Allegranti 2014, Poli-Vanni 2014).

Il 'sogno' che propone Renzi è opposto al capitalismo 'estetico' berlusconiano, perché guarda all'ideale 'stil novo', alla bellezza, al Rinascimento dell'Italia, dell'economia, delle persone, ecc. La grande differenza è l'abbinamento intrinseco dell'estetica con l'etica, del tutto assente in Berlusconi (che verrebbe per altro da Milano, la capitale 'morale' d'Italia...). Non è possibile alcuna Pasqua dell'Italia, della società e del partito senza la carnevalesca 'rottamazione' del vecchio (Renzi 2013) e la costruzione del nuovo attraverso la rigorosa Quaresima, senza il comico e il serio, il corpo e la mente, il piacere e il dovere, il basso e l'alto, la maschera e il volto.

La politica pop del fiorentino Matteo Renzi è la traduzione contemporanea del volgare illustre di Dante Alighieri, dove il volgare è il Carnevale o, in termini neotelevisivi, lo spettacolo, l'*entertainment*, e l'illustre è la Politica, con la 'P' maiuscola, l'agire razionale per il bene pubblico, la Quaresima, o, con la 'p' minuscola, "qualcosa di legato alla semplice vita quotidiana, alle capacità più elementari di relazione e comunicazione, affine all'agire disinteressato e all'amicizia" (Illuminati 1998: 7). Se anche con Renzi si conferma che nei sistemi democratici non si può uscire dalla commedification, se si vuole il popolo, tuttavia è assai differente vedere se il teatro che ispira la politica pop è una commedia delle maschere e dei 'buffoni' o una Divina Commedia, il teatro della partecipazione (Wiles 2011: 223).

I vizi e i difetti del renzismo hanno anch'essi un interessante retroterra antropologico-culturale fiorentino. Come è noto, un tempo, l'anno fiorentino cominciava il 25 marzo, festa dell'Annunciazione e anche data storica della Pasqua cristiana (Bernardi 2012: 109-118). Se lo stile dell'Annunciazione consiste nell'annunciare una serie di cambiamenti fondamentali per l'Italia, Renzi è senz'altro un maestro. Tuttavia annunciare è un conto, realizzare un altro. Le promesse di Renzi non sono sempre seguite dai fatti, perché un cambiamento radicale della società italiana



richiede molto tempo e Renzi lo sa. Essendo italiano e di ambiente fiorentino, Renzi ha respirato Machiavelli fin da piccolo e il fine di riformare l'Italia gli suggerisce il mezzo di spararle un po' grosse e di annunciare un po' troppo. E di muoversi, soprattutto, astutamente e machiavellicamente nella palude italiana di poteri e corruzioni.

Pur essendo di Pontassieve, Renzi, per il suo primo grande peccato di leader, l'estromissione di Enrico Letta, sembra meritarsi la definizione medievale che si dava ai fiorentini: 'Giuda, il fiorentino', per il vizio di colpire a tradimento amici e parenti (Weissman 1982: 1-41). Più ancora conosce alla perfezione chi attraverso la cultura, l'arte, le feste, il teatro, gli eventi divenne Signore di Firenze svuotando i poteri democratici della repubblica fiorentina: Lorenzo il Magnifico (Zorzi 1977: 61-234)

Se Renzi sarà sì o no (Lo-Renzi) Magnifico, se riuscirà a portare l'Italia ad un nuovo Rinascimento, nonostante - o grazie a - i Piagnoni 5 Stelle, il più consistente 'popolo' italiano quaresimale ed etico guidato dal Grillo-Savonarola, non possiamo saperlo. Per ora si vede il 'principe', non il 'popolo'. E soprattutto si vedono gli show men (Parito 2015: 3-26).

Ne parleremo fra un altro ventennio...



Bibliografia

AGNEW, JEAN-CHRISTOPHE

1986 *Worlds Apart. The Market and the Theater in Anglo-American Thought (1550-1750)*, Cambridge University Press, Cambridge.

AIME, MARCO

2012 *Verdi tribù del Nord. La lega vista da un antropologo*, Laterza, Roma - Bari.

ALEXANDER, C. JEFFREY

2010 *The Performance of Politics: Obama's Victory and the Democratic Struggle for Power*, Oxford University Press, New York.

ALLEGRIANTI, DAVIDE

2014 *The boy. Matteo Renzi e il cambiamento dell'Italia*, Marsilio, Venezia.

AMADORI, ALESSANDRO

2011 *Madre Silvio. Perché la psicologia profonda di Berlusconi è più femminile che maschile*, Mind, Milano.

AMORETTI, FRANCESCO (a cura di)

2012 *Lo Stato della Satira*, in «Comunicazione politica», 12 (1).

2015 *The HyperReality of Italian Democracy. The Berlusconi Years: 1994-2014*, in «Comunicazione politica», 14 (3).

AROLDI, PIERMARCO

2014 *Il carnevale della politica e l'elettore distratto*, in AROLDI, P. (a cura di), *La piazza, la rete e il voto. Democrazia, partecipazione e comunicazione politica ai tempi di internet*, Ave, Roma.

BACHTIN, MICHAIL

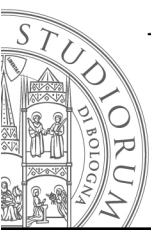
1965 *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Izdatel'stvo «Chudožestvennaja literatura», Moskva (ed. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979).

BEI, FRANCESCO

2014 *Beppe ha capito, il web non basta, ma la sua ricetta è un'avventura*, intervista a Massimo Cacciari, in «La Repubblica», 21 maggio.

BELPOLITI, MARCO

2009 *Il corpo del capo*, Guanda, Parma.



BERNARDI, CLAUDIO

1995 *Carnevale, Quaresima, Pasqua. Rito e dramma nell'età moderna (1500-1900)*, Euresis, Milano.

2012 *Agenda aurea. Festa, teatro, evento*, Serra, Pisa-Roma.

BONI, FEDERICO

2008 *Il superleader. Fenomenologia mediatica di Silvio Berlusconi*, Meltemi, Roma.

BROSSE, JACQUES

1989 *Mythologie des arbres*, Plon, Paris (ed. it. *Mitologia degli alberi*, BUR, Milano 1994).

BURKE, PETER

1978 *Popular Culture in Early Modern Europe*, Temple Smith, London (ed. it. *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Arnoldo Mondadori, Milano 1980).

CANFORA, LUCIANO – ZAGREBELSKY, GUSTAVO

2014 *La maschera democratica dell'oligarchia*, un dialogo a cura di Geminello Preterossi, Laterza, Roma-Bari.

CILIBERTO, MICHELE

2011 *La democrazia dispotica*, Laterza, Roma-Bari.

CORDERO, FRANCO

2012 *L'opera italiana da due soldi. Regnava Berlusconi*, Bollati Boringhieri, Torino.

CORM, GEORGES

2010 *Le nouveau gouvernement du monde*, La Découverte, Paris (ed. it. *Il nuovo governo del mondo. Ideologie, strutture, contropoteri*, Vita & Pensiero, Milano 2013).

CRAINZ, GUIDO

2009 *Autobiografia di una repubblica. Le radici dell'Italia attuale*, Donzelli, Roma.

DEMATTEO, LYNDA

2007 *L'idiotie en politique. Subversion et néo-populisme en Italie*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme-CNRS, Paris.

DE SIO, LORENZO – CASTALDI, MATTEO – DE LUCIA, FEDERICO

2013 *Conclusioni*, in «Le elezioni politiche», a cura di Lorenzo De Sio, Matteo Castaldi, Federico De Lucia, CISE, Roma (Dossier CISE n. 4).

FANO, NICOLA

2001 *Le maschere italiane*, Il Mulino, Bologna.



GIBELLI, ANTONIO

2010 *Berlusconi passato alla storia. L'Italia nell'era della democrazia autoritaria*, Donzelli, Roma.

GIRARD, RENÉ

1982 *Le bouc émissaire*, Grasset & Fasquelle, Paris (ed. it. *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano 1987).

GREEN, MARTIN

1986 *The Triumph of Pierrot. The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination*, Mac Millan, New York.

IGNAZI, PIERO

2014 *Vent'anni dopo. La parabola del berlusconismo*, Il Mulino, Bologna.

ILLUMINATI, AUGUSTO

1998 *Il teatro dell'amicizia. Metafore dell'agire politico*, manifestolibri, Roma.

KERTZER, I. DAVID

1988 *Ritual, Politics and Power*, Yale University Press, New Haven – London (ed. it. *Riti e simboli del potere*, Laterza, Roma-Bari 1989).

KEZICH, GIOVANNI

2015 *Carnevale re d'Europa. Viaggio antropologico nelle mascherate d'inverno*, Priuli & Verlucca, Scarmagno.

LIPOVETSKY, GILLES – SERROY, JEAN

2013 *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Gallimard, Paris.

MANNHEIMER, RENATO

2002 *Le elezioni del 2001 e la "mobilitazione drammatizzante"*, in PASQUINO, G. (a cura di), *Dall'Ulivo al governo Berlusconi. Le lezioni del 13 maggio 2001 e il sistema politico italiano*, Il Mulino, Bologna.

MARINELLI, GIOCONDA – MATASSA, ANGELA

2006 *Il pensiero politico di Romano Prodi: tutti i temi della politica (e non solo) nelle sue stesse parole, estratte dai discorsi e dalle interviste*, Gremese, Roma.

MAZZOLENI, GIANPIETRO

2012 *La comunicazione politica*, Il Mulino, Bologna.

MAZZOLENI, GIANPIETRO – SFARDINI, ANNA

2009 *Politica pop. Da "Porta a Porta" a "L'Isola dei famosi"*, Il Mulino, Bologna.



MICELI, SILVANA

1984 *Il demiurgo trasgressivo. Studio sul trickster*, Sellerio, Palermo.

PARITO, MARIAEUGENIA

2015 *Grillo e Renzi. Icone post-politiche tra sfiducia e fede*, in «Comunicazione politica» 15 (1).

POLI, SIMONA – VANNI, MASSIMO

2014 *Il seduttore. Matteo Renzi da Palazzo Vecchio a Palazzo Chigi*, Lorenzo Barbera, Siena.

PONTE DI PINO, OLIVIERO

2014 *Comico & Politico. Beppe Grillo e la crisi della democrazia*, Cortina, Milano.

PROPP, JA. VLADIMIR

1976 *Problemy komizma i smecha*, Iskusstvo, Moskva (ed. ita. *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, Einaudi, Torino 1988).

RENZI, MATTEO

2006 *Tra De Gasperi e gli U2. I trentenni e il futuro*, Giunti, Firenze.

2008 *A viso aperto*, Polistampa, Firenze.

2012 *Stil novo. La rivoluzione della bellezza tra Dante e Twitter*, Rizzoli, Milano.

2013 *Oltre la rottamazione. Nessun giorno è sbagliato per provare a cambiare*, Milano, Mondadori.

RODRIGUEZ, MARIO

2013 *ConSenso. La comunicazione politica tra strumenti e significati*, Guerini e Associati, Milano.

SALMON, CHRISTIAN

2013 *La cérémonie cannibale. De la performance politique*, Fayard, Paris (ed. it. *La politica nell'era dello storytelling*, Fazi, Roma 2014).

SEVERGNINI, BEPPE

2010 *La pancia degli italiani. Berlusconi spiegato ai posteri*, Rizzoli, Milano.

SZAKOLCZAI, ARPAD

2013 *The Rebirth of Theatre as Comedy and the Genealogy of the Modern Public Arena*, Routledge, Abingdon-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.

TOSCHI, PAOLO

1976 *Le origini del teatro italiano*, Boringhieri, Torino.



WEISSMAN, F. E. RONALD

1982 *Ritual Brotherhood in Renaissance Florence*, Academic Press, New York.

WILES, DAVID

2011 *Theatre and Citizenship. The History of a Practice*, Cambridge University Press, Cambridge.

ŽIŽEK, SLAVOJ

2009 *First as Tragedy, Then as Farce*, Verso, London – New York (ed. it. *Dalla tragedia alla farsa. Ideologia della crisi e superamento del capitalismo*, Ponte alle Grazie, Firenze 2010).

ZORZI, LUDOVICO

1977 *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino.

Abstract - IT

Gli effetti politici, sociali e culturali del crollo del muro di Berlino hanno fortemente influenzato l'arena pubblica odierna. Il neoliberalismo, la conseguente crisi economica del 2008 e la contemporanea rivoluzione digitale hanno visto lo Stato soccombere all'individualismo e a una generazione di politici altamente 'performativi' per i quali la distinzione tra sfera pubblica e privata viene meno. Il carattere eminentemente razionale della politica è venuto così a perdersi in una comunicazione spettacolare e ipermediatica. L' 'arte del governo' è diventata quella della 'messa in scena'. L'uomo di stato si è trasformato in performer. Nella dialettica tra sacro e profano, il vecchio deve morire per resuscitare nel suo opposto, come il pubblico chiede. L'articolo discute il ruolo giocato dalla cultura popolare (Carnevale, Quaresima, Pasqua) e dalla comicità nello show (e 'commedificazione') della politica italiana degli ultimi 25 anni. Mette a fuoco la vittoria di Berlusconi, ottenuta grazie alla personificazione della nuova cultura dell'individualismo popolare, fino ad arrivare a Renzi, re dei social media, destinato a fallire a meno che non si dimostri capace di trasformare il teatrino della politica in azione politica.

Abstract – EN

The complex political, social and cultural effects of the fall of the Berlin Wall have shaped the modern public arena. Neoliberalism, the resulting economic crisis of 2008 and the simultaneous digital revolution saw the State succumbing to individualism and the emergence of a generation of highly 'performative' politicians, who embody the fall of boundaries between private and public personae. Rational politics melts into spectacular media. 'State craft' becomes 'Stage craft'. The statesman turns into performer. In the dialectic between sacred and profane, everything old must die to resurrect into its opposite, as the public requests radical change. The article discusses the role played by popular culture (Carnival, Lent, Easter) and comic performance in the show (commedification) of Italian politics of the last quarter of century. It focuses on Berlusconi's victory thanks to his personification of the new culture of popular individualism, leading to Renzi, king of social media, doomed to fail unless capable of transforming the Stage back into State.



CLAUDIO BERNARDI

è Professore associato di Storia del Teatro e Antropologia della rappresentazione all'Università Cattolica di Brescia e Direttore del CIT (Centro di Cultura e Iniziativa Teatrale 'M. Apollonio') e del Master in Eventi Culturali della sede di Milano. È membro del comitato scientifico della rivista «Comunicazioni sociali», Vita e Pensiero, e accademico dell' 'Accademia di S. Carlo' di Milano. È stato relatore in convegni nazionali e internazionali e coordinatore di progetti di teatro sociale e di comunità per organizzazioni pubbliche e private. Principali aree di ricerca: teatro religioso medievale, teatro sociale e di comunità, performance ed eventi culturali.

CLAUDIO BERNARDI

is Associate Professor in Theatre History and Theatre Anthropology at the Catholic University of Brescia and Director of CIT (Centre for Theatre Research) and the Master in Project Management of Cultural Events at the Milan campus. Member of the review committee of «Comunicazioni sociali», Vita e Pensiero, and academician of the 'Accademia di S. Carlo', Milan. Presented papers in national and international conferences, and managed social and community theatre projects for private and public organisations. Main fields of research: medieval religious drama; social and community theatre; performance and cultural events.



ARTICOLO

Lo spett-attore: il teatro partecipato di Roger Bernat

di Carmen Pedullà

“El teatro no serve para nada.

Por eso sirve”

Roger Bernat

Il paradigma partecipativo

La compagnia FFF (The Friendly Face of Fascism) diretta da Roger Bernat nasce nel 2008 con lo spettacolo *Domini Públic*, segnando una vera e propria svolta nella storia del teatro partecipativo di Barcellona¹. Un primo esempio, quello di *Domini Públic*, che avrà seguito in lavori quali *Pura Coincidencia* del 2009, *La Consagración de la Primavera* del 2010, *Hamlet: Please Continue* del 2011, *Pendiente de Voto* del 2012, *RE-presentació: Numax* del 2013, *El Desplazamiento de la Moneda e Numax-Fagor-Plus* del 2014.

La reale svolta impressa dal gruppo, rispetto alle esperienze di teatro partecipativo portate avanti, a partire dagli anni Sessanta-Settanta, dalle compagnie Els Comediants, Els Joglars e La Fura dels Baus, consiste nel ruolo assegnato al pubblico, inteso non solo come elemento da coinvolgere nelle dinamiche spettacolari, ma come fattore indispensabile ai fini della realizzazione scenica.

Il lavoro della compagnia catalana prevede infatti il superamento della figura professionale dell'attore e di conseguenza il mancato confronto convenzionale tra spettatore e performer. Il pubblico si trova in un *limen* ambiguo, in una condizione a metà strada tra spettatore e interprete: *spett-attore*, appunto. Non si tratta di prendere atto semplicemente di una mancata presenza ma di attraversarla e di lasciarsi attraversare da essa. Il partecipante diventa il responsabile di quanto sta sperimentando poiché si trova immerso nel pieno compimento della creazione scenica. È lui che la

¹ Il periodo trascorso da chi scrive nella città catalana da novembre 2013 fino a maggio 2014, grazie a una borsa di studio finalizzata alla ricerca per Tesi all'estero, si è rivelato determinante per conoscere da vicino l'attività della compagnia FFF diretta da Roger Bernat, attraverso la partecipazione diretta agli spettacoli e l'acquisizione di fonti e documenti originali.



compone, la interpreta, la tratteggia e si interroga al riguardo.

La figura dello spett-attore bernartiano è un'entità singolare che, riformulando i codici linguistici dello spettacolo, costruisce rimandi propri alla sfera sociale e politica.

Il teatro di Roger Bernat si definisce infatti come “un teatro di *effervescenza* artificiale” che ricerca, nel momento collettivo, un'energia abbastanza perturbante da stravolgere le dinamiche sceniche. Gli spettacoli divengono in questo modo *situazioni* che si svelano, attraverso l'utilizzo di un dispositivo tecnologico, secondo gli stessi meccanismi che le contraddistinguono. A ogni individuo spetta la decisione di prendere parte oppure sottrarsi alla situazione partecipativa. Il dover compiere una scelta pone l'individuo di fronte a un bivio, ovvero alla scelta di quale strada percorrere. Una forma che sintetizza in modo cristallino il processo creativo messo in campo dalla compagnia, come osserva Roger Bernat:

“Lavorare con interpreti che non sanno quel che accadrà durante la rappresentazione consiste nel riprodurre quello che ci succederà all'uscire dal teatro quando dovremo decidere che cosa mangiare, che strada fare per tornare a casa, intrattenere conversazioni con sconosciuti o immaginare una vita migliore. In ogni decisione si rompe la simmetria che si stabilisce tra due opzioni. Proprio nel superamento di ciascuna di queste piccole biforcazioni si definisce un nuovo universo. Nel nostro caso il piccolo spazio di uno spettacolo teatrale, nel caso degli individui la realtà che costruiscono poco a poco²” (Bernat 2008: 8).

Nei bivi, nelle biforcazioni si inserisce l'azione dello spett-attore, spesso alle prese con domande che contemplano risposte differenti, senza approdare a una conclusione certa.

Per comprendere appieno le caratteristiche proprie del paradigma partecipativo elaborato dalla compagnia di Roger Bernat è necessaria una breve analisi di alcuni tra i principali spettacoli della formazione catalana: *Domini Públic*, *Pendiente de voto* e *Numax-Fagor-Plus*.

² Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive. “Trabajar con intérpretes que no saben lo que ocurrirá durante la representación es reproducir lo que nos ocurrirá a todos al salir de este teatro cuando tengamos que decidir qué comer o qué camino tomar para volver a casa, articular conversaciones con desconocidos o imaginar una vida mejor. En cada decisión se rompe la simetría que se establece entre dos opciones. Es en la superación de cada una de estas pequeñas bifurcaciones que se define un nuevo universo. En nuestro caso el pequeño universo de un espectáculo teatral, en el suyo el de la realidad que poco a poco construyen”.



Domini Públic: il primo passo verso un teatro partecipativo

Domini Públic (Dominio Pubblico) rappresenta il primo esempio della particolare declinazione di teatro partecipativo messa a punto dalla compagnia.

Nato nel 2008 quasi per casualità, il progetto artistico di *Domini Públic* sarà destinato a far incontrare a Roger Bernat una tipologia alternativa di teatro, determinando una svolta nella sua traiettoria creativa: fare del coinvolgimento del pubblico l'elemento costitutivo di ogni spettacolo.

Domini Públic si svolge, come suggerisce il titolo stesso, in uno spazio pubblico, normalmente in una piazza all'aperto. A ognuno degli spettatori anonimi viene consegnato un paio di auricolari che, una volta indossati, fungono da guida dello spettacolo. Gli unici riferimenti scenici consistono in due cartelli che recitano rispettivamente *izquierda* (sinistra) e *derecha* (destra), posti ai due lati della piazza, più come punti cardinali di orientamento che come elementi scenografici. Lo spettacolo si compone di tre parti distinte: una prima, in cui vengono poste domande molto semplici, volte a dividere gli spettatori in micro-gruppi sociali; una seconda, in cui viene simulata una guerra tra polizia e prigionieri con l'intervento della Croce Rossa; una terza parte, in cui vengono poste domande più intime, circa la sfera emotiva di ogni persona. In questo momento preciso, lo spettatore si osserva per la prima volta dall'esterno, materializzato in una qualunque delle pedine che ricompongono in versione miniaturizzata il pubblico dello spettacolo e la piazza in cui si è svolto, come in una maquette.

Quando lo spettacolo inizia, una voce di sintesi (o in alcuni casi la voce del regista Bernat) pone alcune domande banali agli spettatori come ad esempio "Sei nato in Spagna?" o "Ti piacciono le tue scarpe?": tutte accomunate dallo scopo di dividere gli individui in micro-gruppi. Solo in un momento successivo, quando i gruppi si sono già pressoché formati, viene comunicato lo *status* di ciascuno: "prigioniero", "polizia" o "personale della Croce Rossa".



Fig.1 - FFF/Roger Bernat: Domini Públic, Barcellona 2008

A seconda del ruolo, ciascun individuo deve indossare una casacca, rossa, blu o gialla (1), fornita da alcune inservienti poste al margine del perimetro scenico. In questo momento l'individualità di ciascuno, da indefinita, diviene marcata da un'appartenenza. Si origina un vero e proprio scontro tra le parti: la polizia insegue i prigionieri, la Croce Rossa interviene da mediatrice tra i due poli di scontro, alcuni prigionieri restano feriti, altri muoiono. Nelle cuffie risuonano i nomi dei feriti: chi sente il proprio nome deve sdraiarsi a terra (2) e riconoscersi come ferito. Nello spazio circostante continuano gli scontri, fino a quando la voce negli auricolari segna il punto d'arresto: la battaglia finisce, alcuni feriti sono morti.



Fig.2 - FFF/Roger Bernat: *Domini Públic*, Barcellona 2008

Le indicazioni invitano le persone ad entrare in una sala, posta vicino alla piazza. Una volta raggiunto lo spazio, gli spett-attori lasciano le loro vesti di partecipanti per essere, per la prima volta dall'inizio dello spettacolo, esclusivamente spettatori: in una teca di vetro trasparente, posta al centro della sala, ciascun individuo si riconosce nei *muñecos*, ovvero nelle piccole pedine che rappresentano il gioco vissuto precedentemente dai partecipanti. Ora, le domande divengono più intime, come ad esempio: "Credi che un giorno riuscirai a rispondere correttamente?": si esplicitano così le convinzioni introiettate da ciascuna persona. Nessuno deve dare alcuna risposta, se non in forma individuale e silenziosa. In questo momento conclusivo, le pedine riassumono tutta la dinamica scenica: dimostrano l'impossibilità, momentanea, di poter dare una risposta unica e certa, delegittimando le logiche di "correttezza" e "scorrettezza" delle risposte.



Lo spett-attore, avatar di un “gioco di identità”

Domini Públic si caratterizza per una dinamica prevalentemente ludica: come qualsiasi gioco invita i partecipanti a seguire alcune norme di svolgimento, così il dispositivo scenico dello spettacolo, tramite gli auricolari, sottopone gli individui a differenti interrogativi.

Le risposte di ogni spettatore equivalgono a un movimento nello spazio: destra, sinistra o centro. I partecipanti vivono le risposte, le attraversano, danno loro una forma tramite il movimento del corpo. Uno spostamento che, in alcuni tratti, pare sconclusionato, senza una direzione o una meta chiara. Le domande, apparentemente, proprio per la loro natura diversificata, paiono non seguire una logica precisa. In realtà, a una trama che i partecipanti percepiscono come sconclusionata, soggiace un disegno preciso con un obiettivo chiaro. Si tratta di una consequenzialità di azioni che, oltre a rimandare a una sovrapposizione tra la dimensione ludica e quella teatrale, allude a uno schema matematico veicolato dal dispositivo scenico, applicato in questo caso alla drammaturgia contemporanea, così come evidenziato dal critico Juan Carlos Olivares³:

DOMANDA → RISPOSTA → MOVIMENTO → FORMA → APPARTENENZA

Ogni domanda, così come ogni risposta, di fatto, posta in una variabile binaria, permette al dispositivo di iniziare a dividere e identificare le persone, situandole a poco a poco in veri e propri micro-gruppi sociali e creando una successione precisa tra le diverse fasi. Lentamente gli individui diventano consapevoli del fatto che le loro risposte li allontanano da alcune persone e li avvicinano ad altre, in una logica che diviene sempre più divisoria e che genera una fugace, quanto illusoria, appartenenza. Il movimento creato nella prima parte dello spettacolo disegna uno spazio amaterico svuotato di qualsiasi valenza estetica, dove il valore primario è rivestito dal luogo assunto da ciascun partecipante. Questa componente, del lasciarsi condurre dalle domande, costruendo uno spazio che non appartiene agli individui, privo di valenza materica, risponde alla natura stessa del gioco: “*un juego de identidad*” (un gioco di identità), in cui gli spett-attori, senza esserne consapevoli, giocano alla propria identità, reale, fittizia o desiderata. Come precisa Roger Bernat

³ Per un approfondimento al proposito si veda Juan Carlos Olivares, *Proust i les matemàtiques*, in «Avui», Barcelona, 18 Aprile 2008, p. 46. Testo integrale disponibile all'indirizzo: <http://rogerbernat.info/premsa/attachment/proust-i-les-matematiques-juan-carlos-olivares-avui-barcelona-18042008/>.



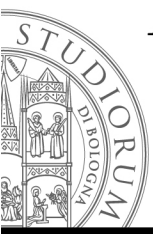
“[...] Nel caso specifico di *Domini Públic* la dimensione ludica sta nel fatto che ogni spettatore si rappresenta a se medesimo, decidendo fino a che punto la sua rappresentazione si rende più visibile nel momento in cui si confronta con la rappresentazione degli altri. Per cui ogni persona deve accettare il ruolo che sta giocando e prendere coscienza del fatto che, ciò che apparentemente sembrerebbe essere naturale, è solamente un gioco di identità. Anche durante lo spettacolo, oltre che nella vita reale, è possibile mentire e assumere un ruolo non abituale. Alla fine probabilmente, proprio da questa dimensione ludica deriva la bellezza dello spettacolo”⁴.

Il gioco di identità proposto dallo spettacolo consiste nel costruire o smentire i pregiudizi che ciascun partecipante riconosce di possedere. Si smaschera, secondo questa logica, la falsa naturalità nel rappresentare la propria identità prima, all'interno del contesto sociale, poi in quello spettacolare⁵. Per questo motivo la dinamica drammaturgica, molto vicina a una logica scientifico-matematica, dà origine alla concatenazione delle domande e delle risposte che, di fatto, creano l'identità dell'individuo secondo quello che viene mostrato non semplicemente come un procedimento scenico, ma piuttosto come un innato ingranaggio sociale: l'individuo può rispondere alle domande fingendo di essere una persona diversa, non discostandosi così da un gioco che, nella sua artificiosità, si mostra aderente a una più che normale quotidianità. Al proposito sempre Bernat precisa:

“Dal momento che lo spettatore ha risposto a queste domande possiede un'identità. Perché probabilmente l'identità si costruisce attraverso le risposte che tu continui a dare da quando sei un bambino nei confronti dell'autorità. Prima ai tuoi genitori, poi alla scuola, poi alle istituzioni.

⁴ Intervista inedita a Roger Bernat, a cura di chi scrive, Barcellona, 9 maggio 2014. Qualora non diversamente indicato, si farà riferimento sempre alla stessa. “[...] en el caso concreto de *Domini Públic*, la dimensión lúdica está en representarse a uno mismo y decidir hasta a qué punto la representación de nosotros mismos se hace más visible cuando uno se tiene que enfrentar a la representación de los demás. Por lo tanto, uno tiene que aceptar el papel que está jugando y probablemente hacerse consciente de que, lo que aparentemente es algo natural, casi identitario, no es más que un juego de identidades. Incluso en el espectáculo, cada persona puede mentir y puede decidir asumir un rol que no es lo que asume habitualmente. Y al final probablemente es esa la gracia del espectáculo”.

⁵ Al proposito rimando agli scritti di Erving Goffman tra cui *The presentation of self in Everyday Life*, Garden City, N. Y., Doubleday, 1959. Ed. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, traduzione di Margherita Ciacci, Il Mulino, Bologna 1969 e *Strategic Interaction*, Philadelphia University Press, 1969. Ed. it. *L'interazione strategica*, traduzione di Dina Cabrini e Vittorio Mortara, Il Mulino, Bologna, 1971.



In queste risposte arriva il momento in cui tu generi un certo tipo di resistenza nei confronti del dispositivo e ti affermi come individuo. E quando stiamo partecipando a qualcosa di inaspettato quel che accade molto spesso è che iniziamo a chiederci: 'Chi sono io e cosa ci faccio qui?'⁶ (Bernat 2014).

La logica scenica “domanda-risposta-movimento” di *Domini Públic* non si allontana dal procedimento “domanda-risposta-appartenenza” messo a punto dall'individuo nel corso dell'esistenza per identificare se stesso: prima a livello familiare, poi scolastico, e infine sociale.

Gli individui si interrogano così rispetto al proprio posto nel tempo e nello spazio scenico e, contemporaneamente, nella vita. Di qui il rimando a un *gioco di identità* che si definisce come un gioco sociale, prima ancora che scenico.

Il regista catalano rivela un ulteriore ingranaggio sociale: lo spett-attore può rispondere alle domande indossando innumerevoli maschere. Accetta così di essere un prigioniero, un poliziotto o un operatore della Croce Rossa: vive la possibilità di essere l'*altro* posizionandosi in uno *status* ambivalente, tra l'*essere* e l'*apparire*.

Lo spett-attore, di fatto, si occulta nel dispositivo scenico e si specchia nelle persone che lo circondano, facendo dell'occhio di chi lo guarda il veicolo privilegiato della sua autorappresentazione.

Inserire l'individuo in un contesto pressoché automatizzato, quale appare il procedimento scenico di *Domini Públic*, significa renderlo simile a un *avatar*, ponendolo esplicitamente a confronto con il vuoto della non-relazione: il partecipante si trova all'interno del gruppo, ma non entra quasi mai in relazione diretta con l'altro. La piazza concepita dalla compagnia catalana si traduce così nel luogo della non-appartenenza sociale prima che teatrale, contenendo una critica ironica nei confronti dell'automatismo di cui si nutre la società contemporanea.

Il gioco si traduce in quello che Roberto Fratini Serafide definisce uno “svezzamento dell'essere, nel quale tutti falsifichiamo un destino che, senza essere di un altro, non smette di essere 'non nostro' -

⁶ “Después de responder a esas preguntas el espectador tiene una identidad. Porque probablemente la identidad se construye a través de las respuestas que tú llevas respondiendo desde que eres un niño, ante la autoridad. Primero tus padres, después la escuela, después las instituciones. En esas respuestas hay el momento en que tú planteas una cierta resistencia al medio y te significas en tanto que individuo. [...] Y cuando estamos participando en algo de inesperado lo que ocurre es que empezamos a preguntarnos: 'Quién soy yo y qué hago aquí'?”



avatar, personaggio, pedina, pupazzo -” (Fratini Serafide 2008). La curiosità spinge gli individui a seguire ogni passaggio della procedura drammaturgica, nonostante il tracciato scenico e i significati ad esso correlati restino sconosciuti fino alla fine.

Domini Públic appare realmente come un gioco sociale che dà origine, oltre che a un *gioco all'identità*, a un *gioco alla vita*: ogni partecipante si sorprende nel riflettere come, in fin dei conti forse, sia proprio la vita stessa ad essere dominata e governata da regole innate e già prestabilite, proprio come accade per le pedine di un gioco⁷.

Pendente de voto: i paradossi di un “teatro-parlamento”

Lo spettacolo *Pendente de voto* (Soggetto a voto) nasce nel 2012 con l'obiettivo di trasformare il teatro in un parlamento. I partecipanti si trasformano in questo modo in deputati chiamati a legiferare e a portare a termine decisioni comuni per il futuro della società. Per farlo, vengono dotati, fin dall'ingresso in sala, di un telecomando attraverso il quale dovranno rispondere alle domande con “sì”, “no” o “abstención” (astensione). Nella parte centrale della sala deputata al voto, figura un grande schermo nero, sul quale vengono proiettate di volta in volta le domande. Il sistema utilizzato da Roger Bernat per rendere funzionale questo tipo di sistema è un particolare dispositivo che combina le funzionalità di un software con quelle di un copione interattivo. In poche parole, quella costruita dalla compagnia è una drammaturgia ad albero, nella quale le risposte date di volta in volta dal pubblico originano le domande successive.

Lo spettacolo si divide in tre parti principali. Nella fase iniziale il pubblico, dopo essere stato dotato di un telecomando, cerca il suo posto tra le sedie: il numero riportato sullo strumento tecnologico corrisponde alla sua postazione, all'interno di una sala preferibilmente ad emiciclo per richiamare il più possibile la forma di un parlamento. Quando tutti i partecipanti hanno trovato la loro disposizione, sul monitor posto in fondo alla sala, compaiono le prime domande, alcune marcatamente ironiche, come ad esempio: “Sei sicuro di riuscire a far funzionare il telecomando senza istruzioni d'uso?”. In questa fase iniziale lo spettatore vota solo, secondo la formula “una persona = un voto”. Il primo passo è l'elezione (volontaria) dei membri della presidenza, ovvero dei

⁷ A questo proposito rimando al saggio di Thomas Ligotti, *The conspiracy Against the Human race: A Contrivance of Horror*, Hippocampus Press, 2010.

moderatori di tutta la seduta parlamentare. I volontari si alzano e prendono posto nelle poltrone poste al di sotto del monitor, nella parte frontale della sala, rispetto alla posizione dei “deputati”. Inizia dunque la seduta di voto. Da domande banali e scontate si passa a domande più “impegnate”, che riguardano tematiche di interesse sociale e politico (queste chiaramente variano in relazione al Paese e alla città in cui lo spettacolo viene rappresentato): questioni legate alla sanità pubblica, all'istruzione, alla politica, alle convinzioni di natura ideologica. Al termine di ogni sessione di voto, sul monitor compare il risultato, con i dati della maggioranza, della minoranza e delle astensioni. Tra i voti, ciascun partecipante può riconoscere il suo, siglato dal proprio numero all'interno del foro, riprodotto con differenti colori (“sì” verde, “no” rosso, “astensione” giallo). Lentamente, il sistema incamera i risultati di ogni risposta per inglobarli e creare così una vera e propria “mappa del voto” (3).



Fig.3 - FFF/Roger Bernat: Pendiente de voto, Barcellona 2012

Si passa alla seconda fase dello spettacolo “due persone = un voto”: ora la votazione diventa di “coppia”, per cui ogni partecipante deve votare in sinergia con la persona seduta al suo fianco (gli individui vengono disposti secondo un calcolo del dispositivo, in base ai risultati della prima votazione).

Lentamente si inizia a delineare la difficoltà nel conciliare le proprie idee con quelle di un'altra persona che, seppure affine per idee e convinzioni, resta sempre un individuo con modalità di pensiero sue proprie. I risultati di questa fase vanno a produrre il momento chiave di tutto lo spettacolo, ovvero quello di “un gruppo = un voto”: si tratta del momento parlamentare vero e proprio. Il dispositivo ri-organizza la posizione degli individui, per cui ogni partecipante viene inserito nel suo “partito” di appartenenza. Votare ora significa delegare la propria “voce” a una rappresentanza maggioritaria che sceglie le decisioni da attuare. A ciascun partito, il compito di nominare un rappresentante, incaricato di comunicare alla presidenza e alle altre fazioni politiche la propria decisione circa i provvedimenti decisi dal gruppo. Si origina un vero e proprio dibattito tra le parti (4) dove la situazione parlamentare arriva al suo più ultimo compimento.



Fig.4 - FFF/Roger Bernat: Pendiente de voto, Barcellona 2012



Dopo il momento della legiferazione, ecco aprirsi la parte conclusiva, “una persona = nessun voto”. L'unico telecomando attivo resta nelle mani di una sola persona, scelta a caso dal sistema. L'individuo risponde a domande contraddittorie, spinto dall'illusione di poter pronunciarsi: in realtà, si accorge di essere semplicemente uno strumento nelle mani dell'intero sistema che finisce con l'autolegittimarsi da solo, senza prestare attenzione alle sue risposte. Un paradosso che smaschera in maniera non casuale le contraddizioni e le convinzioni, date per scontate, del sistema democratico.

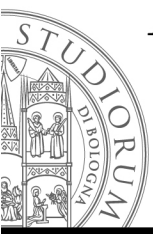
Tra libertà e manipolazione: “la politica della finzione”

Pendente de voto si basa su un sistema inizialmente invisibile: la funzione e le caratteristiche di ciascuna parte divengono tali solo in base alle risposte degli individui. Così come nella lettura di un libro chi legge diviene protagonista silenzioso, nel caso dello spettacolo il partecipante interpreta un ipertesto che si scopre votando. Secondo questa logica, dunque, la drammaturgia dello spettacolo può mutare sensibilmente da una rappresentazione all'altra: la variabile determinante è rappresentata dal pubblico e dalle sue risposte. Senza il suo contributo l'azione scenica si rivelerebbe un libro dalle pagine sconnesse e vuote, perciò prive di senso. Vediamo allora quali significati e quali azioni fondamentali comporti l'inserirsi dello spettatore tra le pagine di un ipertesto che si svela nel suo divenire.

Il primo elemento che colpisce, nella dinamica dello spettacolo, è lo schema drammaturgico: l'interattività del pubblico, innescata nel processo di voto, determina il copione stesso, secondo un procedimento capace di interpretare le diverse risposte ed agire di conseguenza.

Impianto drammaturgico e programmazione divengono così l'unico volto di un dispositivo che si presenta come la materializzazione del sistema parlamentare: ogni passaggio conduce al funzionamento del procedimento elettivo. Il partecipante in questo modo, attraversando le differenti fasi del momento spettacolare, non sta interpretando un testo, ma una meccanica già determinata (secondo opzioni binarie).

La logica del dispositivo di *Pendente de voto* si differenzia, per forme e contenuti, da quella propria della creazione di *Domini Públic*. Se, come abbiamo visto, in quest'ultimo, lo schema drammaturgico prevedeva una componente prevalentemente ludica, legata a un gioco di identità,



nel caso di *Pendiente de voto* mutano le dinamiche e i significati delle azioni degli individui.

Dalla dimensione ludica, incentrata sull'individualità della persona di *Domini Públic*, si passa al contesto politico e collettivo proprio di *Pendiente de voto*. La responsabilità dello spett-attore consiste ora nel dare risposte che non riguardano esclusivamente la sua individualità, ma implicano direttamente le sorti e il futuro della società tutta. Assumere le vesti di "deputato" all'interno di uno "pseudo parlamento" comporta un confronto diretto con una situazione democratica elettiva, dove il valore della libertà appare inconfutabile. In *Pendiente de voto* sono proprio queste certezze, all'apparenza indiscutibili, a vacillare.

Partecipare alle differenti parti del processo di voto significa fare i conti con le difficoltà insite in una dinamica democratica rappresentativa, in cui, di fatto, man mano che la votazione segue le sue diverse fasi, la persona perde una parte sempre più consistente della sua libertà: prima può votare da solo, poi in coppia, poi collettivamente e alla fine si accorge dell'inutilità del suo voto.

La voce dell'individuo, man mano che sperimenta da vicino le contraddizioni insite nel sistema democratico, perde di significato, in dinamiche determinate dalle logiche di "maggioranza" e "minoranza". Lo spett-attore si sente "intrappolato" in una dimensione contraddittoria di libertà, soprattutto quando, in qualità di "deputato", avverte la sensazione di essere stato parte di una strana quanto gigantesca illusione. Si insinua infatti il dubbio, nel momento finale in cui il sistema inizia ad autolegittimarsi, che la sua voce, e in ultima istanza il suo voto, non siano stati ascoltati da nessuno. I partecipanti capiscono di essere stati vittime di una manipolazione, tesa a smascherare l'inutilità delle loro azioni.

Il paradosso dunque non investe solo il ruolo del partecipante; allarga l'orizzonte al ruolo svolto da un qualsiasi deputato in un contesto parlamentare. Come precisa al proposito Roberto Fratini Serafide, drammaturgo dello spettacolo:

"In un certo senso la politica era vera solo ed esclusivamente quando i politici si preparavano come veri attori. E si è dimostrata falsa nel momento in cui, con la presunta verità e sincerità democratica del dramma come complice, i politici hanno iniziato a comportarsi come falsi spettatori e come attori dilettanti"⁸ (Fratini Serafide 2012).

⁸ "En un cierto sentido la política era verdadera sólo y exclusivamente cuando los políticos se preparaban como



Per questo motivo, “per l'essersi tramutati in falsi spettatori e in attori dilettanti” diviene chiaro che “il parlamento è il *teatro d'immersione* più antico che esista”. Tutto il procedimento creato dall'impianto drammaturgico vuole svelare l'essenza del sistema parlamentare come “teatro di immersione”, che lo spettacolo rivela come potere occulto: c'è ma si nasconde, lascia all'individuo l'illusione della libertà, ma poi se la riprende, per giocarci e usare un potere che esula dalle logiche del “dibattito democratico”.

C'è il tentativo dichiarato di mostrare la teatralità di una politica in cui la “presa di parola”, l' “arte della persuasione” appaiono come pratiche svuotate del loro valore: parole vane in cui il potere diventa la gigantografia di illusioni indotte. Portare la politica in teatro conduce lo spett-attore a vivere il teatro della politica, mettendo a nudo le dinamiche che la governano e che appartengono, appunto, all'universo della “finzione”. *Pendiente de voto* si trasforma così nella “versione reale del falso dibattito vigente” e nella *politica della finzione*.

Emerge una dinamica inaspettata secondo cui il luogo deputato alla finzione, il teatro, smaschera la politica della finzione: il procedimento spettacolare permette di vivere in tempo reale dinamiche democratiche sconosciute e paradossali.

Pendiente de voto non si presenta come uno “spettacolo-oggetto”. Trascende i confini definiti della scena per insinuarsi in una riflessione che si origina dal teatro e sfocia nella società passando per la politica. O forse traccia un percorso inverso: si origina dalla politica e sfocia nel teatro passando per la società. Proprio per la possibilità di realizzare questi incroci continui e mutabili, lo spettacolo interroga i diversi significati di libertà, tra sicurezza e manipolazione, e quelli legati alla sfera politica. Traccia sensibilmente un percorso vertiginoso divenendo un esempio del senso ultimo del teatro: interrogare, non per trovare risposta, ma per continuare a farlo. Un procedimento che trova in *Numax Fagor Plus*, ultima creazione della compagnia, il suo più profondo compimento.

Numax-Fagor-Plus: rivivere i tempi dell'assemblea operaia

Numax-Fagor-plus, ultima creazione della compagnia di Roger Bernat, presentata nel luglio 2014 al *Kunsten Festivals Des Artes di Bruxelles*, si presenta come uno spettacolo emblematico.

verdaderos actores. Y se ha vuelto falsa en el momento en que, con la presunta verdad y sinceridad democrática como cómplice del drama, los políticos empezaron a comportarse como falsos espectadores, y como actores aficionados”.



Il lavoro nasce dalla volontà di indagare le vicende storiche di due fabbriche distinte: la prima è quella di Numax, un'azienda di elettrodomestici di Barcellona che chiuse i battenti nel 1979. La seconda invece è quella di Fagor, una multinazionale di elettrodomestici di Mondragón, nei Paesi Baschi, che ha chiuso nel novembre 2013.

La dinamica principale dello spettacolo consiste nel creare una situazione assembleare, durante la quale i partecipanti sono chiamati a interpretare i dialoghi reali, mantenuti dai lavoratori di Numax e di Fagor, durante due assemblee, organizzate nelle fabbriche.

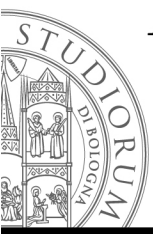
Ai dialoghi, componenti principali dello spettacolo, si affiancano le immagini delle registrazioni video realizzate durante le due assemblee.

Per questo motivo, l'elemento principale di connessione tra le differenti componenti dello spettacolo è il *reenactment*: una procedura che permette di passare da una vicenda all'altra tramite la pratica della ricostruzione, abbracciando prima le vicende di Numax, per poi ricollegarsi a quelle di Fagor ed arrivare così a Plus, sovrapposizione e mescolamento di immagini e interpretazioni.

È bene precisare, prima di entrare nel vivo dell'analisi delle dinamiche di *Numax-Fagor-Plus*, come nasce questo esteso progetto, che si nutre di più componenti.

Come nasce il progetto

Il progetto *Numax-Fagor-Plus* trae spunto da uno spettacolo precedente, *RE-presentation: Numax*, del 2013. Un lavoro nato da una proposta dell'artista Jordi Colomer che invitò Roger Bernat a partecipare con uno spettacolo a una sua esposizione artistica. In quel periodo il regista catalano stava lavorando alla creazione di uno spettacolo che vedeva coinvolti una performer e gli spettatori nella realizzazione di un dialogo istantaneo. Tutto ruotava attorno alle vicende della fabbrica Numax. Le azioni di protesta degli operai infatti riuscirono a concretizzarsi in una pratica di autogestione, scongiurando così, dal 1977 al 1979, la chiusura dell'azienda. Questo spettacolo aveva come fonte d'ispirazione il documentario *Numax presenta...* del cineasta catalano Joaquim Jordà, realizzato nel 1979, alla fine del periodo di autogestione per volontà degli stessi lavoratori. Gli operai decisero infatti di destinare gli ultimi soldi della cassa comune, pari a settecentomila *pesetas*, alla realizzazione di un documentario che narrasse la loro lotta. Poiché i produttori del video erano gli stessi operai, "un comitato di censura" (interno alla fabbrica) decise di vigilare ogni fase della



registrazione. Il lavoro di Jordà, dunque, nella riproposizione dei momenti più rappresentativi del periodo di autogestione, si presenta come la rappresentazione di fatti realmente accaduti: ciò significa che gli operai nel documentario recitano se stessi, in occasione di riprese realizzate a posteriori. Lo spettacolo di Bernat, dunque, consisteva nella ricostruzione storica dei fatti, che riproponevano le parole dei protagonisti, secondo il procedimento proprio del *reenactment*. Mesi più tardi, sull'onda di una crisi sempre più generale che investe principalmente la Spagna, Roger Bernat resta colpito dalla vicende di molti lavoratori che, per evitare di perdere il lavoro, danno vita a forme di lotta ispirate ai lavoratori della Numax. Nel novembre del 2013 chiude la fabbrica di Fagor, a Mondragón, nei Pesi Baschi, causando così la disoccupazione di circa 1800 lavoratori. Il regista decide, insieme a tutta la compagnia, di contattare i lavoratori per recarsi a Mondragón e realizzare insieme a loro un *reenactment* di quanto accaduto precedentemente alla Numax. Il progetto prevede la realizzazione di un filmato sul modello di quello già fatto da Joaquim Jordà negli anni Settanta con i lavoratori della Numax. Gli operai di Fagor accettano la proposta, cogliendo l'occasione per organizzare un'assemblea interna. Il giorno dell'incontro, la compagnia di Roger Bernat si ritrova con soli ottanta lavoratori dei milleottocento licenziati tre mesi prima. L'assemblea si dimostra un reale *flop*. Una volta rientrato a Barcellona, il regista decide di convocare gli ex-lavoratori della Numax per creare un ulteriore *reenactment* del documentario *Numax presenta...*, del 1979, e per guardare insieme il filmato registrato a Mondragón con i lavoratori della Fagor. Non tutti gli ex-operai di Numax partecipano all'assemblea: alcuni sono morti, altri sono troppo anziani, altri ancora non vogliono ricordare quei giorni. All'assemblea del 28 febbraio 2014 partecipano una ventina di ex-lavoratori, in un gruppo che, nonostante siano passati molti anni da allora, appare ancora piuttosto unito.

Numax-Fagor-Plus si compone di questi diversi incontri, immortalati in filmati che permettono, nel corso dell'azione scenica, di rivivere le situazioni sotto forma di *reenactment*. Lo spettacolo diventa così la possibilità tangibile, per il partecipante, di vivere una situazione d'assemblea. Sono differenti gli elementi che concorrono all'azione scenica, dalle parole alle immagini. Il regista compone un'ingegnosa macchina scenica che funziona per incastri e passaggi determinanti. È necessario dunque, capire, per prima cosa, le logiche di concatenazione che strutturano il momento scenico.

Lo spettacolo

Lo spettacolo si svolge in una sala destinata ad accogliere un'assemblea: due file di sedie poste ai due lati del perimetro scenico delimitano la tipica disposizione della sala riunione (5).

Uno sgabello è collocato a un lato della sala, all'interno del semicerchio: il posto riservato a una performer⁹. Alle due estremità della sala, invece, sono situati due schermi giganti, uno a destra e uno a sinistra.



Fig.5 - FFF/Roger Bernat: Numax-Fagor-Plus, Barcellona 2014

Gli spettatori, prima che lo spettacolo inizi, si siedono. Il performer ha il compito di dare il via alla cerimonia del reenactment: seduto nella sua postazione, guardando di tanto in tanto i partecipanti che lo circondano, inizia a leggere le frasi che compaiono sullo schermo posto di fronte. Si tratta di Mercè, una delle lavoratrici che fece parte del movimento di autogestione della fabbrica Numax.

⁹ Normalmente la performer scelta da Roger Bernat è una persona comune, informata pochi giorni prima del ruolo che dovrà assumere. Non le viene richiesto di imparare una parte da copione, deve semplicemente leggere le parole dai monitor e fungere da "leader". Normalmente la compagnia predilige una persona che abbia già avuto un certo tipo di esperienza nel tenere un discorso pubblico, soprattutto nell'ambito di mobilitazioni politiche.



Prende avvio in questo modo la prima parte dello spettacolo, *Numax*, mentre in una delle prime file siede, accanto ai partecipanti, il regista Roger Bernat. Le persone, sedute sul lato in cui si trova Mercè non possono leggere sullo schermo le parole pronunciate dalla performer, ma possono solo guardare direttamente la performer. La lavoratrice spiega i motivi principali per cui gli operai hanno deciso di dare vita a una gestione autonoma della fabbrica. Poco dopo, sullo schermo, compaiono nomi diversi da quelli di Mercè: sono altri lavoratori che, come lei, intervengono per raccontare la loro lotta. In questo momento spetta al pubblico prendere la parola, secondo la libera iniziativa di ciascuno. Si creano attimi di silenzio e di attesa: arriva sempre il momento, magari anche dopo una lunga pausa, in cui un individuo decide di prendere parte a quanto sta avvenendo. Mentre le parole sui monitor si trasformano in veri e propri dialoghi tra i partecipanti, che interpretano il ruolo degli ex-operai, colpisce l'intervento del lavoratore Jorge Lorenzo: gli viene chiesto esplicitamente, attraverso un'indicazione fornita tra parentesi, accanto alla frase che di lì a poco dovrà pronunciare, di guardare la telecamera mentre sta parlando. L'individuo esegue perfettamente le indicazioni, anche se, nella maggior parte dei casi, ignora di trovarsi all'interno di un filmato girato da un gruppo di lavoratori realmente esistiti.

Dopo questa prima parte, in cui si susseguono sotto forma di dialogo i vari interventi dei partecipanti, appaiono sugli schermi alcuni spezzoni delle immagini reali dell'assemblea della *Numax*, fissate nel documentario *Numax presenta...* Divengono riconoscibili, attraverso i nomi sovrascritti nel video, i volti dei protagonisti che poco prima avevano preso la parola nell'assemblea. Si origina un passaggio determinante dello spettacolo: i partecipanti, vedendo il reale volto del "personaggio", lo raffrontano con quello dell'individuo che, nella dinamica scenica, ha interpretato il suo ruolo. Il pubblico inizia lentamente a capire che si trova dentro una storia, non fittizia ma reale. Si intreccia inoltre, a partire da questo momento, un ulteriore video: quello del regista che, insieme ai suoi collaboratori, è intento a tagliare, aggiungere e spostare parti del documentario, mentre si riconosce chiaramente la sua voce che fornisce di volta in volta indicazioni sui passaggi da sottolineare. Il regista manipola deliberatamente gli eventi per lavorare a un montaggio che trascende la consequenzialità storica.

Si entra così nella seconda fase dello spettacolo, quella di *Fagor*: le vicende ora proposte sui monitor ritraggono le conversazioni degli operai della fabbrica basca durante l'assemblea convocata

da Roger Bernat a Mondragón nel gennaio 2014. Il performer cambia: Mercè lascia il posto (ma resta comunque nella sala, disponendosi sul lato opposto rispetto a quello della nuova performer) a Ioia, un'ex lavoratrice dell'azienda di Mondragón. Ora viene chiesto a uno degli spettatori di prendere in mano le redini del gioco, fungendo da "leader" dell'assemblea: la risposta si fa attendere ma arriva, alle volte, anche inconsapevolmente.

Il pubblico deve cambiare disposizione, spostandosi con la sedia a fianco di Ioia, guardando così nella direzione di un unico monitor, giusto di fronte a Mercè (6).



Fig.6 - FFF/Roger Bernat: Numax-Fagor-Plus, Barcellona 2014

Mentre si ripropongono i dialoghi degli ex lavoratori della Fagor, attraverso gli interventi diretti del pubblico, sullo schermo appaiono le immagini che ritraggono il momento assembleare svoltosi a Mondragón. Anche in questo caso, si riconoscono i protagonisti reali che vengono ritratti non solo nel momento del dibattito, ma anche durante la visione del filmato di Jordà *Numax presenta...* Un colpo di scena vuole che, improvvisamente, mentre i partecipanti sono nuovamente coinvolti nei dialoghi dei lavoratori, appaia tra i vari personaggi anche quello del *director* (il regista). Un



lavoratore gli chiede se chi interpreta un personaggio debba mantenerlo fino alla fine. Come risposta, arriva quella di un altro lavoratore che ribatte sottolineando ironicamente di non ricordarsi nemmeno il personaggio che ha interpretato fino a quel momento. Arriva lo squarcio di un ulteriore filmato: questa volta sono i lavoratori della Numax ad essere ritratti mentre stanno guardando la riunione, svoltasi poco tempo prima, dagli ex operai della Fagor. Entrambi i filmati, quello della Numax e quello dell'azienda basca sono stati svelati. È il momento di entrare nella terza fase dello spettacolo, *Plus*: l'esperienza del 1979 e quella del 2014 si ritrovano ora mischiate, in un *unicum* fatto di frammenti distinti. Inizia il dialogo tra due epoche: Ioia e Mercè danno vita a una conversazione che pare esclusivamente riservata a loro due, mentre sugli schermi continuano a comparire spezzoni dei filmati delle assemblee, il passato contro il presente, il presente contro il passato. Spunta anche la voce del cineasta Joaquim Jordá, ormai morto, che spiega le motivazioni per cui decise di realizzare il suo lavoro documentaristico. Nel raffronto tra Numax e Fagor pare evidente la disfatta di quest'ultima: un ex lavoratore della fabbrica chiede, rivolgendosi al *director*, quale è stato il motivo reale di questo spettacolo e perché abbia deciso di farlo proprio in un teatro. Il regista, chiaramente uno spettatore (anche se Bernat siede tra i partecipanti, ma interpreta un altro personaggio), risponde di aver provato a realizzare la performance all'interno della stessa fabbrica, ma si è rivelato impossibile per la scarsa partecipazione. Così il teatro è apparso come lo spazio adatto per suggellare l'impossibilità di una rivoluzione epica della classe operaia che resta distante, irrealizzabile, resta, per dirlo in altre parole, il sogno utopico inseguito nella cerimonia del *reenactment*.

I dialoghi si interrompono. Il buio dei monitor invita i partecipanti a ballare, iniziano Ioia e Mercè e poi altri con loro. Suonano le note dell'*Internazionale* e tutti cantano. *Numax-Fagor-Plus* giunge alla fine, mentre gli schermi, smettono di raccontare il momento di festa collettiva.

Il finale dello spettacolo svela una sorta di sdoppiamento tra due piani distinti, di cui si nutre l'intera creazione scenica: da un lato, la festa trionfante di una rivoluzione che è così potente ed estranea alla realtà della storia che può realizzarsi solo nel silenzio degli schermi, fuori dallo spazio di immanenza della performance e del suo pubblico reale; dall'altro, invece, si genera una festa nostalgica, la rivoluzione incompleta, l'*Internazionale* cantata dagli spettatori reali che, ritornati al loro presente, constatano l'incredibile distanza di un sogno di emancipazione destinato a restare



come tale. Il sentimento collettivo di unione e di festa, così forte perché estraneo ed astratto, può vivere solo *al di fuori*, nel buio e nel silenzio; i canti, i balli di festa reali non sono che una presenza vacua che sfuma, nell'incolmabile distanza di quello che gli spettatori percepiscono essere stato, fin dall'inizio, solo un effimero sogno. La sala teatrale diviene così il luogo che raccoglie i frammenti del sogno: gli spettatori, presenze quasi spettrali, cantano e ballano, vivono così l'ultimo illusorio spiraglio di una rivoluzione operaia che resta protagonista di un'utopia, lontana e irraggiungibile.

Il reenactment

Numax-Fagor-Plus si presenta come un corpo scenico formato da tre parti distinte. Ognuna di esse è unita all'altra dalla volontà di riproporre la situazione assembleare che si creò dapprima nell'esperienza della fabbrica *Numax*, poi in quella della *Fagor*, per giungere alla fase finale di *Plus*. Lo spett-attore si trova in questo modo a rivivere entrambe le situazioni con le parole dei protagonisti, passati e recenti, che hanno segnato tentativi riusciti o falliti della "lotta operaia". Come prima necessità urgente, manifestata da parte di Roger Bernat, c'è quella di riattualizzare quanto accadde nel 1979. Per questo è necessario indagare gli eventi del 2014 e fare in modo che essi costruiscano quello stesso flusso storico in cui sono inseriti.

Di fatto, l'elemento determinante di tutto lo spettacolo consiste nel *reenactment*: epoche, storie e personaggi diversi vengono inseriti in *Numax-Fagor-Plus* attraverso lo strumento della ricostruzione che, da storica, si trasforma in documentale, e da documentale diviene scenica. In questo caso si rende esplicito il carattere della finzione, tramite il quale i partecipanti vengono chiamati a interpretare, di volta in volta, i vari personaggi.

Il *reenactment* si materializza nel momento in cui gli individui devono riprodurre prima i dialoghi degli ex-lavoratori della *Numax* e poi quelli della *Fagor*. La ricostruzione riguarda anche la riproposta dei video, che avviene perlopiù per spezzoni e frammenti, facendosi così vero e proprio procedimento drammaturgico, prima a livello della concezione dello spettacolo, poi nello svolgimento medesimo delle dinamiche partecipative. La ricostruzione diviene interessante nella misura in cui non investe il movimento (come accadeva ad esempio nel caso dell'azione scenica realizzata all'interno di uno spettacolo come *La Consagración de la Primavera*¹⁰, ma la parola. Una

¹⁰ Per maggiori informazioni circa lo spettacolo *La Consagración de la Primavera* si veda il sito della compagnia



scelta non casuale, come puntualizza Roger Bernat:

A differenza delle ricostruzioni storiche delle grandi battaglie [...] invece di ricreare i movimenti dei protagonisti, si ricreavano le loro parole che, in realtà, erano la reale azione dell'occupazione della fabbrica, l'unico atto che aveva senso far ripetere al pubblico venuto a vedere una performance¹ (González Morandi 2014).

Lo spett-attore in questo caso viene chiamato a farsi tramite della parola, unico strumento attraverso il quale riattualizzare il già detto (in entrambi i casi nelle assemblee degli ex-operai). Per questo motivo Roger Bernat decide di far ripetere al pubblico le stesse parole, facendole circolare in un procedimento che si avvicina ai meccanismi propri della liturgia. Roberto Fratini Serafide, drammaturgo dello spettacolo, osserva che

“Anche nell'ambito religioso del culto, la liturgia, che è la riattualizzazione di un mistero, prescinde totalmente dalla identità o dalla sincerità dell'officiante: il ministero non perde la sua efficacia anche se viene condotto dal peggiore dei sacerdoti. [...] C'è di più, il ministero si può considerare come tale solo quando consiste nell'attuazione del mistero come fatto compiuto, della salvezza come acquisita e allo stesso tempo attuale, nelle forme operative e operazionali del gesto e delle parole che tornano, instancabilmente, a recitare la scrittura”² (Fratini Serafide 2014).

La liturgia in questo caso è utilizzata come metafora per descrivere il procedimento proprio della dialettica operaia nei momenti assembleari. Il regista catalano segue questa procedura in una dimensione in cui le parole pronunciate dagli operai prescindono dalla bravura di chi le pronuncia.

<http://rogerbernat.info/engira/la-consagracion-de-la-primavera-2010/>.

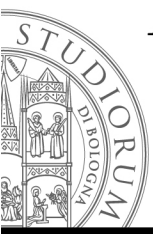
- ¹ “A diferencia de las recreaciones históricas de las grandes batallas [...] en lugar de recrear los movimientos de los protagonistas, se recreaban sus palabras, que en verdad eran la verdadera acción de la ocupación de la fábrica, el único acto que políticamente tenía sentido que forzáramos a repetir al público que iba a venir a ver una performance”.
- ² “Incluso en el ámbito religioso del culto, la liturgia que es la reactualización de un misterio, prescinde totalmente de la identidad o sinceridad del oficiante: el ministerio no pierde validez aunque lo lleve a cabo el peor de los curas. [...] Es más, sólo puede concebirse el ministerio que consiste en la actuación del misterio como hecho cumplido, de la salvación como adquirida y al mismo tiempo actual, en las formas operativas u operacionales del gesto y las palabras que vuelven, incansablemente, a actualizar la escritura”.



Si crea, in questo modo, una scissione tra la parola e chi la incarna: due entità estranee che, nonostante la loro reciproca non-appartenenza, ricreano materialmente il valore determinante del procedimento “liturgico” nella dialettica della lotta operaia. Il tutto si fonda nella figura dello spett-attore chiamato a reincarnare quella parola stessa.

I partecipanti, durante la dinamica scenica, si trovano a fare proprie parole già dette, che non vengono improvvisate nel momento in cui sono pronunciate: si tratta di una ricostruzione che, se da un lato ingloba dentro di sé livelli temporali distinti, dall'altro trascende il carattere particolare dei performer, creando una *voz ajena* (voce straniera). I partecipanti di fatto ascoltano le proprie parole nella distanza, nell'incongruenza, sperimentando quale possa essere il tipo di persuasione di un discorso che si allontana da qualsiasi “presa di parola”.

Si rende evidente che nessun tipo di persuasione è possibile: il discorso resta distante, distaccato, oltre la persona che lo pronuncia. La parola possiede un tempo proprio che è quello collettivo, non inteso come un tempo che unisce le persone che pronunciano, nello stesso tempo, il discorso. Si tratta, piuttosto, di un tempo che fa della parola la parola dei tempi che si incrociano, si sovrappongono, si immobilizzano. Un discorso che non si distacca mai dal valore profondo legato al momento in cui si origina. In questo senso, il *reenactment* rende possibile la “collettivizzazione della parola” (Bernat 2014). La parola, non appartenendo a nessuno, appartiene a tutti, in un discorso che incarna un valore non solo politico, ma anche sociale. Il processo di *reenactment* rende evidente che gli spett-attori, nel riprendere la parola degli operai (pronunciata nel momento rivendicativo dell'assemblea) per trasmetterla ad altri individui (anche al pubblico stesso) non ricordano la parola: perché essa appare distante, lontana, inconciliabile con il loro modo di esprimerla. Quella che ricorda è la parola: essa ricorda gli operai della Numax, gli operai della Fagor e in ultima istanza ricorda gli spettatori nel loro atto di porsi come rigeneratori di un procedimento liturgico-drammaturgico che assembla, smonta e riassume temporalità distinte. Si genera, tra le varie concatenazioni narrative, una drammaturgia della parola che ricorda e che possiede una forma curiosamente circolare, propria del *reenactment*. *Finzione* e *ripetizione* divengono così i due principali volti incarnati dallo spett-attore. La finzione assunta dal pubblico si rivela come un'entità che a poco a poco sfuma: il loro ruolo non è veritiero, ma le parole che stanno interpretando appartengono a qualcosa di reale. Si tratta di una realtà che per molti è sconosciuta, perché



storicamente o spazialmente lontana. Ma non per questo meno “vera”. La ripetizione, invece, conferisce valore alle parole appartenenti ad esperienze così distinte come quelle delle due aziende. Gli spett-attori si trovano ad agire nelle parole politiche, nei risvolti sociali, nella ripetizione di lotte operaie che non perdono il loro valore politico e sociale: i partecipanti ri-creano e si lasciano guidare da un dispositivo che intreccia e racconta le diverse fasi dello spettacolo.

Lo spett-attore bernartiano: per una partecipazione *altra*

Come è emerso dall'analisi e dalla descrizione degli spettacoli, un elemento fondamentale del teatro di Roger Bernat consiste, come visto, nella partecipazione del pubblico: lo spett-attore diventa *la* parte indispensabile ai fini della realizzazione scenica.

Questa peculiarità, oltre a distinguere l'attività del gruppo catalano da altre forme di teatro contemporaneo, la proietta in un orizzonte differente da quello rappresentato, nel panorama scenico catalano, dalle precedenti esperienze delle compagnie Els Comedians, Els Joglars e la Fura dels Baus. Tali formazioni artistiche si distinguono infatti, a partire dagli anni Sessanta-Settanta, come esperienze pionieristiche di teatro partecipato. I loro spettacoli prevedevano infatti un coinvolgimento parziale del pubblico (ciascun gruppo secondo modalità distinte)³, chiamato così a interagire con i performer in scena.

In questo senso, il paradigma partecipativo utilizzato da Roger Bernat riprende una sperimentazione nata proprio in area catalana per aggiungervi alcuni passaggi determinanti: tra questi, fare del pubblico uno spett-attore, il reale protagonista della scena.

Ma la figura dello spett-attore non deve essere interpretata come semplice fusione tra le due figure dello spettatore e dell'attore. Infatti né il ruolo di spettatore, né quello di attore costituiscono definizioni esaustive della nuova modalità di partecipazione prevista dagli spettacoli di Roger Bernat. È bene sottolineare che il ruolo dei partecipanti non equivale a quello degli attori: si tratta più semplicemente di renderli consapevoli del loro nuovo ruolo. In altre parole, il partecipante è interprete della situazione in cui si trova immerso: ora la pedina alle prese con la propria ipotetica identità di *Domini Públic*; ora il parlamentare dei paradossi di *Pendiente de Voto*; ora l'ex-operaio

³ Per un approfondimento al proposito si veda Natasha Leal Rivas, *Teatralització d'elements rituals: Els Joglars, Els Comedians, La Fura dels Baus*, in *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la transició a l'actualitat*, Institut del Teatre, Barcelona, 2005, pp. 419-448.



impegnato nel ricordare e nell'essere “ricordato” attraverso una parola già pronunciata in *Numax-Fagor-Plus*.

Lo spett-attore si ritrova dunque a non relazionarsi con un lavoro scenico convenzionale: tutti gli elementi della scena si fondono nella sua figura, secondo la formula “*El público es el acontecimiento*” (il pubblico è l'evento), utilizzata da Roger Bernat nello spettacolo *Pura Coincidencia*, tratto dall'opera *Publikumsbeschimpfung* (Insulti al Pubblico) di Peter Handke⁴. Si determina in questo modo l'assenza dell'*anello di feedback* tra l'attore e il pubblico, di cui parla Erika Fischer-Lichte. Tale legame diviene così tutto interno, creando il cosiddetto stato *betwixt and between*. La studiosa tedesca definisce tale condizione come liminare. Il partecipante passa da uno stato all'altro: in mezzo e tra, dove i due termini possono assumere sfumature etimologiche riconducibili al concetto di “*insieme-assieme*”. Da un lato liminalità e transitorietà; dall'altro, collettività (Fischer-Lichte 2014).

Di fatto gli spettacoli di Roger Bernat creano situazioni partecipative ambigue, in cui gli individui vivono condizioni e *status* differenti: *emancipazione versus manipolazione; individuo versus persona; solitudine versus collettività; spettatore versus interprete; sicurezza versus libertà*. L'elemento chiave che permette di definire questi stadi, dando loro connotazioni precise, è il dispositivo tecnologico, utilizzato negli spettacoli secondo declinazioni differenti.

L'occhio drammaturgico: il dispositivo

Il dispositivo, attraverso una serie di strumentazioni tecnologiche, conferisce allo spettacolo la struttura, decidendone la trama. Esso diviene, in altri termini, la vera e propria ossatura drammaturgica dello spettacolo, e, per attivarsi, necessita dell'azione dello spett-attore. Il partecipante, di fatto, deve seguire alcune istruzioni: si tratta delle *Instrucciones de uso* (Istruzioni per l'uso) o *Reglas del juego* (Regole del gioco), così definite da Roger Bernat. Il dispositivo, secondo queste caratteristiche “non è un elemento esterno che invita a partecipare, ma situa lo spettatore in una situazione di immersione”⁵ (Bernat 2008: 157-174). Come osserva sempre il regista “Una

⁴ Cfr. al proposito le note di regia dello spettacolo *Pura Coincidencia*, sempre della compagnia catalana, <http://rogerbernat.info/en-gira/pura-coincidencia-2009/>.

⁵ Sul concetto di “immersione” tornerò più avanti nella parte finale del contributo “Immersione-emersione: per una situazione di *efervescencia*”.



persona si trova in una situazione di immersione quando sente che in tale immersione può decidere le regole, dal momento che non esiste più un fuori”⁶ (Bernat 2014).

È possibile dunque, per lo spett-attore che si trova a vivere uno stato di immersione, riuscire a stabilire le regole dell'azione scenica? Qual è lo scarto esistente tra concetti quali *emancipazione* e *manipolazione*? Per rispondere a questo interrogativo è utile la teoria sul dispositivo proposta da Giorgio Agamben nel saggio *Che cos'è il contemporaneo?*:

1. Il dispositivo è una costruzione eterogenea, che include potenzialmente qualsiasi cosa, tanto gli elementi linguistici, come quelli non linguistici, allo stesso livello: discorsi, istituzioni, edifici, leggi, misure di polizia, posizioni filosofiche etc. Il dispositivo è una rete che si stabilisce tra questi elementi distinti;
2. Il dispositivo possiede sempre una funzione strategica concreta e si iscrive in una relazione di potere;
3. Come tale è il risultato dell'incontro tra relazioni di potere e di sapere (Agamben 2010: 25-49).

Il dispositivo tecnologico, come suggerito dal contributo del filosofo, è una rete che unisce elementi differenti e, nel caso specifico di Roger Bernat, determina condizioni spesso antitetiche, traducendosi di fatto in un'arma ambivalente.

Se da un lato esso permette agli individui di agire (producendo l'incontro tra relazioni di potere e di sapere di cui parla Agamben), parallelamente il rispetto delle istruzioni date da parte degli individui contribuisce alla sottomissione degli stessi a un disegno già prestabilito, determinando più un'illusione partecipativa che uno stadio emancipatore del partecipante. Il dispositivo dunque determina, controlla e orienta la condotta e le opinioni dei partecipanti attraverso un meccanismo che inizialmente appare invisibile agli occhi degli spettatori, ponendosi in una situazione di piena ambivalenza tra manipolazione ed emancipazione. Questo procedimento diviene chiaro, ad esempio, nella costruzione del sistema parlamentare preso in esame in *Pendiente de voto*: l'individuo crede di poter votare ma si trova di fatto costretto a fare i conti con un sistema che non

⁶ “[...] uno se sumerge, uno está en una situación de inmersión en un lugar donde tiene sensación de que en esa inmersión puede decidir las reglas, ya no hay un afuera”.



lo ascolta. È completamente dominato dal dispositivo e, pur volendosi liberare dal suo controllo, non può farne a meno nell'orientare la propria condotta.

Il dispositivo scenico rende inoltre evidente l'ambivalenza tra *individuo* (inteso nella sua essenza naturale) e *persona* (intesa come maschera⁷). Lo spett-attore segue le dinamiche sceniche dello spettacolo fingendosi pedina del gioco, nelle vesti di poliziotto, di ferito o di addetto della Croce Rossa in *Domini Públic*; oppure, accetta di pronunciare una parola già detta, creando una netta scissione tra la propria persona e chi pronunciò originariamente quella parola, come visto in *Numax-Fagor-Plus*. Adempiere alle istruzioni date dal dispositivo significa occultarsi in esso per acquisire, attraverso la guida degli auricolari, un *ruolo* attraverso il quale l'*individuo* si trova ad aderire alla maschera che gli viene conferita, qualificandolo come persona: il gioco dell'identità, appunto. Un gioco che Roger Bernat riproduce, attraverso dinamiche sceniche differenti, per disorientare le certezze del partecipante, costretto così a vivere e ad attraversare la propria ambivalenza.

In questo senso il regista isola il partecipante in dinamiche che per loro natura sono collettive: la piazza, il parlamento, la fabbrica sono i luoghi in cui normalmente si creano interazioni. Colpisce negli spettacoli di Bernat l'evidente opposizione tra stati di *solitudine* e stati di *collettività*. Il che corrisponde a una considerevole distanza dal modello convenzionale di teatro partecipato. L'azione dello spett-attore non deve fare riferimento a dinamiche di massa improntate a una situazione festiva: deve essere in grado, piuttosto, di generare forme di responsabilità individualizzata. L'individuo riconosce la propria solitudine, si osserva e si specchia nell'altro, si giudica come *spettatore* ed *interprete* del personaggio di sé medesimo. In altre parole il regista catalano posiziona ciascun interprete prima di fronte a se stesso, poi di fronte agli individui che lo circondano. Il richiamo bernartiano si lega così alle "moltitudini solitarie" teorizzate dal sociologo francese Guy Debord:

"L'isolamento fonda la tecnica e di conseguenza il processo tecnico isola. Dall'automobile fino alla televisione, tutti i beni selezionati dal sistema spettacolare costituiscono le sue proprie armi

⁷ Per un approfondimento al proposito si veda Victor Turner, *Antropologia della Performance*, Stefano De Matteis (a cura di), Il Mulino, Bologna, 1993.



per il rinforzo costante delle condizioni di isolamento delle moltitudini solitarie” (Debord 1999: 48).

Lo spett-attore, immerso nelle dinamiche sceniche bernartiane, agisce solo e influenzato dall'occhio di chi lo osserva, spinto ad auto-rappresentarsi secondo quello stesso sguardo: è la logica esposta da Mario Perniola secondo la quale “sono visto dunque sono” (Perniola 2005): condizione che riguarda una società in cui la spettacolarità sociale, prima che teatrale, si traduce nel dover mostrarsi a tutti i costi, sfuggendo al proprio sguardo alla rincorsa di quello dell'altro.

Una dinamica che rende gli individui protagonisti, seppure in posizioni differenti, della stessa rappresentazione sociale, come osserva Zygmunt Bauman

“Gli eroi sono gli stessi attori, tutti: quelli sotto la luce dei riflettori e quelli che rimangono nell'ombra, le comparse mute e coloro che recitano lunghe parti [...] Sceneggiatori e registi sono diventati invisibili, mentre i direttori di scena lo sono più che mai” (Bauman 2008: 153).

Lo spett-attore, immerso in stati di solitudine, rincorre la presenza dell'altro, scontrandosi con idee di *libertà* e di *sicurezza*: da un lato prova il desiderio di auto-affermarsi liberamente (vivendo l'illusione di essere colui che determina le proprie azioni); dall'altro non può fare a meno del senso di “*sicurezza*” proprio del dispositivo.

Il partecipante può solo rendersi consapevole dell'inevitabilità di elementi “complementari” e “incompatibili”, come osserva sempre Bauman:

“C'è un buon motivo per guardare al corso della storia come a un pendolo, sebbene per altri aspetti, esso potrebbe apparire lineare: i due elementi senza i quali l'esistenza umana è assai dura da sopportare, libertà e sicurezza, entrambi in pari modo pressanti e indispensabili, sono molto difficili da conciliare senza attriti, e il più delle volte attriti molto forti. Questi due elementi sono al contempo complementari e incompatibili, e la probabilità che entrino in conflitto è sempre stata e continuerà ad essere tanto alta quanto irrinunciabile è per contro sempre stata, ed è tutt'oggi, la necessità di una loro conciliazione” (Bauman 2001: 20).



Lo spettacolo come immersione-emersione: *una situazione di efferescencia*

La poetica scenica del regista catalano si definisce secondo una compresenza di *immersione ed emersione*: se da un lato la partecipazione prevista da Bernat consiste nella possibilità di agire seguendo le indicazioni del dispositivo e affidandosi ad esso, parallelamente ogni partecipante diventa consapevole del disegno drammaturgico che lo sta governando e che contribuisce ad attivare in lui un atteggiamento critico rispetto alla situazione partecipativa che sta sperimentando. L'*emersione* cui tende Bernat comporta per lo spett-attore un significativo distacco dalla situazione scenica, nell'ambito della quale, nella maggior parte dei casi, il partecipante si rende consapevole dell'intento "manipolatorio" del dispositivo. È proprio a partire dal sentimento della manipolazione che l'individuo avverte la necessità di un'emersione dal suo ruolo, scenico e sociale.

In definitiva il dispositivo, attraverso procedimenti di immersione ed emersione, genera situazioni in cui lo spett-attore viene posto di fronte a dubbi, domande e incertezze che lo portano alla riconsiderazione del suo ruolo nel tempo e nello spazio. Lo spett-attore si trova così spiazzato rispetto alle sue competenze: gli vengono a mancare i punti di riferimento abituali, non si riconosce più in una immagine univoca di sé, sperimenta una relatività che esclude ogni possibilità di definizione. Tale dinamica richiama il pensiero del filosofo Gilles Deleuze circa il movimento "quale ripetizione di maschere che si susseguono senza ancorarsi a personaggi, parole o gesti" (Deleuze 1968: 18-20) in uno spazio scenico che appare colmato da infiniti ruoli di cui nessuno definitivo. La ripetizione diviene così "la successione di identità mai compiute", il segno "d'espressione della differenza all'atto del differire" (Deleuze 1968 : 18-20). Lo spett-attore, nella "ripetizione di identità mai compiute", suggerisce l'immagine di una sorta di maschera neutra, completamente svuotata di ogni espressione significativa. Il risultato è l'evidente dimostrazione dell'annullamento dell'*individuo*, confermato dal fatto che, generalmente, ogni partecipante assume il ruolo conferitogli senza obiettare. La "nuda vita", definita e teorizzata da Giorgio Agamben come "un dato puramente biologico" (Agamben 2009: 77), diviene l'unico tratto identitario dello spett-attore, rivelato nella sua dimensione di "identità senza persona". Al proposito il filosofo osserva:

"Dobbiamo prepararci senza rimpianti né speranze a cercare al di là tanto dell'identità personale che dell'identità senza persona, quella nuova figura dell'umano, quel volto al di là tanto della



maschera che della facies biometrica che non riusciamo ancora a vedere, ma il cui presentimento a volte ci fa trasalire improvviso nei nostri smarrimenti come nei nostri sogni, nelle nostre incoscienze come nella nostra lucidità” (Agamben 2009: 82).

L'individuo si eclissa, occultandosi nella maschera neutra del dispositivo, dando vita a un gioco di illusione, in cui spesso non è l'identità dell'individuo ad apparire, ma piuttosto la sua non-identità. Lo spett-attore sperimenta una “partecipazione all'esistere”, così definita da Emmanuel Levinas, che gli consente di partecipare, occultandosi nel dispositivo e distanziandosi dalla propria identità. Come scrive Levinas

Il mondo offre al soggetto la partecipazione all'esistere sotto forma di godimento, gli permette di conseguenza di esistere a distanza da sé. Il soggetto è assorbito nell'oggetto ch'esso assorbe, e si tiene tuttavia a distanza nei confronti di questo oggetto [...] Non sparizione di sé ma oblio di sé e come una prima forma di abnegazione (Levinas 2010: 34).

La “partecipazione all'esistere” si traduce per il partecipante nella ricerca dell'*altro*, qualcosa di eternamente fuggevole che trova nelle dinamiche d'*efervescencia* lo strumento privilegiato per interrogare il proprio ruolo sociale, rendendosi consapevole dei gusci vuoti (piazza, fabbrica, parlamento) di cui spesso è abitante inconsapevole. In questo senso, il teatro della compagnia catalana ricerca la *perplexità politica* dello spettatore: il regista non vuole portare il pubblico ad entusiasmanti verità: al contrario, tenta di mostrare la completa inesistenza di una certezza salvifica nella risposta, sottolineando che “Il teatro ha senso perché può dividere e lotta contro l'unanimità”⁸ (Bernat 2014). Per questo motivo il paradigma partecipativo bernartiano genera il conflitto e non coincide con quel “parco di attrazioni”, con quel “giardino di piaceri” criticati duramente da Philippe Muray (Muray 1991). Piuttosto, interroga lo spett-attore rispetto a quanto lo circonda e rispetto alle sue relazioni nel contesto sociale in cui si trova immerso.

Il pubblico in questo senso rappresenta per il regista l'entità con la quale vuole rapportarsi senza filtri per svelarne i paradossi, i limiti e per interporsi egli stesso nella linea di delimitazione del cerchio scenico (come visto in *Numax-Fagor-Plus*) e dunque sociale.

⁸ “El teatro tiene sentido porque puede dividir y lucha contra la unanimidad”.



Il teatro di Roger Bernat diviene un gioco di cui non è dato conoscere gli esiti: vincita o perdita? Successo o fallimento? Quale senso ultimo nell'indagare lo spett-attore portandolo in scena? Le parole del regista, a conclusione di questo breve contributo, offrono un'efficace metafora circa lo scopo ultimo del proprio lavoro

“Ilya Prigogine realizzò un esperimento con alcune formiche. Quel che fece lo scienziato russo fu di disporre una fonte di cibo inesauribile ad alcuni metri di distanza dal formicaio. In questo modo osservò che iniziava a formarsi una fila di formiche che andava dal formicaio fino alla fonte di cibo. Però al contempo notò, con enorme stupore, che alcune formiche continuavano a seguire un percorso a random, senza andare in direzione della fonte di cibo, ma seguendo una direzione determinata rispetto al formicaio. Gli etologi hanno definito questo processo “l'immaginazione del formicaio”. La loro interpretazione rispetto alla lontananza assunta da alcune formiche rispetto alla fonte inesauribile di cibo consiste nel fatto che queste ultime continuano a cercare 'nell'eventualità'. Così il giorno in cui dovesse mancare o scomparire questa fonte di cibo, anche se inesauribile, le formiche rimaste vicine alla fonte potranno chiamare le altre impegnate nei loro giri random e chiedere: “Sentite, ma per caso avete incontrato qualcosa laggiù?”. Credo che il nostro ruolo sia proprio questo. È inutile cercare nel vuoto, ma qualcuno lo deve pur fare”⁹ (Bernat 2014).

Cercare nel vuoto, oltre all'ironica e apparente inutilità, significa interrogare il senso dell'*efervescencia* sociale e politica ricreata attraverso l'arte scenica. *Cercare nel vuoto* diviene così il nuovo possibile enigma di un teatro pensato nel suo stato nascente: ogni spett-attore incarna su di sé la mancanza di una certezza salvifica della risposta, costretto a definirsi come maschera neutra in un processo continuo di manipolazione-emancipazione. Il partecipante non può che reinventarsi e rinascere perpetuamente con nuove e differenti domande, oltre un orizzonte scenico che si connota di un valore sociale e, in definitiva, politico.

⁹ “Ilya Prigogine realizó un experimento con hormigas. Hizo escoger a una colonia una fuente inagotable de comida. Entonces notó que se formaba un camino de hormigas que iba desde el hormiguero hasta esa fuente. Pero de repente, observó sorprendido que había unas cuantas que seguían yendo a random, sin ir a la fuente de comida. Pero iban a random en un determinado radio respecto al hormiguero. Los etólogos llamaron a ese proceso con 'la imaginación del hormiguero'. Esas hormigas siguen buscando 'por si acaso'. El día que falte esa fuente de comida podrán llamar y decir: 'Oye, habéis encontrado algo por allí o no?'. Creo que éste es nuestro papel. Es inútil buscar en el vacío, pero alguien tiene que hacerlo”.



Bibliografia

AGAMBEN, GIORGIO

2009 *Nudità*, Nottetempo Edizioni, Roma.

2010 *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo Edizioni, Roma.

BAUMAN, ZYGMUNT

2000 *Missing Community*, Polity Press, Cambridge (ed. it. *Voglia di comunità*, Laterza, Bari, 2001).

2005 *Liquid Life*, Polity Press, Cambridge, (ed. it. *Vita liquida*, Laterza, Bari, 2008).

BERNAT, ROGER

2008 *Las reglas de este juego*, in *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización - la creación escénica en Iberoamérica*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Barcelona, pp. 307-314.

2012 "Instrucciones de uso", in *El espectador activo MOV-S 2010 (Madrid): Encuentro nacional en el museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Consorci Mercat de Les Flors, Barcelona, pp. 157-159.

DEBORD, GUY

1967 *La société du spectacle*, Éditions Buchet-Chastel, Paris; (consultata da chi scrive nell'edizione spagnola *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos editores, 1999).

DELEUZE, GILLES

1968 *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris (ed. it. *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1997).

FABIETTI, UGO

1999 *Antropologia culturale. L'esperienza e l'interpretazione*, Laterza, Bari.

FISCHER LICHTER, ERIKA

2014 *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, in Tancredi Gusman (a cura di), Carocci Editore, Roma.

FORTES, MEYER

1970 *Time and social structure and Other Essays*, Athlone Press, London.

GOFFMAN, ERVING

1959 *The presentation of self in Everyday Life*, Garden City, N. Y., Doubleday (ed. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, traduzione di Margherita Ciacci, Il Mulino, Bologna 1969).

1969 *Strategic Interaction*, Philadelphia University Press (ed. it. *L'interazione strategica*, traduzione di Dina Cabrini e Vittorio Mortara, Il Mulino, Bologna, 1971).



LEACH, EDMUND

1982 *Social Anthropology*, Oxford University Press.

LEVINAS, EMMANUEL

2010 *Il tempo e l'altro*, Il Melangolo, Genova.

LIGOTTI, THOMAS

2010 *The Conspiracy Against the Human Race: A Contrivance of Horror*, Hippocampus Press, New York.

MURAY, PHILIPPE

1991 *L'empire du Bien*, Les Belles Lettres. (Consultato da chi scrive nell'edizione spagnola *El imperio del bien*, Nuevo Inicio Ediciones, 2012).

OLIVARES, JUAN CARLOS

2008 *Proust i les matemàtiques*, in «Avui», 18 aprile 2008. Testo integrale disponibile al seguente indirizzo: <http://rogerbernat.info/wp-content/uploads/2014/11/Proust-i-les-matemàtiques-Juan-Carlos-Olivares-Avui-Barcelona-18042008-.pdf>

PERNIOLA, MARIO

2005 *Sono visto dunque esisto*, in «La Repubblica», 15 novembre 2015. Testo integrale disponibile al seguente indirizzo: <http://www.marioperniola.it/site/dettagliotext.asp?idtexts=64>.

PRITCHARD, EVANS

1962 *Social Anthropology and Other Essays*, The Free Press, New York.

RIVAS, NATASHA LEAL

2005 *Teatralització d'elements rituals: Els Joglars, Els Comediants, La Fura dels Baus*, in *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la transició a l'actualitat*, Institut del Teatre, Barcelona, pp. 419-448.

TURNER, VICTOR

1993 *Antropologia della Performance*, Stefano De Matteis (a cura di), Il Mulino, Bologna.

Videografia

2014 *Querido Público*, puntata n. 33 di «Soy Cámara. El programa del CCCB», andata in onda il 18 gennaio 2014 sul canale *La 2* della RTVE - *Radiotelevisión Española*. Interventi di Ernesto Collado, Iván Morales, Ivo Van Hove e Roger Bernat.

La registrazione è disponibile al seguente indirizzo: <http://vimeo.com/84573166>.



Note di drammaturgia e di regia

FRATINI SERAFIDE, ROBERTO

2008 *Se puede creer*, <http://rogerbernat.info/engira/domini-public>.

2012 *Teórica*, Note di drammaturgia dello spettacolo *Pendiente de voto*,
<http://rogerbernat.info/en-gira/parlamento-titulo-de-trabajo-proyecto2012/>.

2014 *El teatro: ex opere operato*, Note di drammaturgia dello spettacolo *Numax-Fagor-Plus*,
<http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/>.

GONZÁLEZ MORANDI, PABLO

2014 *La Historia: Tiempos Transitivos*, Note di regia dello spettacolo *Numax-Fagor-Plus*,
<http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/>.

Sitografia

<http://rogerbernat.info/en-gira/>

<http://www.lafura.com/>

<http://comediants.com/?lang=en>

<http://www.elsjoglars.com/>



Abstract - IT

La compagnia FFF (The Friendly Face of Fascism) guidata dal regista catalano Roger Bernat si inserisce all'interno del panorama del teatro partecipato contemporaneo. Attiva nello scenario teatrale di Barcellona a partire dal 2008, la formazione artistica si configura come vero emblema del teatro interattivo catalano e permette così di riconsiderare, per forma e significati, le sfumature proprie del paradigma partecipativo. La scomparsa di attori professionisti negli spettacoli di FFF provoca il delinearsi di una nuova figura, quella dello *spett-attore*: a lui il compito di determinare le trame della messa in scena in quello che diviene un teatro d'*efervescencia*, con caratteristiche che attengono a un contesto sociale e politico, oltre che scenico. Tale contributo, senza pretesa di esaustività, cercherà di delineare il ruolo e la posizione assunte dallo spett-attore nel contesto scenico. Elementi che consentiranno di conferire un volto *altro* al paradigma partecipativo.

Abstract - EN

The company FFF (The Friendly Face of Fascism) guided by the director Roger Bernat is situated in the context of contemporary participative theatre. Beginning its activity in Barcelona in 2008, the company represents the emblem of Catalan interactive theatre and allows to reconsider, through meaning and forms, the shades connected to interactive paradigm. The disappearance of professional actors in the FFF's shows introduces a new figure, the *spect-actor*: he has to create the show in a particular typology of theatre which is named as of *efervescencia*, with social and political, as well as scenic, peculiarities. This essay, without exhaustive pretension, attempts to rough out the role and the position of the spect-actor in scenic context. This element allows to lend another face to participative paradigm.

CARMEN PEDULLÀ

Carmen Pedullà è Dottoressa in Discipline dello Spettacolo dal Vivo. Ha realizzato una ricerca di sei mesi nella città di Barcellona grazie a un progetto di Tesi all'estero promosso dall'Università di Bologna. Nella città catalana si dedica allo studio del teatro partecipativo di Barcellona. Nel novembre del 2014 consegue la Laurea Magistrale presso il Dipartimento delle Arti - Visive Performative e Mediali di Bologna. Attualmente continua a dedicarsi allo studio del teatro partecipativo contemporaneo.

CARMEN PEDULLÀ

Carmen Pedullà is graduated in Bachelor's degree in Theatre. She realized a resarch's period of six months in Barcelona for an academic project of Thesis in foreign countries. In the city she dedicate her studies to Catalan participative theatre. She graduated in november 2014 at the Department of Performing Arts at Alma Mater Studiorum University of Bologna. Currently she continues her work of study of participative contemporary theatre.



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*.

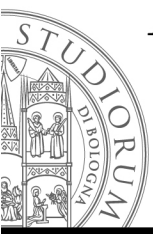
L'orizzonte contemporaneo è caratterizzato da una sorprendente ripresa della festa popolare. Questa situazione ha generato l'urgenza di raccogliere e salvare le memorie delle tradizioni locali, di intervistare e registrare gli anziani, di conservare le testimonianze materiali e, ove possibile, di rendere 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 esplicano 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 propiziatriche 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).

Oggigiorno 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.

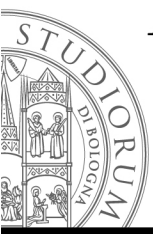
Siccome il Carnevale si svolge attraverso le vie e i cortili di una piccola borgata alpina, durante la processione è importante che i personaggi riescano non solo a sfilare, ma anche a disporsi strategicamente nei vari spazi (cortiletti, piazzuole) adibiti alla rappresentazione, luoghi narrativi fondamentali 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.

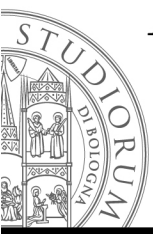
Per la sessione dedicata alle maschere e alle metamorfosi in Italia, l'intervento dello studioso svizzero Davide Giovanzana (attore, regista e pedagogo in accademie teatrali di Stati Uniti, Svizzera, Finlandia, Lettonia, Italia, Francia e Russia) ha messo in luce nella relazione *Masks and Rituals: the 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:

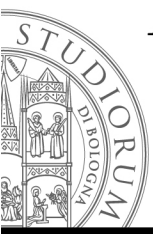
- Il cosiddetto gruppo della Chiesa: è composto dai *Razantes* o *Maestros*, che conducono la cerimonia salmodiando le preghiere, dai *Cantoras*, che cantano, dagli uomini e dalle donne che hanno preparato le effigi e le portano in processione, dagli *Angelitos*, i bambini vestiti da angeli. Gli *Angelitos* 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 Masionier 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.

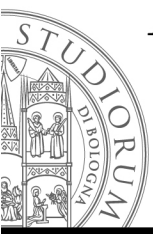
Un'ulteriore sessione dedicata alle maschere e alle metamorfosi nel teatro contemporaneo è stata aperta dall'intervento di Tanja Eloranta, ballerina, attrice, coreografa e regista teatrale, con l'intervento *A Practical Viewpoint to Contemporary Mask Theatre Thought Case Examples*.

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.

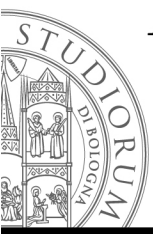
Il cacciatore doveva innanzitutto chiedere il permesso di "incantare" la selva al Signore della foresta Tapio. In alcuni casi ci si rivolgeva anche a sua moglie Mielikki, "l'amabile signora del bosco". In



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 in 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.



ARTICOLO

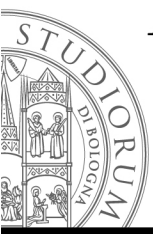
La densità di una transizione.

Successione, divinazione e infanticidio nel Ghana nord-orientale

di Gaetano Mangiameli

L'antropologia ha tra le sue missioni intellettuali quella di costruire percorsi di lettura dei fenomeni culturali in maniera aperta e rivedibile, anche e soprattutto per rompere schemi interpretativi prefissati, mettendo in luce le potenzialità inesprese degli "oggetti culturali", in senso lato, attraverso reti di connessioni non preventivate. Tali reti di connessioni possono contribuire a rendere più sfumati i confini tra concetti apparentemente distinti, tra domini del sapere e persino tra le branche dell'antropologia stessa. Un sapere di frontiera come l'antropologia culturale può - e forse deve, di tanto in tanto - mettere in moto le sue stesse frontiere interne (antropologia politica, antropologia delle religioni, antropologia applicata, ecc. ecc.) per evitarne la cristallizzazione, salvaguardando così la creatività della disciplina. In questo saggio, attingendo al lavoro di campo svolto a più riprese tra il 2003 e il 2013 in territorio kassena (Ghana nord-orientale), si vuole sperimentare un percorso che potenzialmente attraversa buona parte delle specializzazioni disciplinari dell'antropologia senza fermarsi su nessuna di queste. Si partirà da un caso esemplare, relativo alla successione al ruolo di anziano del villaggio, connettendolo a una serie di elementi: innanzitutto le procedure di divinazione, che informano i processi decisionali in generale e la successione stessa in particolare; in secondo luogo, la credenza relativa ai "nani invisibili", che forniscono informazioni ai divinatori; in terzo luogo, la rimozione degli infanti deformi, in quanto incarnazioni dei nani invisibili. Questo percorso permetterà di illustrare l'intero quadro di pratiche e credenze¹ soggiacenti alla successione al ruolo di anziano e più in generale all'interpretazione della realtà, rendendo più evidente la densità di significato dei relativi processi decisionali.

¹ Non è questa la sede per affrontare la questione del carattere problematico del concetto di credenza, ad esempio rispetto alla discutibile universalità dell'esperienza del "credere", alla sua dimensione psicologica e alla sua validità come concetto antropologico, questioni ampiamente dibattute sulle quali si rimanda innanzitutto a Evans-Pritchard (1965), Needham (1972), Sperber (1982). In questo saggio non si usa il termine "credenza" per fare riferimento a stati mentali né per sottolinearne lo statuto controfattuale o illusorio rispetto alla presunta affidabilità del "sapere", ma intendendola come un prodotto della creatività sul quale fiorisce un discorso sociale e che viene assunto come esistente proprio in tale sede, quella delle discussioni e dei racconti.



Una precisazione preliminare è qui opportuna. Elementi quali la rimozione dell'infante deforme e la connessione con i nani invisibili sembrano prestarsi a soddisfare un certo gusto per l'esotico, ma non è certo questo l'intento dell'antropologo.² Si tratta piuttosto di costruire una configurazione di senso che trascenda i singoli elementi considerati isolatamente.³ L'idea che un qualunque oggetto etnografico sia automaticamente predefinito e stabilmente contestualizzato in un modo della descrizione e della comprensione è particolarmente problematica per un antropologo, in quanto a mediare tra un oggetto e la sua descrizione-comprensione deve intervenire il processo di *framing* o incorniciamento.⁴ È a chi descrive, sulla base del dialogo con gli interlocutori, che spetta il compito di costruire un contesto per la comprensione. Al cuore dell'impresa antropologica non può che esserci, effettivamente, il superamento di quella che Pierre Bourdieu (1972) ha chiamato conoscenza fenomenologica, relativa cioè al riconoscimento immediato e superficiale degli "oggetti". In questa sede non ci si prefigge l'obiettivo di inquadrare singoli oggetti isolatamente e dal punto di vista precostituito dell'osservatore, ma piuttosto si punta a seguirne le trame di senso e le connessioni riscontrabili sul terreno.

Transitorietà prolungata: l'anziano *ad interim*

Il primo tema che vorrei mettere in luce, attraverso un caso esemplare, può essere etichettato come "transitorietà prolungata", se non addirittura "permanente". All'inizio di marzo del 2004, durante il mio lavoro di campo nel nord-est del Ghana, mi recai presso l'abitazione di un uomo, in un villaggio appartenente al *chiefdom* kassena di Paga. L'uomo, che chiamerò convenzionalmente "John", aveva accettato di discutere con me di questioni relative alla gestione dell'autorità rituale e alle procedure di successione, essendo egli stesso un'autorità. John era infatti l'anziano del suo villaggio, o meglio il

² È bene precisare a questo proposito che un tema può essere "esotizzabile" ma non è esotico in sé. C'è il rischio, in effetti, che qualunque descrizione di idee e pratiche non familiari possa essere etichettata come esotizzante, al punto che Roger Celestin (1990) si è chiesto "to what extent can a Western subject represent a foreign subject without automatically producing exoticism" (1990: 294).

³ Bruce Kapferer, in un recente saggio, ha affermato che "any people or practice is potentially exotic to any other" (2011: 823), per poi rivedere l'idea di esotico non tanto come ripetizione meccanica quanto come strumento vitale nella generazione del "nuovo" e sganciarla da essenzialismi e dualismi per vedervi invece una relazione costruttiva, creativa, emergente.

⁴ Se per *frame* si intende l'appiglio grazie al quale è possibile comprendere, è proprio nella sua costruzione e ricostruzione che risiede il lavoro degli antropologi. Sulla nozione di *frame* si vedano: Bateson (1972); Goffman (1959); Goffman (1974).



nakwe tu (anziano leader) del suo *nawuuri* (“sezione” o “ramificazione” del *chiefdom*, in altre parole “villaggio”),⁵ e in effetti il motivo della mia visita era proprio questo.

Per la verità, come spesso accade più o meno casualmente e come si ritiene che in effetti *debba* accadere per ragioni di accuratezza metodologica, non parlammo affatto di autorità rituale nel mondo kassena in generale,⁶ ma ci focalizzammo piuttosto sul caso specifico di John, caso che peraltro si rivelò presto essere tutt'altro che eccezionale. Questi, dopo essermi stato presentato appunto come *nakwe tu* dal mio accompagnatore, fu puntuale nel precisare immediatamente di non essere affatto il *nakwe tu*, ma solo un reggente temporaneo, una sorta di anziano *ad interim*. John si trovava in questa posizione in quanto figlio del *nakwe tu* defunto, in attesa dell'installazione del nuovo *nakwe tu*.⁷

Nell'architettura costituzionale del *chiefdom* di Paga esistono due categorie di villaggi sottoposti all'autorità centrale del capo supremo: quelli guidati da un anziano (il *nakwe tu*, appunto) e quelli guidati da un *pe*, cioè “capo” o più precisamente *subchief*. Tra le due autorità c'è una significativa differenza in termini di prerogative usualmente attribuite. Un *subchief* ha un'autonomia decisionale maggiore, che gli permette di gestire e risolvere anche controversie particolarmente delicate, mentre l'anziano semplice, il *nakwe tu*, non si avventura al di là dell'ordinaria amministrazione. Quest'ultimo, infatti, qualora interpellato circa una controversia spinosa, deve spesso astenersi dal decidere, per delegare piuttosto la decisione all'autorità centrale, il capo supremo di Paga, appunto. A questa differenza di prerogative corrisponde anche una rilevante differenza nelle modalità di successione. La successione al *subchief* appartiene alla categoria della successione ereditaria verticale, cioè una successione filiale, mentre quella del *nakwe tu* è un esempio di successione orizzontale, nella quale la carica passa dal detentore defunto a un altro anziano, magari della stessa generazione. Di conseguenza, mentre il ruolo di *nakwe tu* può circolare da un segmento lignatico all'altro, il ruolo di *subchief* non circola affatto. Esso viene trasmesso attraverso la filiazione restando permanentemente una prerogativa della linea di discendenza personale di ogni *subchief*, tanto che questa “proprietà” viene ottenuta attraverso negoziazioni con il capo supremo e pagando a

⁵ Sulla nozione di *nawuuri* si vedano Howell (1997), Liberski-Bagnoud (2002), Mangiameli (2010).

⁶ Già Malinowski, ormai un secolo fa, aveva sconsigliato di porre “questioni generali” durante i colloqui sul campo (Malinowski 2004: 21-22).

⁷ Una situazione transitoria analoga a quella citata da Meyer Fortes (1967: 9).



quest'ultimo un cospicuo tributo.

Dopo la morte del *nakwe tu*, come nel caso del padre di John, la procedura prevede che il suo successore (vale a dire, se possibile, uno dei membri della generazione del leader defunto, ad esempio - ma non necessariamente - il suo fratello vivente più anziano) assuma l'incarico dopo l'esecuzione del funerale finale, che segna il momento in cui la persona sociale del defunto viene effettivamente e definitivamente rimossa dal mondo dei vivi e ricollocata in quello degli antenati.⁸ In attesa che questo avvenga, a fungere da reggente viene chiamato un discendente diretto dell'anziano defunto, suo figlio. La questione è resa più contorta dal fatto che è proprio quest'ultimo, il figlio, ad avere il compito di avviare l'organizzazione e l'esecuzione del funerale finale dell'anziano defunto. In sintesi, la morte dell'anziano apre una fase in cui un soggetto diventa temporaneamente depositario di autorità e privilegi. Esiste a questo proposito una procedura rituale, il funerale finale, che mette fine a tale fase temporanea determinando la riallocazione di privilegi e prerogative dell'autorità a una seconda persona in via definitiva, ma l'avvio di questa procedura dipende dalla decisione dello stesso beneficiario temporaneo, che dunque ha in teoria tutto l'interesse a rinviare il più possibile l'esecuzione dei funerali finali. Virtualmente, l'anziano *ad interim* può mantenere la sua posizione *ad libitum*.

Quando incontrai John, in effetti, egli era nella posizione di anziano reggente già da quattro anni. La transitorietà prolungata, lungi dall'essere una prerogativa eccezionale di John, si rivelò essere condizione diffusa e niente affatto marcata nel *chiefdom* di Paga. Questo punto merita di essere sottolineato, in quanto un osservatore esterno e "ingenuo" potrebbe leggere in questa transizione irrisolta una tensione disfunzionale, una lacuna, un'imperfezione, a partire da un immaginario classificatorio che si nutre di stabilità e completezza. In realtà, la ritrosia dell'anziano interinale ad avviare i funerali finali e dunque la successione definitiva appartiene all'orizzonte quotidiano dei processi politico-rituali kassena quanto le pressioni esercitate su di lui dai sostenitori del candidato (o dei candidati) a succedere a pieno titolo all'anziano defunto. Non si trattava e non si tratta dunque di un'eccezione né di una disfunzione, ma di un carattere abituale⁹ dell'assetto delle

⁸ Se in generale il tema della morte come processo graduale porta immediatamente a evocare Robert Hertz (1907), il caso di John va più precisamente a inserirsi nella casistica resa famosa da Jack Goody (1962).

⁹ Questa espressione, "carattere abituale" non deve però dare adito a un'illusione "staticista". Meccanismi di questo genere sono perfettamente conciliabili con le nuove sfide del presente e incanalare dunque rapporti ed eventi



autorità kassena.

Il caso di “John” assume dunque carattere paradigmatico e avvia una ricerca di connessioni. La trattazione di un tema, che è un modo di costruirne il significato, deriva da scelte operate consapevolmente da parte dell'antropologo, il quale contribuisce così alla cultura come “tessuto continuamente da rifare”, per usare le parole di Remotti (2011: 289). In questo caso, a partire dalla condizione del *nakwe tu* temporaneo, si procederà a illustrare il significato dei processi decisionali, esaminando la divinazione con le credenze e le pratiche a questa connesse. Il meccanismo della successione è lo spunto di partenza, mentre il tema di questo saggio è la densità di senso della transizione, che sarà colta seguendo le concatenazioni delle procedure rituali e delle credenze associate. Idealmente si vuole così riprodurre il procedimento, incerto e fatto di tentativi, attraverso il quale l'antropologo costruisce progressivamente l'oggetto senza conoscerne preventivamente l'assetto definitivo. Come ha chiarito Olivier de Sardan (2009: 39-40), uno degli aspetti-chiave del lavoro di campo è la ricorsività dei colloqui, attraverso la quale la ricerca stessa suggerisce che forma dovrà assumere. La ricerca degli antropologi, infatti, deve molto alla serendipità.¹⁰

Convivere con le contraddizioni: la divinazione ovvero l'arte di procrastinare

Il secondo tema che questa etnografia permette di illustrare è il rapporto che la cultura intrattiene con le contraddizioni che essa stessa crea. Gli antropologi sanno da molto tempo che le contraddizioni tra principi strutturali o tra norme codificate presso una qualunque società non sono accidenti storici né disfunzioni momentanee, ma elementi assolutamente ordinari della vita sociale, quanto meno da quando Max Gluckman parlò di *discrepant principles* (Gluckman 1965: 235), se non addirittura da molto prima, in quanto – per la verità – neanche nella metafora organica cara al funzionalismo strutturale classico c'è niente che davvero induca a pensare necessariamente a un'orchestrazione armoniosa della vita sociale.

La contraddizione relativa alla successione al ruolo di *nakwe tu* genera una situazione di

disparati, con il coinvolgimento di elementi esterni, di oggetti materiali e immateriali e di soggetti individuali e collettivi di varia provenienza. Rimarcarlo è fondamentale, a fronte delle opportune precisazioni di Georges Balandier, ad esempio, laddove questi afferma che “quando si tratta di società 'tradizionali' (e per giunta esotiche), l'impressione di continuità è fortemente accentuata” (1973: 107). Non a caso, è lo stesso antropologo francese, nella medesima sede, a parlare di “illusione”.

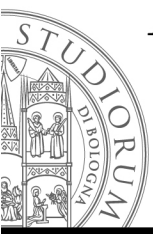
¹⁰ Si veda la raccolta di contributi sul tema in *Social Anthropology* 21, 2, 2013.



sospensione, in attesa di un funerale finale che viene posposto più a lungo possibile, anche dieci anni, come spesso sottolineano i diretti interessati. Se nella classica tripartizione di Van Genep (1909) la fase liminare è quella che maggiormente stimola l'attenzione degli antropologi, in questo caso va sottolineato come essa venga prolungata al massimo. Quali strumenti simbolici e quali procedure sono al servizio di questa strategia? Il caso da cui siamo partiti appartiene a una casistica molto più ampia. Nel contesto kassena, infatti, sono numerose le circostanze in cui l'esecuzione di un certo rituale più o meno dispendioso è sollecitata da una parte dei soggetti coinvolti e rinviata dai diretti interessati, nel quadro di una negoziazione lenta fino a essere estenuante, caratterizzata da una sorta di stallo tattico, da un attendismo molto significativo. Di fronte alla pressione per l'esecuzione di una pratica rituale che comporti una spesa rilevante o comunque un consumo di risorse da parte del soggetto da cui ci si aspetta l'avvio della procedura rituale stessa, ecco che questi mette in atto una serie di tattiche di rinvio manipolando la stessa voce che gli trasmette la pressione collettiva, vale a dire la voce della divinazione.¹¹ Allo scopo di procrastinare il passaggio di consegne, egli tenderà ad affermare che la divinazione non abbia fornito un parere univoco a proposito dell'opportunità di eseguire i funerali finali, o che addirittura abbia apertamente sconsigliato di procedere in tempi brevi. Il soggetto interessato può adottare una strategia di questo tipo proprio in quanto la procedura divinatoria ne crea l'opportunità, esattamente come il funzionamento degli oracoli zande permette, nell'analisi proposta da Evans-Pritchard (1937), qualche forma di bluff. A scanso di equivoci, dunque, è opportuno ricordare che qui siamo di fronte a un "gioco politico" all'interno di un campo di forze, un gioco nel quale i soggetti coinvolti manipolano o tentano di manipolare le opportunità offerte dalle procedure istituzionali.

I processi decisionali sono avvolti da una nube di incertezza che il sistema di rappresentazioni dei Kassena non punta a ridurre o eliminare, ma paradossalmente a sottolineare o rinforzare, quasi come se l'obiettivo fosse limitare le pretese di analisi oggettiva della situazione da parte di un qualunque singolo soggetto. Questa riflessione ci condurrà dunque (vedi oltre) al nesso tra pratiche e idee, in quanto la divinazione kassena è collegata ai *chichiribia* (sing.: *chichiribu*), i "nani invisibili", gli spiriti che portano le informazioni (spesso errate o imprecise) ai divinatori. Sono i "nani invisibili",

¹¹ Nella manipolazione delle regole istituzionalizzate, effettuata con successo o meno allo scopo di incanalare un processo rituale a sostegno o a scapito di un soggetto, è facile scorgere similitudini con la nozione turneriana di "dramma rituale", e in particolare con il celeberrimo caso di Sandombu (Victor Turner 1957: 95 e sgg.).



infatti, a generare la confusione creativa che da un lato permette ai soggetti coinvolti di ridiscutere, rinviare, indugiare, e dall'altro lato può essere apprezzata dall'antropologo come fatto estetico, come fucina di narrazioni più o meno sorprendenti, drammatiche, orride o comiche e comunque come fenomeno significativo nello strutturare una visione del mondo.

Nel cogliere la densità della transizione, l'intento è quello di contribuire alla comprensione della straordinaria creatività che il lavoro di campo permette di scoprire lontano dai grandi centri di produzione artistica o intellettuale¹². Il lavoro di ricerca sulle credenze, qualche decennio fa al centro del progetto scientifico di un'antropologia che attualmente è piuttosto fuori moda, può riconfigurarsi oggi come un'attività artigianale, lenta, poco pubblicizzata ma non per questo meno incisiva, il cui oggetto può fare da contraltare alla produzione industriale di saggistica e storie di finzione per il mercato globale. Se qui ci si riavvicina alle "cose invisibili", dunque, è principalmente per apprezzare da un punto di vista estetico il lavoro di elaborazione simbolica che la cultura kassena propone come retroscena dei processi decisionali facendone una sorta di commento implicito alla condizione umana.

Nel contesto dell'antropologia sociale "classica", le credenze non dovevano essere, almeno in linea di principio, oggetto di indagine autonoma, ma solo nella misura in cui fossero risultate collegate alle istituzioni sociali e dunque utili per la comprensione di queste. Questa precisazione non delimitava granché il campo, dato che pressoché qualunque credenza poteva e può essere connessa in qualche modo a qualche istituzione sociale. Ciò che conta sottolineare, però, è che un progetto scientifico-intellettuale di questo tipo conferiva una direzione specifica allo studio delle credenze. Non certo un catalogo di idee bizzarre da offrire in pasto a lettori mossi da curiosità e in cerca di emozioni forti, dunque, ma un'operazione volta a chiarire in che modo pratiche e idee apparentemente strambe potessero (e possano tuttora) essere connesse con assetti sociali a loro volta poco familiari al lettore occidentale.

Un'altra possibilità ampiamente attestata nella storia dell'antropologia, almeno di quella successiva al superamento dell'evoluzionismo vittoriano, consiste nell'esaminare le credenze allo scopo di mostrare come esse non siano strumenti scientifici fallaci, cioè la dimostrazione di un fallimento del

¹² Ci si riferisce qui a un'idea di creatività come attività continua e inerente al fluire dei processi di vita, coerentemente con l'accezione proposta da Hallam e Ingold (2007).



processo di conoscenza oggettiva del mondo da parte della cultura *x*, ma semmai modalità espressive che hanno a che fare con la *comprensione* del mondo, con un intento più artistico o filosofico che scientifico, allo scopo di mettere in luce la condizione umana, tensioni esistenziali, valori, ecc.

Ora, la divinazione kassena, intesa come arte di procrastinare, è valorizzabile in entrambi i sensi appena accennati. Essa ci permette innanzitutto di cogliere il legame tra alcune credenze “controintuitive” e il farsi di un certo assetto sociale. In secondo luogo, inoltre, ci offre l'opportunità di apprezzare un'opera di ingegno creativo. Compiere quest'operazione mette a disposizione di un pubblico allargato e variegato la possibilità di valutare appieno la dignità della creatività umana anche nei luoghi più lontani dai grandi centri di produzione industriale della cultura. Ed è per questa via che si contribuisce all'infinito processo di autocomprensione da parte dell'umanità.

La cultura “svincolante”: uomini risolutamente in cerca di incertezza

Come ha messo in luce Tanya Luhrmann (2012), la comunicazione con Dio (o, più in generale, con entità immateriali) è un lavoro impegnativo i cui risultati non possono essere dati per scontati nemmeno da parte del credente. L'idea che le credenze diano luogo a un vero e proprio sforzo, inteso come una tensione verso un obiettivo senza la certezza di raggiungerlo, è perfettamente coerente con i più specifici e limitati scopi etnografici di questo articolo, nel quale non si vuole descrivere una stabilità o una solidità che le procedure divinatorie kassena non proiettano affatto. Le certezze, semmai, sono probabilmente molto simili a un asintoto verso il quale ci si muove senza tuttavia mai raggiungerlo.

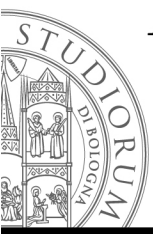
L'idea di cultura come tradizione immobile e immobilizzante che incatena gli uomini a comportamenti prevedibili può essere poco appetibile, ma in questo caso ciò che conta soprattutto è che essa risulta fuori luogo. Non solo, dunque, essa non è in sintonia con l'approccio attuale degli antropologi, ma soprattutto l'etnografia ne smentisce il fondamento. In un certo senso, che può sembrare paradossale, la cultura sembra essere capace di vincolare gli uomini a essere svincolati.

La divinazione kassena non ha la capacità di indirizzare il comportamento sociale lungo binari certi, fornendo indicazioni ineludibili sulla base di un punto di vista indiscutibile sul mondo. In altre parole, esaminarne le dinamiche porta necessariamente a immaginare un'umanità molteplice,



formicolante, discorde, niente a che vedere con un'ipotetica alterità congelata dalle e nelle tradizioni. Questo basterebbe già da solo a smuovere un certo immaginario che impedisce di cogliere in pratiche di questo genere qualcosa di completamente differente dal passatismo e dall'esotismo. Riflettere sulla divinazione kassena conduce semmai a cogliervi la possibilità di un raffinato slancio ironico nei confronti di qualunque banalizzazione primitivista. La ricerca di Adongo, Phillips e Binka (1998) sul rapporto tra sistema religioso locale e regolazione della fertilità nell'area Kassena-Nankana, ad esempio, mette in luce come gli antenati, attraverso la divinazione, possano prendere atto delle difficili condizioni economiche attuali per fornire indicazioni a sostegno del contenimento della fertilità (1998: 27), a fronte del presupposto "tradizionale" secondo cui l'espansione della sostanza lignatica sarebbe un obiettivo da perseguire ad ogni costo e senza limiti. Lungi dall'essere un meccanismo ottusamente dogmatico per altrettanto ottusi fruitori passivi, la divinazione si presenta in realtà come uno strumento di apertura alla molteplicità di punti di vista e alla libera circolazione di idee e desideri contrastanti. E si presenta così con il tono adatto a una commedia, tanto che i miei interlocutori ne parlavano senza celare un certo divertimento, a proposito degli aspetti che qui vado a sintetizzare.

Innanzitutto, quando qualcuno si rivolge a un divinatore non ha alcuna certezza che dalla sessione di divinazione verrà fuori un verdetto relativo alla questione per cui dal suo punto di vista la sessione stessa è stata effettuata. In altre parole, Ego può andare dal divinatore per fare luce sul malessere di sua moglie ma ricevere un'indicazione su una controversia con una terza persona, che però non chiarisce in nessuna maniera la questione che ha indotto Ego ad andare dal divinatore. In secondo luogo, il parere del divinatore può vertere su qualcosa di sganciato dalla persona che lo sta consultando in quel momento. Per essere più espliciti, Ego può rivolgersi al divinatore allo scopo di "chiarire" questioni familiari, per poi però sentirsi dire delle cose che non gli interessano affatto e che piuttosto riguardano soggetti terzi. Non solo una sessione del genere non è ritenuta fallimentare, ma Ego stesso dovrà prendersi cura di avvertire le persone coinvolte nella questione sulla quale è stato informato dal divinatore. Volendo utilizzare una metafora relativa alla fruizione mediatica, ci si può aspettare, erroneamente, che la divinazione somigli a una ricerca su internet attraverso la quale un soggetto sia in grado di ottenere informazioni affidabili, o meglio assolutamente oggettive ed esaustive su un certo tema a lui caro (anche se ovviamente internet



offre questa possibilità solo in un senso molto superficiale e ingenuo). Al contrario, la divinazione kassena somiglia piuttosto all'atto di accendere una radio su un canale a caso e ascoltare ciò che in quel momento è in onda, sperando che sia almeno minimamente interessante. Ne risulta, abbastanza ovviamente, che la divinazione così intesa non possa produrre/riprodurre nessun tipo di noioso, polveroso e stantio ordine tradizionale, e non potrebbe neanche se tutti i Kassena la prendessero estremamente sul serio. Essa, piuttosto, comunica l'idea di una fucina di rigogliosa molteplicità, di linee che si dipartono in mille direzioni, di contraddizioni, dicerie e contrasti.

Ho scritto "neanche se tutti i Kassena prendessero la divinazione estremamente sul serio". Il nodo, però, è che neanche questo è il caso. Anche nell'ipotesi più auspicabile, quella in cui il responso riguardi proprio la spinosa questione personale che ha spinto l'individuo ad andare dal divinatore, la sessione divinatoria sarebbe acquisita con molta cautela, con numerosi distinguo e tra virgolette. La divinazione non gode affatto di fiducia incondizionata, in quanto per definizione i divinatori non sono tutti affidabili alla stessa maniera e la singola sessione effettuata da un divinatore necessita di conferme presso altri divinatori. Di fatto, qualunque responso può essere messo in discussione in attesa di ulteriori verifiche. Nel caso in cui ci si aspetti da qualcuno un certo dono, una certa offerta sacrificale o addirittura qualcosa di molto più importante e costoso come un funerale finale, il soggetto in questione potrebbe procrastinare la spesa sostenendo che i divinatori abbiano suggerito di rinviare, oppure sottolineando come l'esistenza di forti divergenze tra i responsi di divinatori differenti circa l'opportunità di effettuare un certo sacrificio lo abbia indotto ad attendere che la situazione si faccia più chiara. Se l'interesse del soggetto va in tale direzione, i pareri positivi (effettuare l'atto x) e quelli negativi (non effettuare l'atto x) in realtà non si annullano reciprocamente: scegliere di procrastinare significa effettivamente applicare l'indicazione negativa. Come in matematica, 'più' per 'meno' fa 'meno'.

Per completezza d'informazione, va detto che a determinate condizioni il processo può giungere velocemente a conclusione. Idealmente, un verdetto sarebbe considerato definitivo sulla base delle conferme ottenute "al meglio dei tre": una seconda conferma è dunque sufficiente, e nel caso in cui ci siano due pareri discordanti, una terza consultazione può sciogliere definitivamente il dubbio, ma di solito questo avviene solo se il responso è gradito.

Certo, la divinazione può essere etichettata come tema tradizionale, in un duplice senso:



innanzitutto, appartiene da sempre al campo di interessi degli antropologi; in secondo luogo, essa appartiene alla tradizione in quanto concetto ingombrante e legato al passato. Parlare di divinazione significherebbe dunque da un lato praticare un'antropologia “vecchio stampo”, dall'altro rinchiudere alcune “culture” in un passato senza dignità, escluderle dalla contemporaneità che sarebbe ancora esclusiva del mondo occidentale. In sintesi, parlare di divinazione significherebbe descrivere alcune culture come arretrate e dunque si configurerebbe come atto lesivo nei confronti dell'*altro*.

In realtà, sembra proprio che la procedura di divinazione possa implicare qualcosa di diverso dalla sistematica e ottusa sottomissione di esseri umani sottosviluppati a un dispositivo insensato nel quale essi riporrebbero una fiducia infondata. L'etnografia ci dice tutt'altro, ci parla di una straordinaria esplosione di voci contrastanti che rende il racconto della realtà necessariamente multivocale, a patto però che ci si soffermi a considerare un fenomeno senza marchiarlo preventivamente. Bisogna avere pazienza e sospendere il giudizio, altrimenti, ovviamente, “lo straniero vede solo quello che già sa”: un antropologo non può fare a meno dell'*epoché*.

Avere buone fonti: le voci della divinazione

Invece di fornire indicazioni chiare e vincolanti, la divinazione fa sì che i processi decisionali rivelino la loro natura vaga, confusa e contraddittoria. Un dato di fatto così macroscopico e sconcertante non può essere lasciato privo di una spiegazione, e in effetti il sistema culturale kassena ne mette a disposizione una. L'*explanans* kassena è però spiazzante quanto lo stesso *explanandum*, se non di più. A determinare lo stato di cose sono infatti esseri assolutamente improbabili: i già citati nani invisibili, i *chichiribia*. L'affascinante confusione che promana dalla divinazione, questa esplosione di voci discordanti in materia di definizione della realtà, infatti, dipende da questi misteriosi esseri, nella misura in cui, come accennato in Mangiameli (2010), sono proprio questi a comunicare ai *vora* (i divinatori) le informazioni che ne condizionano i responsi. Il fatto che i responsi di *vora* differenti si contraddicano tra loro, e che dunque alcuni responsi siano meno affidabili di altri dipende dal grado di collaborazione tra i nani invisibili e il singolo divinatore. In altre parole, per un buon divinatore si tratta di avere buone fonti e di coltivare adeguatamente i rapporti con queste.

Collegati in maniera non meglio precisata a tutto ciò che di inspiegabile (appunto) avviene nella vita



quotidiana e alle relative interpretazioni, i *chichiribia* sono descritti come esseri dispettosi e assai permalosi. Si tratta di una variazione locale sul tema degli *spirit children* (Manoukian 1951; Senah 1993), declinato in differenti forme in Africa occidentale, cui è stata conferita grande visibilità dal romanzo *La via della fame* dello scrittore nigeriano Ben Okri. Il fatto stesso che siano “descritti”, non importa in quali termini, è già una notizia interessante, dal momento che nessuno li ha mai visti né ha mai interagito consapevolmente con loro, con l'eccezione di alcuni soggetti dotati di capacità particolari, quali i divinatori. Come tutte le “credenze di successo”, vale a dire particolarmente resistenti nonostante risultino sfacciatamente controintuitive a chiunque non le condivida (cioè a chiunque non sia cresciuto immerso in esse), anche la credenza nei *chichiribia* possiede un meccanismo di autoconvalida che la protegge dalla confutazione. Se la divinazione fornisce indicazioni fuorvianti, questo non mette in discussione l'apparato divinatorio, in quanto il responso fallace dipende dalle cattive relazioni tra il divinatore e i *chichiribia*.

A dispetto di un'eventuale interpretazione etnocentrica, questa non è in nessuna maniera la dimostrazione di una qualche forma di inferiorità del pensiero dei Kassena o di chiunque altro condivida credenze di questo tipo. Inoltre, parlarne non è neanche lontanamente un modo per collocare i Kassena in un passato senza sbocchi sul presente o per fare esotismo. Un antropologo segnala semmai credenze come quella nei *chichiribia* per stimolare il lettore a valutare autonomamente quali e quante credenze popolino le sue stesse riflessioni, le sue iniziative politiche, le sue discussioni con amici, le sue battaglie intellettuali. In altre parole, il “giro lungo” viene avviato dall'antropologo e può essere proseguito dal lettore, per procedere dalla “negazione” al “riconoscimento”, come suggerisce di fare Lindenbaum (2004: 492) a proposito del nesso tra cannibalismo ed esotismo.

“Credenza” è qualunque assunto non verificato e posto a giustificazione delle scelte di un soggetto, anche se non esplicitamente. Così, “credenza” non ha più una connotazione da “subalterno globale”, ma si manifesta finalmente per quello che è: un'esperienza universale nella sua variabilità di contenuto locale. Le credenze compaiono, esplicitamente o implicitamente, per ricordare ciò che facciamo e ciò che riteniamo di stare facendo, nella savana come in una città europea, in un villaggio della foresta come in un circolo intellettuale metropolitano. Ovunque, infatti, le credenze hanno sistemi di autoprotezione, anzi, per la verità, senza sistema di protezione e autoconvalida



non saremmo di fronte a una credenza, ma a un'idea non attendibile, che scomparirebbe immediatamente dopo l'atto linguistico che l'avesse messa effimeramente in circolazione. Chiunque aderisca acriticamente a una credenza (nel senso appena visto, quello di portata universale) non ne vaglia la validità nell'analisi di ciò che sta facendo e potrebbe accogliere con perplessità, fastidio o aperta ostilità le osservazioni di soggetti terzi (ad esempio, gli antropologi) intenti a segnalare qualche distorsione. Uno degli obiettivi del lavoro antropologico sulle credenze è proprio quello di permettere a chiunque di fare questa riflessione senza che sia l'antropologo stesso a guidare l'operazione. Meglio non assumere il presuntuoso atteggiamento del "rivelatore di verità" e lasciare a ogni soggetto la possibilità di coltivare autonomamente il dubbio. Con modestia e cautela, l'etnografia di credenze "lontane" serve a stimolare questa riflessione senza forzarla. In altre parole, ognuno cerchi i propri nani invisibili nell'orizzonte più familiare della propria quotidianità.

Tornando alla questione dell'aver "buone fonti", il rapporto tra il divinatore e i nani invisibili è caratterizzato da una collaborazione "non garantita", qualcosa che somiglia a un appoggio politico altalenante nei confronti di un soggetto più debole (il divinatore), del tutto alla mercé di chi lo sostiene (i nani invisibili). In generale, come abbiamo visto, i divinatori non sono affatto ritenuti infallibili. Per di più hanno una fama individuale che deriva dall'affidabilità percepita, che dipende a sua volta – nel sistema di credenze - da quanto i *chichiribia* siano disposti a trasmettere informazioni attendibili al singolo divinatore.

Quello che ci propone la cultura kassena attraverso i *chichiribia* è una narrazione dell'incertezza, che vale tanto di più nella misura in cui non proviene dall'attività riflessiva di un intellettuale occidentale innamorato delle proprie parole, pretestuosamente disincarnato, rintanato nel suo microclima protetto della biblioteca e del salotto aristocratico, libero dai condizionamenti della sopravvivenza e dal contatto con le asperità della vita, e non viene collocata in un dominio separato dalla vita umile, quello della speculazione filosofica, dell'arte o dell'accademia, ma va a informare direttamente le pratiche quotidiane e i processi decisionali più concreti. Questa è una piccola scoperta che va sottolineata: non marcato, non dichiarato, non enfatizzato, ma semmai incastonato nelle credenze kassena, si riscontra un implicito elogio dell'imprevedibilità, della rinegoziazione e della creatività, cioè di qualcosa che non può non attirare l'attenzione di un'antropologia culturale propriamente aperta al divenire dell'umanità.

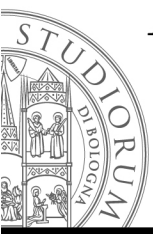


Conoscere la realtà, oltre il passatismo

Attraverso le concezioni della divinazione, dunque, risulta evidente come persino gli aspetti più “tradizionali” della cultura kassena non siano “tradizionali” nel senso in cui forse ci si sarebbe aspettato: non tanto vincoli dogmatici, quanto una reiterata partecipazione a un gioco delle parti in cui la tattica più diffusa consiste nell'aggirare o ignorare le regole del gioco, al punto che le regole stesse si riducono a qualcosa di meno realistico di un modello rappresentazionale. I Kassena si pongono al riparo dagli effetti “passatisti” di qualunque etnografia che voglia descriverli come conformisti e tradizionalisti, ennesima incarnazione del neotribale globale, oppure – che è lo stesso – l'etnografia si pone al riparo da un'accusa di questo genere. Ma c'è di più.

Oltre a liberare l'*altro* (i Kassena) dal peso del dirigismo tradizionalista omogeneizzante e meccanico, il rapporto tra divinatori e nani invisibili (con la salutare confusione da questi prodotta) ci invita a riflettere sullo statuto della realtà, sulla sua conoscibilità e sui regimi di verità. Nell'attività divinatoria, in effetti, c'è un'ambiguità di fondo che difficilmente possiamo sciogliere. Da un lato, essa può indurci ad assumere un atteggiamento di costruttivismo radicale: sembra che nel quadro della divinazione kassena non ci sia spazio per un unico resoconto credibile della realtà, nel momento in cui esistono differenti versioni che possono essere accettate/rilanciate oppure rifiutate/ignorate dagli individui coinvolti in base ai loro interessi e alle loro prospettive. Esistono solo queste versioni contraddittorie, ed esistono davvero tutte simultaneamente, nella misura in cui sono gli esseri umani ad agirle, a farne profezie che si autodeterminano, a renderle reali. Dall'altro lato, invece, l'interpretazione della divinazione kassena può spingere verso una sorta di paranoia complottista. Mantenendo l'evidente e innegabile molteplicità di resoconti della prima prospettiva, la si relativizza rispetto a un punto di riferimento forte quanto misterioso: una versione autentica e oggettiva della realtà esiste, ed è quella nota ai nani invisibili, ma – appunto – è nota solo a loro. Dobbiamo accontentarci di quello che essi lasciano trapelare, delle tracce di verità concesse ad alcuni divinatori, mantenendo sempre il dubbio che i *chichiribia* bluffino su tutto inducendoci costantemente in errore.

La divinazione, insomma, si dimostra capace di spingerci verso riflessioni antropologiche e filosofiche che sembrano avere poco a fare con la mera etnografia della savana, per attraversare invece il positivismo, l'interpretativismo, la cibernetica, il postmodernismo, la decostruzione e il



recente “ritorno alla realtà” del cosiddetto nuovo realismo. Tutto questo a partire dai nani invisibili o eventualmente dal funerale finale di un uomo della savana che è stato procrastinato troppo a lungo. Tutto questo, naturalmente, l'avremmo pensato noi, non i nostri interlocutori nella savana, e tuttavia non potremmo negare il ruolo imprescindibile delle costruzioni culturali kassena nel dare il via a queste riflessioni.

Nell'incontro tra cultura kassena e antropologia si è generato un primo passaggio che ha il tono della commedia (le incertezze della divinazione), mentre ora ci confrontiamo con un secondo passaggio più vicino al genere *fantasy* (il contributo dei nani invisibili). In entrambi i casi possiamo cogliere nelle pratiche e nelle credenze alcuni elementi utili per riflettere sullo statuto da attribuire ai resoconti del reale, così come sul ruolo delle tattiche individuali e della qualità dei rapporti sociali nel canalizzare collaborazioni e giudizi. In generale, nelle credenze e nelle pratiche abbiamo visto una capacità metaforica di dire/fare altro, una capacità tanto potenziata quanto più il dire/fare viene raccolto in maniera aperta e eventualmente debordante da un soggetto esterno. In altre parole, l'atteggiamento dialogico, tipico dell'approccio ermeneutico contemporaneo, può avere uno sbocco creativo in quanto genera nuove prospettive di senso che magari un fenomeno culturale non aveva in precedenza. La creatività, è noto, non nasce dall'isolamento ma si sviluppa nel contatto.¹³

Cose notevoli come una pietruzza

Finora abbiamo percepito due aspetti significativi dei *chichiribia*: il loro essere invisibili e il loro essere collegati all'ignoto o all'inconoscibile. Non è certo difficile scorgere in questi due elementi una connessione che ne permette l'accostamento metaforico. Quello che a un livello di lettura superficiale sembra essere un resoconto controfattuale su fenomeni inesistenti, a un livello più profondo (o più astratto) è una creazione analogica che spinge a riflettere sul tema dei limiti della conoscenza. In effetti, anche la collocazione spaziale dei *chichiribia* permette di proseguire su questa strada, analizzando la forma che assume la “topologia dell'immaginario” (Balandier 1991: 123) nel caso kassena. La dimora dei *chichiribia* è generalmente collocata lontano dagli insediamenti umani, fuori dal dominio antropizzato, cioè dove si ferma il circuito di conoscenza che produce la familiarità dei luoghi e quella sorta di “incisione” umana che chiamiamo cultura. *Gaa* è la foresta,

¹³ Cfr. Adriano Favole (2010).



l'ignoto, ma anche il “fuori”, l'estero. Tutto ciò che non è “qui” (la casa, i suoi immediati dintorni, il villaggio) ma è “fuori di qui”, piuttosto, è collocato in questo enorme bacino residuale, evidentemente molto più ampio di ciò di cui è “residuo”: *gaa*, l'altrove, qualunque altrove, virtualmente - per estensione - il mondo intero, anche se in qualunque conversazione è sempre possibile capire da elementi contestuali se *gaa* sia riferito a un altro luogo antropizzato o alla foresta in quanto spazio radicalmente *altro*. Per entrare ulteriormente nel dettaglio mi affiderò all'etnografia di Paga.

Nel caso di Paga, i *chichiribia* hanno la loro dimora presso il *tanwam* (divinità del territorio e luogo sacro) di Doloo, un ammasso roccioso circondato da alberi, nel villaggio di Babile, in quella zona in cui i campi di arachidi e miglio lasciano posto a una porzione di *gaa*. Nei pressi di Doloo, vicino al sentiero che conduce alla foresta e attraverso questa ai villaggi di Kajolo e Kayilo, è posta una piccola pietra piatta, assolutamente priva di elementi notevoli, che non sarebbe nemmeno scorta da nessuno se non venisse appunto indicata/individuata con precisione dalle persone del posto. Apparentemente anonima, essa ha persino un nome proprio, Kandwedia (*kandwe*: pietra; *dia*: porre), che indica l'esigenza di rimarcare questo luogo ponendo qualcosa sulla pietra, in qualunque circostanza ci si venga a imbattere anche casualmente in essa. Chiunque vi passi deve lasciare del cibo, delle foglie, del pane o qualunque altra cosa possa essere intesa come omaggio ai *chichiribia* i quali, appostati nelle vicinanze, sono pronti a vendicarsi per l'offesa subita, consistente proprio nella mancata segnalazione del passaggio di un essere umano presso la loro dimora.

Ecco una delle vertigini concettuali kassena. In un luogo che ha come caratteristica quella di essere esterno alla “cultura”, cioè all'incisione che rende significativo,¹⁴ ma anche quella di ospitare i *chichiribia*, cioè un elemento non-umano che è parte essenziale della cultura, e dunque combina l'indistinto e il marcato, ecco che un oggetto assolutamente privo di caratteristiche notevoli viene contrassegnato come straordinariamente rilevante: la pietra Kandwedia. Questo amore per i contrasti non è un tema consapevolmente rivendicato dalla “cultura locale”, ma emerge da un esame approfondito e dal contatto con una sensibilità altra ed esterna, quella dell'antropologo culturale, dando rilevanza a una espressività creativa che necessita dell'incontro di sguardi per

¹⁴ L'esame del rapporto tra la dicotomia natura/cultura e altre distinzioni come quella tra selvaggio e domestico o tra incolto e coltivato esula dagli scopi di questo saggio. Si rinvia al fondamentale lavoro di Philippe Descola (2014: 59-81).



prendere forma. Questa creazione poetica si situa su un piano implicito con significato latente, e non su quello dell'intenzione individuale esplicita con significato manifesto. Una pietra apparentemente insignificante può incarnare significati profondi per alcuni abitanti di Paga,¹⁵ mentre se letta su un piano più astratto può generare un apprezzamento di tipo estetico, eventualmente da parte di soggetti terzi e estranei al contesto kassena.

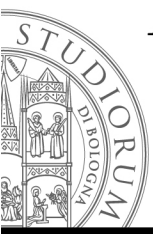
Detto questo, non perdiamo di vista il regime speciale del luogo in cui dimorano i *chichiribia*. Chiunque vi passi deve lasciare qualcosa sulla pietra, Kandwedia. Trascurare questo obbligo significa infrangere il tabù di Doloo, con conseguenze da un lato estremamente gravi (per i soggetti coinvolti nella rappresentazione) e dall'altro estremamente interessanti (per la nostra etnografia): esse ci conducono infatti a un altro passaggio rilevante della configurazione di senso che stiamo costruendo a partire dalle "cose invisibili".

La deformità e il silenzio

Percorrendo l'etnografia kassena della divinazione in maniera estesa, al di là della procedura di divinazione in quanto tale, abbiamo incontrato l'invisibile (i nani), l'inconoscibile (la realtà oggettivamente intesa), l'indistinto (il mondo non antropizzato) e l'insignificante (la pietra che funge da supporto dell'omaggio ai *chichiribia*). Abbiamo inoltre visto che ciascuno di questi elementi è inserito in una dimensione apparentemente contraddittoria: l'invisibile viene descritto come se fosse visibile; l'inconoscibile viene conosciuto e narrato, seppure in resoconti eterogenei e incompatibili tra loro; l'indistinto è fortemente marcato e reso rilevante; l'insignificante è piuttosto notevole. Proprio l'insignificante ci conduce oltre, attraverso le conseguenze dell'infrazione del tabù, tema che peraltro rende necessaria una precisazione. A rigore, il tabù riguarda il passaggio nelle vicinanze della dimora dei *chichiribia*, mentre l'atto di lasciare qualcosa su Kandwedia è un omaggio che serve a frenare la reazione dei nani invisibili, reazione inevitabile nel caso in cui il passante trascuri di effettuare l'omaggio stesso.

In caso di infrazione, il sistema di credenze prevede che il colpevole venga inseguito dai *chichiribia*, uno dei quali si incarnerebbe in un neonato, figlio del colpevole. Con questo ci avviciniamo a uno

¹⁵ Altrettanto "apparentemente insignificante", è il sasso nel quale consiste il "segreto del tamburo" presso i Banande nel caso citato da Serena Facci (2007: 91).



dei temi più delicati della letteratura d'area. La credenza secondo la quale i *chichiribia* si possono incarnare in neonati deformi va posta in relazione alla questione dell'infanticidio nel Kassonjo, cioè il territorio kassena (Allotey e Reidpath 2001; Awedoba 2002; Liberski-Bagnoud 1996). Il *chichiribu* è una presenza infantile inquietante che induce a porre una serie di interrogativi sul suo status e sul senso della sua manifestazione, in linea con un'ampia casistica nel contesto dell'Africa occidentale.¹⁶ Prima di vedere il quadro delle credenze così come viene presentato oralmente, è opportuno precisare che in nessun caso i miei interlocutori hanno fatto riferimento a esperienze dirette. Quello che segue è dunque un resoconto di resoconti di resoconti, la descrizione di una sequenza ideale di eventi che in linea di principio potrebbe non avere alcuna rispondenza nella realtà. Il trattamento del *chichiribu* incarnato in un neonato è un tema straordinariamente delicato e drammatico che viene sempre narrato sulla base di una sorta di competenza testuale relativa alla tradizione delle credenze, non con riferimenti a persone specifiche effettivamente esistenti o a fatti effettivamente avvenuti. È sulla scorta di questa competenza testuale, dunque, che faccio qui ricorso al presente etnografico.

Durante la gravidanza possono giungere, attraverso la divinazione, notizie riguardanti la condizione del nascituro. Se dagli antenati giunge qualche segnale di irritazione, ci si mette in preallarme, temendo appunto che sia destinato a nascere un *chichiribu* (sing. di *chichiribia*). Già la coincidenza tra il parto e un evento infausto o la consapevolezza da parte dei genitori di aver infranto una prescrizione può indurre il sospetto che il neonato non sia umano: la presenza di un *chichiribu* nel *sojo* (il *compound* kassena) è un castigo per i parenti, i quali si sono evidentemente macchiati di qualche colpa (cfr. Gagnon 1956: 225). Sono però alcune caratteristiche fisiche e comportamentali del neonato ad attirare l'attenzione e a suscitare preoccupazione: le peculiarità fisiche che i Kasena citano come indizi che un neonato possa essere un *chichiribu* rimandano infatti a idrocefalia, microcefalia, anencefalia, talismo e spina bifida (Allotey e Reidpath 2001: 1009). Sul piano comportamentale, dei *chichiribia* si dice che tendano a rifiutare l'allattamento materno, per avvicinarsi nottetempo alle mucche nel *naboo* (il recinto del bestiame, interno al *sojo*) e bere il loro latte, un evidente indizio del loro non appartenere al lignaggio che li ha partoriti o, più

¹⁶ "Chi è quel bambino? Da dove viene? Che cosa è venuto a fare? È venuto per restare o per ripartire velocemente verso la terra dei defunti?", si chiede Simona Taliani (2006: 18-19) a proposito del caso degli *evu*, nel suo importante volume su infanzia, malattia, e stregoneria in Camerun.



drasticamente, del loro non essere umani *tout court*. Non è questa la sede per approfondire il dato, certamente interessante, che una cultura abbia scelto il consumo di latte di mucca come indizio volto a illustrare la natura non umana di un infante. Marvin Harris, probabilmente, avrebbe ricordato a questo proposito che in Africa occidentale sono relativamente rari gli adulti in grado di digerire il lattosio (1990: 134). Questo, di conseguenza, basterebbe a individuare come mostruosa la figura immaginaria di un infante che andasse a procurarsi del latte vaccino. D'altra parte, invece di aderire al materialismo culturale di Harris, si potrebbe pur sempre mettere in luce la dimensione simbolica di questa rappresentazione, sottolineando come la credenza non serva a risolvere concretamente problemi della vita quotidiana, ma piuttosto contribuisca indirettamente a *identificare* tali problemi in forma analogica o poetica. In ogni caso, si potrebbe utilizzare questo esempio per illustrare una prospettiva kassena sull'antropo-poiesi (Remotti 2002), in quanto le azioni malevole di un genitore andrebbero a incidere sulla natura corporea stessa del neonato. Sarebbe un'antropo-poiesi parziale e in negativo, in quanto accennata e subito interrotta, ma non per questo meno illuminante da un punto di vista culturale: il riconoscimento di un errore.

Le testimonianze orali che ho raccolto, peraltro quasi tutte non sollecitate ma emerse spontaneamente durante conversazioni informali, furono sempre estremamente dettagliate seppur non basate, come si accennava, su esperienza diretta. Come mi disse, con grande franchezza, uno dei miei interlocutori, "nessuno ti dirà mai di avere ucciso un *chichiribu*, né di avere avuto un figlio *chichiribu* e neanche di averne mai visto uno". Non solo, dunque, io non ho mai visto niente di tutto ciò, ma soprattutto non posso contare su nessuno che mi abbia descritto queste situazioni sulla base di esperienza diretta. Si tratta di un sentito dire non verificato che, se assunto in quanto tale e presentato come resoconto affidabile, non dovrebbe avere cittadinanza in un lavoro antropologico accurato sul piano metodologico, cioè svolto quanto meno all'insegna della verifica delle informazioni o triangolazione semplice (Olivier de Sardan: 46). Ma io non sto scrivendo che i Kassena uccidono i bambini deformati, come forse si potrebbe pensare. Sto scrivendo che i Kassena raccontano come possa essere immaginata la procedura rituale per l'individuazione e la successiva rimozione di un neonato in cui si sia incarnato un *chichiribu* (indipendentemente dall'effettiva attuazione di procedure di questo genere).

Valutare l'esatta portata del fenomeno è estremamente difficile. Come affermano i già citati Allotey



e Reidpath (2001), “deaths of spirit children need to be enumerated, but this requires that the phenomenon is recognized as a cause of child mortality, and there is no evidence that this recognition is taking place outside the arena of the folk narrative” (2001: 1008). Coerentemente, questo articolo non ha alcuna pretesa di descrivere fatti realmente accaduti e più in generale non ha come obiettivo attestare lo statuto fattuale dei resoconti sulla rimozione. L'intento è semmai quello di tessere una trama di senso che colleghi vari aspetti della cultura kassena. È proprio nella misura in cui i Kassena ne parlano, seppure con le loro opportune prese di distanza e premesse cautelative, che io ne scrivo, allo scopo di allargare e approfondire la stratificazione di senso già costruita dai Kassena stessi. Sarebbe semmai limitante, per un antropologo, presentare questo fenomeno semplicemente come un pezzo di realtà fattuale, magari per fare del sensazionalismo.

La circolarità delle credenze

Nella fase di indagine sull'infante, quando ancora il sospetto che si tratti di un *chichiribu* non è stato confermato, si tenta di verificare il suo possesso di una caratteristica tipica, una straordinaria mobilità, inconcepibile per un neonato umano. A questo scopo si sparge una polvere sul suolo della camera in cui il neonato riposa, per poi eventualmente individuare le tracce dei suoi spostamenti in posizione eretta. Un altro tratto comportamentale attribuito ai *chichiribia* è l'intolleranza nei confronti dell'idea di essere “guardati”. Il neonato non vuole essere notato o identificato, ed è proprio questa insofferenza nei confronti della visibilità a dimostrare come questi sia un *chichiribu*, cioè un essere la cui caratteristica più nota è proprio l'invisibilità. Non solo, dunque, essi *non sono* visibili, ma per di più *non vogliono* essere visti. D'altra parte, si ritiene che un *chichiribu*, se lasciato crescere, sia in grado di mettere a repentaglio il futuro del *soŋo* in cui è nato: per questa ragione va eliminato entro i primi sei mesi di vita, prima che diventi troppo potente. Un *chichiribu* si incarna in un neonato con uno scopo preciso, che è appunto quello di portare alla rovina il lignaggio di un individuo che abbia infranto un tabù relativo ai nani stessi. Una lunga catena collega una serie di fenomeni o eventi immaginari o comunque caratterizzati dall'essere posti al di là dell'esperienza diretta: in quanto invisibili (i nani stessi), o collocati in un altrove (la loro dimora), oppure ancora avvenuti in segreto (l'infrazione del tabù) oppure infine al riparo da sguardi indiscreti (la rimozione del neonato). Questa “catena” non viene qui considerata nella sua fattualità, ma nella sua coerenza



interna sul piano dell'elaborazione creativa.

Detto questo, va sottolineato che - come giustamente segnalano Allotey e Reidpath (2001) - la ragione per la quale il neonato può essere ucciso non è la deformità in quanto tale. Questa fornisce solo un indizio, mentre la decisione sul destino del neonato dipende da valutazioni ulteriori, fatte prima dai *vora* e poi successivamente, e in via definitiva, da un *bayaa*, un membro dell'istituzione *bayaaro*, che ha generalmente il compito di gestire la tumulazione dei defunti e che in questo caso esegue un'ordalia. Per stabilire se un neonato sia un *chichiribu* è necessario il parere di numerosi *vora*, e spesso - comprensibilmente - neanche questo basta a convincere facilmente una madre a privarsi di suo figlio.

Una volta accettato il verdetto infausto, si interviene attraverso uno specialista, il *bayaa*, che in questo caso agisce come *chichirugwenu* ("colui che rimuove il *chichiribu*"). Per l'intervento, che si svolge prima dell'alba, è necessaria la collaborazione della madre. Quest'ultima, dopo avere lavato il bambino (atto che, rimandando al lavaggio del cadavere, prefigura la morte del neonato) e avere atteso che si sia addormentato, deve allontanarsi dalla camera. Il *chichirugwenu* entra nella camera con circospezione, in quanto il potenziale *chichiribu* è ritenuto in grado di reagire in maniera imprevedibile. Allo scopo di limitare i danni, fa svenire il neonato soffiandogli in faccia della polvere *ta lua*, la stessa che si usa nel corso dei funerali immediati per purificare la coperta nella quale il cadavere è stato avvolto nella fase precedente alla sepoltura. A quel punto il *chichirugwenu* pone il neonato all'interno di un vaso e lo porta nella foresta, presso la dimora dei "nani invisibili". E lì lo abbandona.

Il giorno successivo egli torna a verificare l'esito della procedura. Se il neonato non è più presente, si conclude che si trattava di un *chichiribu* che è tornato tra i suoi simili. Se invece è ancora sul posto, si pensa che questo possa essere avvenuto a causa del prolungato effetto narcotico della polvere *ta lua*: in questo caso, il neonato viene lasciato ancora sul posto, e lo stesso avverrà eventualmente il giorno successivo. Se il terzo giorno è ancora presente, circostanza ragionevolmente molto improbabile, viene riportato a casa.

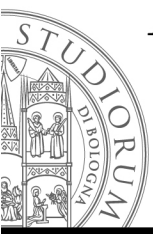
La procedura di rimozione degli infanti deformi, sulla cui fattualità e gli aspetti etici correlati non intervengo in questa sede, va dunque ad alimentare simbolicamente il motore rituale del Kassonjo. A causa dell'infrazione del tabù presso la dimora dei nani invisibili, uno di questi spiriti si incarna in



un neonato allo scopo di entrare nel mondo umano, ma sarà presto rimosso da qui e ricollocato nel mondo degli spiriti, attraverso modalità che a loro volta vanno necessariamente rimosse per essere collocate nell'universo del non detto, o meglio dell'inconfessabile. La dimora dei nani visibili appartiene alla categoria delle divinità del territorio (i *tanwana*), consistenti in porzioni di paesaggio sacralizzate (cfr. Mangiameli 2010). Fulcro di un sistema di relazioni uomo-ambiente in cui quest'ultimo è visto come potente e vendicativo, esse alleviano le pene umane ma minacciano pesanti sanzioni per chiunque non rispetti le loro volontà. Venerate e temute, le divinità del territorio, assieme agli antenati, parlano attraverso i divinatori, che ricevono informazioni dai *chichiribia*. L'esistenza di questi ultimi, che a loro volta vivono presso un *tanwam*, è inserita in un dispositivo circolare che li collega a una drammatica esperienza di rimozione della deformità umana, della quale i *chichiribia* sono simultaneamente il presupposto logico e il risultato. Si delinea per questa via, con una certa chiarezza, la circolarità del sistema di credenze.

Perfettamente coerente, fino a farne quasi un caso ideale per l'antropologia classica, è anche il rapporto tra la definizione dell'infrazione e le sue conseguenze. Ad esempio, la prescrizione relativa alla pietruzza diventa particolarmente importante nel caso in cui il passante sia stato testimone di infrazioni di tabù, in particolare quello che vieta i rapporti sessuali presso i *tanwana* e a maggior ragione nell'area in cui "dimorano" i *chichiribia*. Un rapporto sessuale legittimo è quello avvenuto nel *soŋo*, lo spazio domestico, cioè in un luogo che è il risultato dalle ramificazioni del *dwi*, la semenza lignatica, e allo stesso tempo il principale meccanismo dell'espansione del *dwi* stesso, in quanto il *soŋo* è il luogo di riproduzione dei rapporti sociali convenzionalmente incanalati e accettati dagli antenati, inclusi i rapporti sessuali. Il rapporto sessuale illegittimo, avvenuto fuori, in luoghi non ammessi, produce al contrario la mostruosità e la introduce all'interno del lignaggio minacciandone l'esistenza.

I *chichiribia* "esistono" come manifestazioni delle voci, dei pettegolezzi, della circolazione di informazioni, fattori che possono fare la fortuna o la rovina di chiunque, che sono in grado di facilitare una negoziazione sulla concessione di un appezzamento di terreno così come di affossarla. Le norme sulla divinazione prevedono il silenzio del consultante, allo scopo di non indispettere i *chichiribia*, ma il funzionamento del sistema di pratiche e credenze, al contrario, presuppone necessariamente la diffusione/invenzione di informazioni. In qualche misura, infatti, è impossibile



che nessuno sappia quale problema stia crucciando l'individuo che si reca dal *voro*. I *chichiribia*, inoltre, "sanno" nel senso che c'è sempre qualcuno che "sa": l'esito favorevole della divinazione dipende dalla capacità del consultante di articolare opportunamente la discrezione e le rivelazioni confidenziali. Infine, i *chichiribia* "agiscono" come materializzazione del sospetto relativo alle infrazioni di tabù, alla consequenziale incarnazione di un *chichiribu* in un neonato e alla successiva rimozione dell'infante. Gli individui adulti, generalmente, dichiarano senza inibizioni di conoscere la procedura di eliminazione dei *chichiribia* incarnati, ma allo stesso tempo negano di conoscere qualcuno che si sia trovato nella condizione di dovere affrontare tale procedura in casa propria. Nel cuore stesso della procedura di divinazione attraverso la quale si interpreta la realtà, dunque, ci sono esseri che attraversano il confine tra umani e non umani per ricordare ai primi la forza dei vincoli che ne limitano l'arbitrio.

Conclusioni

Abbiamo seguito un percorso lungo una serie di tappe identificate in negativo (invisibile, inconoscibile, indistinto, insignificante) per giungere infine a toccare qualcosa di indicibile, mostruoso, abominevole, vale a dire l'infanticidio. Queste categorizzazioni, naturalmente, fanno parte dell'orizzonte culturale di chi scrive in quanto antropologo occidentale, e non di quello dei suoi interlocutori nel Kassogo, ma questo non deve sminuire la loro rilevanza. In effetti, se non abbiamo a che fare con culture intese come entità delimitate e oggettivamente conoscibili ma possiamo solo fornire resoconti degli effetti di rifrazione prodotti dalle differenze, la categorizzazione che l'antropologo propone sulla base dell'impatto con la differenza non dà certo luogo a una fallace descrizione oggettivante, ma semplicemente apre un possibile terreno di comprensione, per quanto parziale e localizzata.

La suddetta rifrazione ci permette di apprezzare un filo conduttore, una sorta di coerenza testuale, dalle suddette negazioni all'infanticidio. In effetti eravamo partiti da un processo decisionale caratterizzato da una contraddizione tra principi, o meglio ancora, da un conflitto di interessi. La descrizione della procedura di successione al ruolo di anziano si è arricchita del contributo relativo al piano delle credenze, che – come si è visto – assegna a degli esseri invisibili un ruolo determinante, quello di autentico motore delle procedure rituali soggiacenti ai processi decisionali,



attraverso la loro influenza sulla divinazione. La procedura di successione è caratterizzata da una serie di elementi nascosti all'occhio pubblico, riconducibili a interessi privati, a contrapposizioni, rancori e gelosie di carattere intimo e non dichiarabile. Nel presentare tale procedura, in effetti, la cultura kassena non fa altro che sovraccaricare simbolicamente la natura per definizione celata, indicibile e non dimostrabile dei retroscena di un processo decisionale, utilizzando materiale simbolico a sua volta invisibile e non verificabile. Si tratta dunque di sottolineare “poeticamente” quanto i processi decisionali consistano in – e siano condizionati da – flussi di voci circolanti in maniera più o meno clandestina (pettegolezzi, dicerie, indiscrezioni). Per dare corpo a queste voci (che vanno a informare l'azione dei divinatori) si designa dunque un corpo invisibile, quello del *chichiribu*.

Gli antropologi sanno bene quanto sia difficile leggere la realtà e rifuggono le semplificazioni. Lo sanno sin dai tempi di Boas, con la sua critica del comparativismo crudo degli evoluzionisti vittoriani, e lo sanno a maggior ragione da quando, negli ultimi tre decenni, con la critica della scrittura etnografica classica hanno in parte (o del tutto) perso fiducia nella propria capacità di descrivere. Ebbene, sembra che il *chullu* kassena, la “tradizione” dei Kassena, abbia lavorato proprio su questo tema: la conoscibilità del reale, qualunque forma esso abbia, e la possibilità di descriverlo. Esprimendo questo tema in forma simbolica, analogica, poetica, il *chullu* pone esseri ineffabili dietro la natura in ultima analisi insondabile della realtà, crea un vortice concettuale che si nega sempre di più a uno sguardo oggettivante fino a diventare invenzione pura, colloca in una sede lontana dall'abitato i depositari della costruzione del vero e del falso, e infine associa proprio a questi esseri la mostruosità che nessuno può aver voglia di confessare e che è certamente meglio non vedere, vale a dire l'infanticidio.

Come avviene in numerose opere di finzione letteraria o cinematografica, il *chullu* svela il suo dispositivo, svela il suo essere narrazione, costruzione simbolica, espressione di creatività, lavorando su materiali eterogenei, che vanno dal drammatico al grottesco e dall'orrido al comico. Probabilmente è il caso di vedere *anche* in questa luce questo e altri aspetti del sistema di credenze dei Kassena così come di altre popolazioni. In altre parole, si tratta di rimuovere dal concetto di “credenza” quell'imbarazzante patina di polvere che ultimamente ne ha fatto un tema di scarso interesse per gli antropologi. Per fare questo è necessario ricordarsi che da molto tempo, circa un



secolo, l'antropologia si è messa alle spalle il pregiudizio su credenze e pratiche rituali come manifestazioni di una scienza fallace, per ripensarle come strumenti di espressione simbolica delle questioni cruciali dell'esistenza. Se non abbiamo smesso di rigettare il pregiudizio dell'etnocentrismo, l'illusione della via maestra al progresso e l'arroganza del pensiero unico, sembra lecito supporre che al mondo ci sia spazio per tali espressioni simboliche in numerose e differenti forme, indipendentemente dalla loro spendibilità attuale sul mercato della finzione e su quello del sapere accademico.



Bibliografia

ABASI, AUGUSTINE

1995 *Lua-lia, the 'fresh funeral': founding a house for the deceased among the Kasena of north-east Ghana*, in «Africa» 65, pp. 448-475.

ADONGO, P. B. - PHILLIPS, J.F. - BINKA, F.N.

1998 *The Influence of Traditional Religion on Fertility Regulation among the Kassena-Nankana of Northern Ghana*, in «Studies in Family Planning» 29, 1, pp. 23-40.

ALLOTEY, P. - REIDPATH, D.

2001 *Establishing the causes of childhood mortality in Ghana: the "spirit child"*, in «Social Science & Medicine», n. 52, pp. 1007-1012.

AWEDOBA, ALBERT

2002 *Kasena norms and reproductive health*, in «Research Review» 18, 2002, pp. 13-26.

AWEDOBA, ALBERT

2006 *Modes of succession in the Upper East Region of Ghana*, in *Chieftaincy in Ghana. Culture, governance and development*, edited by I.K Odotei and A.K Awedoba, Accra, Sub-Saharan Publishers, 2006, pp. 409-427.

BALANDIER, GEORGES

1971 *Sens et puissance. Les dynamiques sociales*, PUF, Paris (trad. it. 1973 *Le società comunicanti. Introduzione all'antropologia dinamista*, Laterza, Roma-Bari).

1988 *Le désordre: éloge du mouvement*, Fayard, Paris (trad. it. 1991 *Il disordine. Elogio del movimento*, Laterza, Roma-Bari).

BATESON, GREGORY

1972 *Steps to an ecology of mind*, New York, Chandler, 1972 (trad. it. *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1976).

BOURDIEU, PIERRE

1972 *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Paris, Éditions du Seuil (trad. it. *Per una teoria della pratica, con Tre studi di etnologia cabila*, Milano, Raffaello Cortina, 2003).

CACCICO, GIULIANA

1994 *L'interrogazione del cielo: la divinazione presso i Kasena*, in «Africa. Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto Italo-Africano» 49, 1994, pp. 428-437.

CACCICO, G. - COLOMBO, E.

1994 *Cerimonie funebri Kasena: l'incenerimento della faretra*, in «Africa. Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto Italo-Africano» 49, pp. 85-95.



CELESTIN, ROGER

1990 *Montaigne and the Cannibals: Toward a Redefinition of Exoticism*, in «Cultural Anthropology» 5, 3, pp. 292-313.

DESCOLA, PHILIPPE

2005 *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris (trad. it. 2014 *Oltre natura e cultura*, SEID, Firenze).

EVANS-PRITCHARD, EDWARD EVAN

1937 *Witchcraft, oracles and magic among the Azande*, Clarendon Press, Oxford (trad. it. 2002 *Stregoneria, oracoli e magia tra gli Azande*, Raffaello Cortina Editore, Milano).

1965 *Theories of Primitive Religion*, Clarendon Press, Oxford (trad. it. 1971 *Teorie sulla religione primitiva*, Sansoni, Firenze).

FACCI, SERENA

2007 *Dinamiche intorno alla segretezza: tre casi nella musica dei Bakonzo-Banande (Uganda, Repubblica Democratica del Congo)*, in «Molimo» 3, pp. 89-103.

FAVOLE, ADRIANO

2010 *Oceania. Isole di creatività culturale*, Laterza, Roma-Bari.

FORTES, MEYER

1967 *Of Installation Ceremonies*, in «Proceedings of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland» 1967, pp. 5-20.

GAGNON, CHARLES

1956 *Moeurs et coutumes indigènes de la tribu de Kassénés de la Mission de Navrongo*, manoscritto non pubblicato, disponibile presso la Biblioteca dei Padri Bianchi a Roma.

GLUCKMAN, MAX

1965 *Politics, Law and Ritual in Tribal Society*, Aldine, Chicago.

GOFFMAN, ERVING

1959 *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, Garden City.

1974 *Frame Analysis. An Essay on the Organisation of Experience*, Harper & Row, New York.

GOODY, JACK

1962 *Death, Property and the Ancestors. A Study of the Mortuary Customs of the LoDagaa of West Africa*, Stanford University Press, Stanford.

HALLAM, E. - INGOLD, T.

2007 (eds) *Creativity and Cultural Improvisation*, Berg, Oxford-New York.



HARRIS, MARVIN

1985 *Good to Eat. Riddles of Food and Culture*, Simon and Schuster, New York (trad. it. 1990 *Buono da mangiare. Enigmi del gusto e consuetudini alimentari*, Einaudi, Torino).

HERTZ, ROBERT 1907 *Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort*, in «L'Année sociologique» 10, pp. 48-137 (trad. it. 1978 *Sulla rappresentazione collettiva della morte. Con il saggio La preminenza della mano destra*, Savelli, Roma).

HOWELL, ALLISON

1997 *The religious itinerary of a ghanaiian people. The Kasena and the christian gospel*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1997.

KAPFERER, BRUCE

2011 *How anthropologists think: configurations of the exotic*, in «Journal of the Royal Anthropological Institute (N.S.)» 19, pp. 813-836.

LIBERSKI-BAGNOUD, DANOUTA

1996 *La lame du couteau et la mort amère. Violence funéraire, initiation et homicide en pays kasena (Burkina Faso)*, in «Systèmes de pensée en Afrique noire» 14, pp. 211-250.

2002 *Les dieux du territoire. Penser autrement la généalogie*, CNRS Éditions, Paris.

LINDENBAUM, SHIRLEY

2004 Thinking about Cannibalism, in «Annual Review of Anthropology» 33, pp. 475-498.

LUHRMANN, TANYA

2012. *When God talks back: Understanding the American Evangelical relationship with God*. Alfred E. Knopf, New York.

MALINOWSKI, BRONISLAW

1922 *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, Routledge, London (trad. it. 2011 *Argonauti del Pacifico occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, Bollati Boringhieri, Torino).

MANGIAMELI, GAETANO

2010 *Le abitudini dell'acqua. Antropologia, ambiente e complessità in Africa occidentale*, Unicopli, Milano.

MANOUKIAN, MADELINE

1951 *Tribes of the Northern Territories of the Gold Coast: Ethnographic survey of Africa*, International African Institute, London.



NEEDHAM, RODNEY

1972 *Belief, Language, and Experience*, Basil Blackwell, Oxford (trad. it. 1976 *Credere. Credenza, linguaggio, esperienza*, Rosenberg & Sellier, Torino).

OLIVIER DE SARDAN, JEAN-PIERRE

1995 *La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie*, in «Enquête» 1, pp. 71-109 (trad. it. 2009 *La politica del campo. Sulla produzione di dati in antropologia*, in *Vivere l'etnografia*, a cura di Francesca Cappelletto, SEID, Firenze).

REMOTTI, FRANCESCO (a cura di)

2002 *Forme di umanità*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano.

REMOTTI, FRANCESCO

2011 *Cultura. Dalla complessità all'impovertimento*, Laterza, Roma-Bari.

SENAH, KODJO

1993 *Socio-cultural aspects of child morbidity and mortality in the Kassena Nankana District*, Department of Sociology, University of Ghana, Legon.

SPERBER, DAN

1982 *Le savoir des anthropologues. Trois essais*, Hermann, Paris (trad. it. 1984 *Il sapere degli antropologi*, Feltrinelli, Milano).

TALIANI, SIMONA

2006 *Il bambino e il suo doppio. Malattia, stregoneria e antropologia dell'infanzia in Camerun*, Franco Angeli, Milano.

VAN GENNEP, ARNOLD

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



Abstract - IT

Il processo che porta alla successione al ruolo di *nakwe tu* (anziano del villaggio) apre uno spazio di comprensione per un intero scenario di idee e pratiche presso i Kassena dell'Africa occidentale. Questo articolo, basato su un lavoro di campo nella regione nordorientale del Ghana, ha l'obiettivo di esplorare la densità di significati di tale transizione rituale, che è caratterizzata da principi apparentemente discordanti. Un caso esemplare relativo al *chiefdom* di Paga è qui preso in considerazione come punto di partenza al fine di avviare una strategia etnografica consistente nel seguire una serie di significative connessioni riscontrate sul terreno: dalle tattiche dei soggetti coinvolti nella successione all'esecuzione dei funerali finali, dal ricorso alla divinazione alla definizione instabile della realtà, dalla credenza in pericolosi nani invisibili ai drammatici resoconti degli infanticidi rituali.

Abstract - EN

The process of succession to the office of *nakwe tu* (village elder) opens up the understanding of a whole ensemble of ideas and practices among the Kassena people of West Africa. This article, based on fieldwork in the Upper East Region of Ghana, aims at exploring the thick meaning of this ritual transition, which is characterized by seemingly discordant principles. A prime example from the *chiefdom* of Paga is taken into account as a starting point in order to launch an ethnographical strategy that consists in following a series of meaningful connections found on the ground: from the specific tactics of people involved in the process to the final funeral rites, from recourses to divination to unstable definitions of reality, from the belief in dangerous, invisible dwarves to tragic accounts of ritual infanticides.

GAETANO MANGIAMELI

Dottore di ricerca in Antropologia Culturale (Università di Bologna), ha tenuto corsi di Antropologia Sociale, Antropologia Politica, Antropologia delle Religioni, Etnografia e altre discipline antropologiche presso le università di Bologna, Milano e Modena e Reggio Emilia. Ha condotto ricerche sul campo in Ghana, Sicilia, Lombardia ed Emilia-Romagna e pubblicato saggi in inglese e italiano. I suoi temi principali di ricerca sono gli studi ambientali e le relazioni natura-cultura.

GAETANO MANGIAMELI

Holds a PhD in Cultural Anthropology at the University of Bologna. He has taught Social Anthropology, Political Anthropology, Anthropology of Religion, Ethnography and other anthropological subjects at the Universities of Bologna, Milan and Modena-Reggio Emilia, has done fieldwork in Ghana, Sicily, Lombardy and Emilia-Romagna, and has published essays in English and Italian. His main research interest is in environmental studies and nature-culture relations.



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 rottura 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).

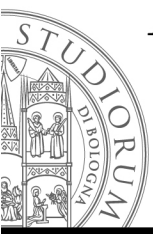
Queste Eclissi - come già anticipato nelle premesse, vanno a coincidere con la collera della “Madri Terra” (Lévêque 1988) sia nella cultura attica che in quella nipponica, tra la Demeter “infuriata” per il ratto della figlia Persefone e la scandalizzata Amaterasu – portano con sé una ventata di rinnovamento 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.

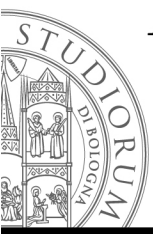
Tessari ci tiene a ribadire che nonostante tutto "l'attribuzione della nascita dello spettacolo a un'istanza di *divertimento*" affiora "nella dimensione degli dei", ma che questi "sembrano volerci convincere di quanto sia opportuno che essi non *debbano* essere mai protagonisti di una esibizione sia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



ARTICOLO

Dalla politica alla gestione del bene comune. L'esempio del teatro Valle a Roma

di Alice Furlan

Premessa

Il continuo passaggio della ricchezza, da molti a pochi, la prevaricazione dell'economia "finanziaria" su quella "reale" hanno portato all'enfaticizzazione dell'importanza del diritto di proprietà privata a scapito di quello alla "proprietà collettiva di tutti".

Di fronte a questo preoccupante scenario, le reazioni popolari ed intellettuali non sono mancate:

- dalle emblematiche proteste di Madrid (Puerta del Sol) e New York (Zuccotti Park) alla partecipazione massiccia al referendum italiano che ha bocciato la privatizzazione dell'acqua;
- dalla costituzione della commissione parlamentare (presieduta da Stefano Rodotà) sulla revisione ed aggiornamento del codice civile, ai molteplici saggi sui beni collettivi, pubblicati sia in Italia che all'estero.

Gustavo Zagrebelsky (Zagrebelsky 2014), nel suo *Fondata sulla cultura*, ha assegnato, attualizzandolo e contestualizzandolo, un ruolo importante alla Cultura, intesa come fatto sociale, come collante dello stare insieme.

Riconoscersi senza conoscersi è condizione d'esistenza di ogni società fatta di grandi numeri: le persone, pur non conoscendosi, possono riconoscersi nelle cose, quali che siano, dando vita alla società. "Questo 'qualche cosa' di comune è 'un terzo' che sta al di sopra di ogni uno e di ogni altro. Il terzo è ciò che consente una 'triangolazione': tutti e ciascuno si riconoscono in un punto che li sovrasta e, da questo riconoscimento, discende il senso di appartenenza e di un'esistenza che va al di là della semplice vita biologica individuale e dei rapporti solo interindividuali." (Zagrebelsky 2014: 84).

Il concetto che funge da denominatore comune è quello del *bonum commune* (il bene comune) inteso come "fine ultimo" delle decisioni politiche che ha come obiettivo minimo la salvezza della *res publica* e come massimo il suo benessere e la sua potenza.



Nel seguente articolo si delinea il concetto di bene comune in ambito culturale al fine di analizzare il caso specifico del Teatro Valle Occupato, caso significativo perché ha permesso la riflessione, sia in Italia che in ambito internazionale, sul binomio bene comune-spazi artistici. Il presente contributo prende le mosse, oltre che dalla bibliografia disponibile, da una ricerca di campo da me condotta nei mesi che vanno dal gennaio 2014 all'agosto dello stesso anno, presso una serie di spazi occupati¹ tra i quali ovviamente il Teatro Valle Occupato. Durante la ricerca ho potuto direttamente conoscere tali realtà e, attraverso interviste e indagini in loco, ho proceduto ad una loro prima mappatura per delinearne storia, obiettivi e modalità di gestione.

La cultura in Italia

Sono anni ormai che si affianca la parola cultura al termine tagli. La situazione è generalmente descritta con toni catastrofici. Le uniche soluzioni sono tagliare e vendere. Lo Stato sempre più si sta dimettendo dal suo ruolo in ambito culturale per lasciare campo libero ad un altro modello di gestione e produzione culturale, incarnato nel pensiero della privatizzazione.

Si è giunti alla situazione paradossale nella quale un bene pubblico deve essere tolto dalla sua dimensione collettiva, assimilato dall'industria culturale e solo in questo modo poter tornare sotto forma di beneficio alla società.

L'Italia investe in cultura una percentuale della propria spesa pubblica pari all'1,1%, quando la media europea è il 2,2%. La situazione è aggravata da una spesa per l'istruzione pari all'8,5% a fronte della media europea di 10,9%, il che ci colloca penultimi tra i paesi UE.²

Visti i pochi fondi investiti in cultura, è importante capire secondo quali criteri questi vengano distribuiti.³

¹ M.A.C.A.O. (Milano), Teatro Marinoni e S.a.l.e. Docks (Venezia), Teatro Rossi Aperto (Pisa), Nuovo Cinema Palazzo e Teatro Valle Occupato (Roma), La Balena (Napoli), Teatro Coppola (Catania).

² Dati Eurostat 21/12/2011. Disponibili sul sito <http://ec.europa.eu/eurostat/publications/collections>, visitato il 21/1/2015.

³ Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - *Relazione sulla performance 2012*, disponibile su: http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1384777969928_Relazione_sulla_Performance_2012.pdf

Centro di responsabilità	% Stanziamento definitivo	Stanziamento definitivo
Gabinetto e Uffici di diretta collaborazione all'opera del Ministro	0,92%	16.642.987,00
Segretariato generale	1,49%	26.948.992,00
Direzione generale archivi	8,46%	152.907.875,00
Direzione generale per le biblioteche, gli istituti culturali ed il diritto d'autore	8,86%	160.129.316,00
Direzione generale per le antichità	14,38%	260.019.250,00
Direzione generale per lo spettacolo dal vivo	20,28%	366.813.328,00
Direzione generale per il cinema	4,57%	82.725.655,00
Direzione generale per la valorizzazione del patrimonio culturale	1,62%	29.379.128,00
Direzione generale per il paesaggio, le belle arti, l'architettura e l'arte contemporanea	19,43%	351.275.182,00
Direzione generale per l'organizzazione, gli affari generali, l'innovazione, il bilancio ed il personale	19,99%	361.485.416,00
Totale	100,00%	1.808.327.129,00*

Fonte: dati Rendiconto generale dello Stato anno 2012.

* Il dato tiene conto anche della reiscrizione dei residui per enti e dei debiti pregressi

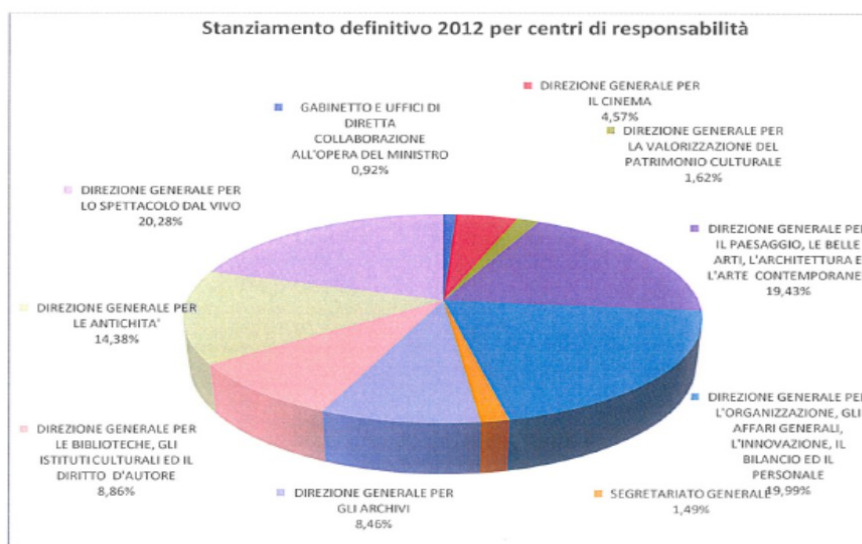


Fig. 1 - Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Relazione sulla performance 2012. Dati della distribuzione dei fondi per la cultura.

L'assegnazione dei fondi è totalmente sbilanciata verso la missione "tutela e valorizzazione dei beni e attività culturali e paesaggistici". I fondi assegnati alle attività che prevedono una produzione di nuove opere sono qui rappresentati da tre categorie: cinema (4,57%), spettacolo dal vivo (20,28%) e la macro-area "paesaggio, belle arti, architettura e arte contemporanea" (19,43%, suddiviso nelle quattro aree sopra indicate). Il quadro che emerge da questa analisi traccia l'immagine di un paese in cui scarsi investimenti culturali a fatica rispondono alle necessità di conservazione e valorizzazione del patrimonio, motivo per cui alla ricerca e produzione contemporanea restano poche briciole.



Azioni

In nome dello sviluppo, il territorio è stato svenduto in favore di grandi opere e cementificazioni, condoni edilizi, sanatorie paesaggistiche, piani casa e altre misure sancite da leggi compiacenti. La situazione nazionale è stata enormemente aggravata dalle manovre dello Stato di svendita dei beni comuni.

L'incapacità di indignarsi davanti a vergogne e misfatti non è segno di ottimismo ma di disperazione. Per tener viva la speranza e darle forma andrebbe coltivata la nostra indignazione, non spegnerla come se riguardasse solo il passato. Il silenzio delle istituzioni allontana maggiormente i cittadini dallo Stato.

La finta neutralità dell'antipolitica si esprime nell'astensionismo mirato di chi non vota, ma anche in un movimentismo la cui bandiera di comodo è la protesta e non l'elaborazione di proposte alternative. L'antipolitica è il trionfo del luogo comune, quindi la morte delle idee e dei progetti.

Politica è, per etimologia e per le ragioni della storia e dell'etica, libero discorso da cittadino a cittadino. Le idee e le azioni che i movimenti stanno esprimendo sono un segno di buona salute della democrazia.

Proprio perché "nessun vento è favorevole, se il marinaio non sa dove andare", si deve iniziare a pensare senza delegare nessuno, sapendo quel che vogliamo, assumendoci le nostre responsabilità di cittadini.

Il bene comune

Presupposto decisivo per un cambio di rotta nella politica culturale è l'idea di *bene comune*. Quest'ultimo è ciò che più si avvicina alla forma giuridica di *comunione*, ovvero quando la proprietà o altro diritto reale spetta in comune a più persone; decade la biforcazione della proprietà in pubblica e privata e si palesa un nuovo modo di fruizione del bene.

Emerge così come nella sfera giuridica italiana manchi la definizione di *proprietà collettiva*, intesa come godimento del bene escludendone la sua disposizione.

La definizione di *bene comune* può esser tratteggiata secondo tre linee guida:

- la sottrazione del bene dalle logiche del mercato e del profitto;



- l’instaurarsi di un legame tra la comunità ed il bene stesso;
- la nascita di una nuova forma gestionale, né pubblica né privata, che riconosce al bene la capacità di autogovernarsi.

“Si parla di acqua e ambiente come beni comuni, di sapere, di conoscenza, di genoma umano, ma anche di sanità, di università, persino di lavoro e da ultimo di democrazia come beni comuni”. (Marella 2012: 11) L’elenco è del resto in continuo aggiornamento, ciò rende difficile l’individuazione di una fisionomia comune che possa fornirci le regole d’uso del concetto stesso. È stata proprio la nebulosità semantica di quest’ultimo a consentirgli di svolgere una funzione cruciale: quella di aggregare un insieme di istanze sociali altrimenti eterogenee in un orizzonte comune di lotta.

In altre parole, i beni comuni sembrano esemplificare alla perfezione ciò che Lévi-Strauss chiamava “significante vuoto”⁴. Si tratta di un significato che resta in gran parte imprecisato, il che però consente di funzionare da punto d’attrazione per i significati più diversi. Qualcosa di analogo accade anche nel campo politico: qui il significante vuoto funge da connettore per rivendicazioni sociali originariamente distinte, legandole in un unico fronte di opposizione. L’elevata volontà semantica che abbiamo visto caratterizzare il sintagma “beni comuni”, potrebbe rappresentare il segreto della sua fecondità politica e della sua capacità di catalizzare energie e forze sociali.

La Commissione Rodotà ha proposto la prima definizione giuridica dei beni comuni, distinguendoli tanto da quelli privati che da quelli pubblici. I beni comuni esprimono “l’utilità funzionale all’esercizio dei diritti fondamentali nonché il libero sviluppo della persona”.⁵ Tale concetto può essere applicato in innumerevoli campi, in quanto i beni comuni sono inseriti in contesti che vanno dall’ambiente, al cibo, alla cultura, all’arte stessa. L’*humus* culturale e il fermento artistico di uno stato trasmettono caratteristiche del passato, denunciano e rielaborano le condizioni del presente, e promuovono una consapevolezza volta al futuro. L’arte è espressione individuale e collettiva, una modalità paraverbale tramite cui si innescano meccanismi di comunicazione e scambi più o meno

⁴ Claude Lévi-Strauss, *Introduction à l’oeuvre de Marcel Mauss* in Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1950.

⁵ Commissione Rodotà - *per la modifica delle norme del codice civile in materia di beni pubblici (14 giugno 2007)*: http://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_12_1.wp;jsessionid=9FD9820E22C64FAFCC38067B06CB6A58.ajpAL03?previousPage=mg_1_12_1&contentId=SPS47624, visitato il 22/1/2015.



consci; essa permette lo sviluppo di una coscienza dell'uomo sociale. Nonostante la tradizione artistica italiana abbia radici molto profonde e consolidate, la sua funzione sembra essere stata messa in discussione. L'emergere di una nuova generazione, nuovi soggetti e nuove esperienze, hanno portato a una significativa modificazione di forme organizzative e dello stesso "vocabolario" del settore: residenze, teatro sociale, bandi, reti, Europa. I comitati-No Mose, No Tav, No dal Molin, No Ponte sullo Stretto e No Apugnano sono stati, in qualche modo, l'anticamera di questa stagione nella quale la cultura dal movimento ha rifondato se stessa a partire da esigenze contestuali. Si è attivata un politica dell'agire; tramite l'azione è avvenuto il riconoscimento dei luoghi della cultura come beni comuni: "In questo scenario difficile le occupazioni, ovunque esse siano, devono divenire, nel più breve tempo possibile, buone pratiche di governo alternativo dell'economia e dell'ecologia, capaci di rivendicare legittimità sostanziale rispetto ai luoghi in cui avvengono, perché generano beni comuni fruibili da tutti. Si vuole il formarsi di una soggettività politica nuova." (Jop 2013: III)

Alcuni esempi in Italia

Nella nostra Italia tutta, dal Nord al Sud, si sono verificate negli ultimi anni diverse occupazioni di luoghi dismessi appartenenti alla cittadinanza.

Ne citiamo solo alcuni: La Cavallerizza a Torino, M.A.C.A.O. a Milano, S.a.l.e. Dock a Venezia, Teatro Marioni Bene Comune al Lido di Venezia, Teatro Rossi Aperto di Pisa, Teatro Valle Occupato a Roma, La Balena di Napoli e Teatro Coppola a Catania.

Gli spazi occupati non esauriscono la propria funzione in un atto di mera resistenza, ma si caratterizzano per la volontà di sperimentare modi di produzione culturale nuovi, diventando laboratori per modelli (culturali, economici, sociali) alternativi.

Cosa intendiamo per spazio occupato oggi? Una definizione univoca è impossibile dal momento che queste occupazioni sono il risultato di un processo ancora in corso, più che di un dato definito. È però possibile delineare delle caratteristiche costanti come: si svolgono in luoghi urbani abbandonati; la composizione degli occupanti è varia ed eterogenea; l'obiettivo è realizzare una produzione culturale caratterizzata da un approccio partecipativo, condiviso, critico e sostenibile.

Frequentando questi spazi emerge come le persone cerchino la possibilità di sfuggire alla



frustrazione di un modello lavorativo che è gratificante solo a parole. Non vi è dubbio che il primo obiettivo delle occupazioni culturali sia dunque quello di liberare i lavoratori dai dispositivi di assoggettamento posti in atto dal mercato del lavoro come lo conosciamo.

I nodi attorno ai quali le critiche e le richieste di questi gruppi si concentrano, sono riassunti nel *Documento dei lavoratori dell'arte del 2011*⁶:

1. Riconoscimento professionale: molte delle attività svolte in ambito culturale non sono riconosciute come professioni né tantomeno considerate lavoro. Alla mancanza di ruolo definito corrisponde la conseguente negazione di diritti.
2. Cooperazione, orizzontalità: si sostiene la necessità di realizzare strutture decisionali ed operative basate sul principio di uguaglianza (orizzontalità) e sostenibilità tra i partecipanti. Esempio il caso della "Comune", organo politico sovrano della Fondazione Teatro Valle Bene Comune che delibera per consenso unanime poiché

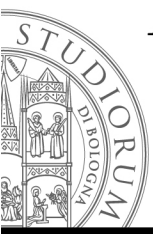
"la pratica del consenso è prima di tutto una pratica inclusiva, un processo decisionale di gruppo, dove le scelte non siano solo l'espressione dell'accordo tra la maggioranza dei partecipanti, ma che vengano integrate anche le obiezioni della minoranza. Cercare il consenso è un metodo di cooperazione con cui si pratica il bene comune ed è alternativo al metodo della maggioranza che è evidentemente comparativo. La pratica del consenso, inoltre, responsabilizza ogni singolo partecipante all'assemblea a prendere parola e a partecipare attivamente all'assemblea stessa, principio fondamentale del governo dei beni comuni."⁷

3. Oltre al mercato: si contesta l'assunzione del mercato quale unico parametro di giudizio e dunque di selezione della produzione culturale. Si richiama l'attenzione alla promozione di pratiche culturali che perseguono obiettivi economici secondo modelli differenti.

4. Tra pubblico e comune: al centro del dibattito si trova indubbiamente la necessità di evitare la pericolosa separazione tra sfera culturale e pubblica. Per questi motivi, nascono gruppi "autonomi

⁶ *Documento dei lavoratori dell'arte* (pubblicato il 22/07/2011), disponibile su:
<http://www.undo.net/it/my/d903714347694af092af40046b9d45b2/54/117>

⁷ *Statuto della Fondazione Teatro Valle Bene Comune*, disponibile su:
<http://www.teatrovalleoccupato.it/wp-content/uploads/2013/10/STATUTO-FONDAZIONE-TEATRO-VALLE-BENE-COMUNE.pdf>



ed auto-organizzati, al fine di fornire alternative reali ed evidenziare i limiti delle istituzioni stesse”, promuovendo una diversa idea di cultura, non più legata alla sfera pubblica, ma a quella dei beni comuni.

5. Rifiuto dello sfruttamento e dell'autosfruttamento: si contesta un sistema del mercato del lavoro basato su precarietà, povertà e mancanza di diritti. Tale situazione innesca processi di autosfruttamento che vedono i singoli investire tempo, energie e denaro in cambio di un'opportunità lavorativa. Nasce un doppio livello di frustrazione: il primo dovuto al meccanismo di sfruttamento in sé; il secondo legato alla consapevolezza di essere parte integrante di questo ingranaggio.

Dato che il teatro si fonda sulle relazioni, non esiste spettacolo se non vi è un confronto fra l'attore e lo spettatore. L'essenza, la forza e la ragion d'essere del teatro sono date proprio dall'esistenza di un'interazione. Per questo motivo non esiste uno spettacolo uguale all'altro perché le relazioni che si creano caratterizzano ogni singola performance.

È questa la dimensione sociale del teatro e dell'arte stessa, è la collettività che determina il prodotto artistico finale. È la stessa società che gli dà vita, fruendone direttamente.

Sebbene oggi la maggior parte dei teatri sia amministrata dall'“alto verso il basso”, nella sfera pratica chi fa vivere il teatro sono i lavoratori e le lavoratrici del mondo dello spettacolo. Non sarebbe forse più etico coinvolgere pure questi diretti interessati nella gestione teatrale? Le persone che si trovano già inserite nel sistema teatrale hanno sviluppato quella sensibilità necessaria e quell'ordine di competenze che permettono di far sopravvivere il sistema teatrale stesso.

Concedere alle persone la possibilità di organizzarsi in comunità per la cura del bene comune permetterebbe di ristabilire un'economia basata sulla solidarietà del gruppo e sulla cooperazione sociale. Riconoscendo il teatro come bene comune, sarebbe possibile liberare la sua gestione dalle logiche di potere e da quelle di mercato. Ritornerebbe a svolgere la sua funzione sociale legata alla conoscenza che crea e trasmette sapere, contribuendo, così, alla formazione e alla crescita dell'individuo.

L'esperienza del Teatro Valle

La proposta del Teatro Valle Occupato, inserendosi nella più ampia battaglia per il riconoscimento



della conoscenza come bene comune, è stata quella di avviare una terza via di gestione delle imprese culturali prendendo atto delle istanze sollevate dalla collettività.

L'occupazione del Valle (14 giugno 2011) ha luogo, non casualmente, all'indomani dei referendum abrogativi, fra cui quelli relativi alle modalità di affidamento e gestione dei servizi pubblici locali e alle tariffe del servizio idrico integrato.

Le motivazioni che stanno alla base dell'occupazione sono i diritti dei lavoratori e il crollo degli investimenti pubblici in ambito culturale. Il Fondo Unico per lo Spettacolo è passato dallo sfiorare lo 0,9% nel 1986 all'attuale 0,02% del bilancio annuo dello Stato. Le ricadute più gravi sono indubbiamente sull'occupazione: nel 2012, i 23.906 contribuenti ENPALS per il settore teatro, lavorano mediamente 78,2 giornate, con una retribuzione media a giornata di 100,41 Euro; gli attori in particolare lavorano mediamente 47,7 giornate con una retribuzione media a giornata di 127 Euro. Secondo l'ISTAT fra il 2001 e il 2011 numerose categorie, fra cui attori e i tecnici, sono scesi al di sotto delle soglie di povertà.⁸

La temuta privatizzazione e la voglia di garantire la qualità dei prodotti artistici del Valle, quindi, non sono gli unici motivi che hanno portato all'occupazione; c'è anche la volontà di richiamare l'attenzione sulla condizione dei lavoratori del mondo dello spettacolo, precari intermittenti, privati di diarie e sussidi di disoccupazione, ma soprattutto non tutelati in materia di diritti e di garanzie sociali. Come abbiamo visto i beni comuni necessitano di essere protetti per evitare una loro dissipazione; allo stesso tempo devono essere sostenuti dallo sforzo congiunto di chi decide di occuparsi del bene comune, affinché tutti ne possano trarre beneficio.

"Occupare è una pratica politica collettiva, un gesto di riappropriazione che istituisce uno spazio pubblico di parola" e che si è trasformato "in un processo costituente: per attivare un altro modo di [...] lavorare, creare, produrre, affermare un'altra idea di diritto nuova oltre la legalità, sviluppare nuove economie fuori dal profitto di pochi".⁹

Il Teatro Valle diventa "un palcoscenico aperto, un progetto da condividere con compagnie, artisti, operatori, spazi indipendenti di Roma e in Italia per sperimentare una progettazione partecipata e

⁸ *Rapporto sul futuro del Teatro Valle*, a cura di Faccioli, F. - Gallina, M. - Iaione, C. - Leon, A. - Melotti, M., per l'Assessorato Cultura, Creatività e Promozione Artistica di Roma Capitale, Roma, 13 giugno 2014, visitato il 25/1/2015. Disponibile su: https://www.academia.edu/7825873/Rapporto_sul_Futuro_del_Teatro_Valle

⁹ *Teatro Valle Bene Comune – Chi siamo*, disponibile su: <http://www.teatrovalleoccupato.it/chi-siamo>



una diversa organizzazione del lavoro basata sulla cooperazione. Un luogo di formazione e autoformazione in cui l'accesso ai saperi e la qualità siano garantiti".¹⁰

Già all'inizio dell'occupazione il concetto di "comune" risulta diverso da "pubblico": "non è attraverso il controllo dello Stato e delle amministrazioni che si generano democrazia reale e gestione partecipata"¹¹, scrivono gli attivisti nel sito e propongono l'autogoverno. L'autogestione dei beni comuni risulta essere una risposta ai governi che svendono il patrimonio artistico e paesaggistico.

Appellandosi agli articoli 9 e 43 della Costituzione italiana, il Teatro Valle promuove un uso collettivo dei beni culturali ed una continua autoformazione, intesa come trasmissione di saperi tecnico-giuridici, per affermare una relazione critica e creativa nella collettività. L'autoformazione, l'accesso alla conoscenza e la creazione del pensiero critico sono sempre più messe a rischio dai tagli imposti alla sfera culturale, queste caratteristiche muovono l'occupazione trasformandola in una fondazione aperta, la quale è un percorso costituente per la costruzione di una nuova istituzione del comune, che scardini il meccanismo di ingerenza partitica e sia principio ispiratore di nuove politiche culturali pensate per includere la collettività e creare coscienza attiva.

Questo luogo non è "né pubblico né privato ma governato dalla comunità di artisti e cittadini che si mettono in gioco per curare e decidere quali direzioni dare al Teatro Valle. Ogni testa vale un voto nell'assemblea, al di là delle proprie possibilità economiche, secondo il principio dell'uguaglianza inalienabile tra persone. Con la collaborazione di Stefano Rodotà, Ugo Mattei e di altri giuristi in un percorso partecipato, sta nascendo una forma giuridica avanzata che funzioni da modello riproducibile, per scuole, università, ospedali."¹²

La Fondazione *Teatro Valle Bene Comune* viene descritta così nel Codice Politico del Teatro Valle: "è un percorso costituente per la costruzione di una nuova istituzione del comune, che scardini il meccanismo di ingerenza partitica e sia principio ispiratore di nuove politiche culturali pensate dal basso. Da chi la cultura la ama e la produce."¹³

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Teatro Valle Bene Comune – Istruzioni per l'uso (collettivo)!*, disponibile su: <http://www.teatrovalleoccupato.it/category/beni-comuni>

¹² Testo disponibile su: <http://www.teatrovalleoccupato.it/category/fondazione>

¹³ *Ibidem*.



Lo Statuto:

“propone sistemi democratici ed innovativi che si basano su strumenti di partecipazione collettiva, non consultivi ma decisionali. Rifiuta la pratica delle nomine dall’alto, gerarchiche e clientelari; definisce modalità di decisioni collettive fondate sul metodo del consenso e attua la *turnarietà* delle cariche degli organi di governo della fondazione. Mette in pratica un sistema economico che segue criteri di equità nella ridefinizione delle forme di lavoro e nella redistribuzione della ricchezza generata. Mette in discussione i monopoli della conoscenza e quei soggetti, pubblici e privati, che impediscono la libera circolazione delle idee e dei saperi. Bandisce tutte le forme di sfruttamento delle opere d’ingegno e il loro utilizzo esclusivo. Propone la defiscalizzazione dei costi del sistema cultura e della ricerca.”¹⁴

Il centro focale dello Statuto sono le persone, la comunità che tiene vivo il teatro: “Il collettivo si concreta in alcuni accorgimenti fondamentali quali la pienezza della sovranità assembleare, il metodo del consenso unanime, il principio di collegialità esteso a ogni carica, il rapporto coordinato dei collettivi di lavoro”. (Giardini – Mattei 2012)

L’assemblea è la forma di autogoverno dove vige la regola ogni testa un voto: tutti i soci hanno gli stessi diritti e doveri, a prescindere della quota versata per la fondazione. La partecipazione dei soci si articola nella presenza durante le assemblee, nell’elaborazione di proposte ed iniziative, nella cura costante delle attività del teatro. Nell’assemblea si decide per consenso unanime, in modo da integrare tutte le proposte per non far prevalere una maggioranza su una minoranza. Questa articolazione è dovuta al fatto che “l’assemblea è prima di tutto luogo di discussione, di approfondimento, è lo spazio dove si costruisce pensiero critico e dove si prova il più possibile a condividere le scelte.”¹⁵

La *turnarietà* delle cariche è un elemento fondamentale per evitare che si crei consolidamento di potere.

Il Consiglio, l’organo operativo della Fondazione, è composto da dodici membri, e deve essere “espressione della pluralità della composizione sociale e professionale di tutti i soci, garantendo il

¹⁴ Testo disponibile su: <http://www.teatrovalleoccupato.it/statuto-fondazione-teatro-valle-bene-comune>

¹⁵ *Statuto della Fondazione Teatro Valle Bene Comune*, cit., Art. 12, comma 5.



duplice principio della partecipazione e della competenza per l'autogoverno.”¹⁶

Tutti i soci hanno diritto ad essere eletti, ogni membro rimane in carica per ventiquattro mesi e può essere rieletto allo scadere di ventiquattro mesi successivi alla fine del mandato; non ci sono limiti alla rielezione di un membro e, infine, i componenti del Consiglio “vengono eletti e decadono a gruppi di quattro ogni otto mesi così da garantire un graduale passaggio di incarichi e di saperi nel processo turnario.”¹⁷

Il patrimonio della Fondazione è composto da un insieme di beni, mobili e immobili, e dalla ricchezza prodotta dal patrimonio conoscitivo dei lavoratori e delle lavoratrici dello spettacolo. “Questo patrimonio è stato capace di riconoscere e ridare vita al Teatro Valle come bene comune durante la sua occupazione e si è dimostrato nella prassi in grado di progettare e mettere in opera gli obiettivi politici e culturali, attuando con successo una programmazione di riconosciuto livello nazionale ed internazionale, che reca la cifra dell'ibridazione disciplinare.”¹⁸ Il modello gestionale proposto dal Valle ha seguito lo sviluppo storico dell'occupazione.

La prima rivendicazione dei comunardi è stato il diritto ad autogovernarsi, da intendere come diritto all'acquisizione di sovranità decisionali per far rivivere un teatro destinato al declino. È nata infatti una comunità che vive all'interno dello stabile e lavora insieme, tenendo il teatro aperto 24 ore su 24, portando in scena generi e artisti diversi. “Questa comunità eterogenea, mobile e per certi versi sghemba ha fatto funzionare professionalmente il palcoscenico, la programmazione, la comunicazione; ha riprodotto figure cardine dei mestieri, moltiplicandole o scombinandone le funzioni; ha integrato in modo attivo spettatori e chi si esibisce sul palco”.

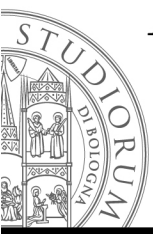
Attraverso questa comunità i comunardi sono arrivati alla collettività più ampia, composta dai cittadini e frequentatori della vita teatrale.

Il modello proposto è basato sulla cooperazione, secondo la politica del bene comune, che vede come principio denominatore comune la partecipazione cittadina, è questa che rende vive le azioni proposte o i luoghi scelti. L'utilità sociale: “fare comune significa attivare dispositivi di diffusione del potere e di distribuzione della ricchezza”. Spiega la filosofa Federica Giardini, “nella pratica dei beni comuni viene in primo piano la relazione d'uso, che esprime una necessità vitale – di sapere, di

¹⁶ *Ivi*, Art. 13, comma 1.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, Art. 8, comma, 2.1.



formarsi, di muoversi, come di dissetarsi –, un diritto fondamentale non negoziabile che viene rivendicato esercitandolo di fatto, ricostruendo il tessuto di scambi che lo rendono possibile, senza dover ricorrere alla fissazione di titolarità proprietarie ed escludenti”. (Giardini - Mattei 2012) Quindi l’utilità del bene non dipende dal bene in sé ma da coloro che ne usufruiscono e per quanto delineato si può definire il Teatro Valle bene comune a tutti gli effetti.

Nel libro *La conoscenza come bene comune*, le autrici Ostrom e Hess definiscono la conoscenza sociale come frutto della cooperazione fra le diverse conoscenze della collettività. Il fatto che la conoscenza, e quindi la formazione e la crescita individuale, costituiscano un bene comune è altresì sancito dalle carte costituzionali e da una serie di convenzioni e trattati internazionali. La nostra Costituzione¹⁹, ad esempio, recita che “Tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione” (art. 21); all’articolo 33 “La Repubblica detta le norme generali sull’istruzione ed istituisce scuole statali per tutti gli ordini e gradi”, e ancora “La scuola è aperta a tutti. L’istruzione inferiore, impartita per almeno otto anni, è obbligatoria e gratuita. I capaci e meritevoli, anche se privi di mezzi, hanno diritto di raggiungere i gradi più alti degli studi” (art. 34). Un trattato internazionale qual è la Dichiarazione universale dei diritti dell’uomo non fa altro che confermare tale impostazione: “Ogni individuo ha diritto all’istruzione. L’istruzione deve essere gratuita almeno per quanto riguarda le classi elementari e fondamentali. L’istruzione elementare deve essere obbligatoria. L’istruzione tecnica e professionale deve essere messa alla portata di tutti e l’istruzione superiore deve essere ugualmente accessibile a tutti sulla base del merito” (art. 26).²⁰

Da questi articoli emerge un patrimonio cognitivo comune.

I principi di non rivalità ed escludibilità regolano le dinamiche dentro il Teatro Valle: già in precedenza è stato detto che per sua natura la conoscenza è una risorsa che non genera rivalità, l’utilizzo della conoscenza da parte di una persona non sottrae la capacità di fruizione da parte di un’altra persona. In termini di gestione dello stabile, la non rivalità può essere riscontrata dal fatto che lo Statuto stesso ribadisce che tutti i comunardi hanno il diritto-dovere di partecipare alla

¹⁹ Tutte le citazioni della Costituzione italiana riportate in questo testo sono riferite a *Costituzione Italiana*, Giuffrè Editore, Varese, 2011.

²⁰ *Dichiarazione universale dei diritti dell’uomo*, disponibile su:
http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR_Translations/itn.pdf



gestione del teatro e dal fatto che è stato deciso di applicare una vera democrazia diretta attraverso la tecnica assembleare, basata su strumenti di partecipazione collettiva. Oltretutto, la non rivalità può essere riscontrata nella scelta dei comunardi di rimanere fuori dalle logiche di mercato.

La non escludibilità, invece, è data dal fatto che il teatro è sempre aperto, fisicamente e mentalmente, alle istanze della cittadinanza. Oltretutto, chiunque abbia voglia può entrare a far parte della comunità che si prende cura del teatro.

Lo Statuto indica che per diventare comunardo basta presentare una domanda firmata dopo aver preso parte ad almeno tre assemblee in qualità di uditore interessato. Inoltre, per rendere accessibile il teatro al maggior numero di spettatori è stata pensata una politica dei biglietti estremamente vantaggiosa. Il modo di decisione collettiva vuole che l'assemblea abbia piena centralità come pratica di democrazia diretta nella quale si cerca quasi sempre di prendere le decisioni all'unanimità.

Come si legge nella "Vocazione" del Teatro Valle:

"Il Teatro Valle Bene Comune riconosce alla formazione un ruolo fondamentale.

La cultura è un valore irriducibile poiché attiene ai bisogni primari del cittadino. Non può essere percepita come oggetto di consumo e ridotta a un'ottica di profitto.

La formazione deve essere parte integrante del ciclo vitale del teatro e della comunità che lo circonda, deve poter accorciare la distanza tra il palco e la platea in un continuo scambio di saperi.

La formazione è un diritto e come tale deve essere garantita secondo criteri pubblici, trasparenti e non discriminatori.

La formazione deve essere luogo di relazioni vive, non autoritarie né competitive, in un contesto di scambio e cooperazione; spazio libero da logiche di sfruttamento economico e creativo che generi saperi critici e pensiero autonomo, non frammentato e impoverito dalle retoriche del merito e della produttività.

La formazione si articola in:

- Formazione primaria e avviamento alla professione: deve garantire alle lavoratrici e ai lavoratori dello spettacolo una formazione professionale di qualità superando le logiche delle scuole esclusive e a pagamento e del tirocinio non retribuito.



- Formazione permanente per i professionisti: data la natura atipica delle professioni sceniche, come riconosciuto dallo Statuto Sociale Europeo degli Artisti del 07/06/2007²¹, deve garantire l'aggiornamento continuo, anche attraverso forme di sostegno al reddito.
- Formazione del pubblico e del cittadino: deve favorire per tutti, indipendentemente dall'età, il genere, l'appartenenza sociale o culturale, la possibilità di comprendere tutte le arti e i linguaggi del contemporaneo nella loro evoluzione, fornendo gli strumenti di lettura fin dalle scuole primarie.
- Formazione delle maestranze di palco: deve saper valorizzare e trasmettere la ricchezza e i saperi specifici delle maestranze di palco che il Teatro Valle per sua natura e storia conserva - un patrimonio vivo di relazioni, conoscenze, strumenti, pratiche e consuetudini. ”²²

Al Valle in primo luogo si cerca di formare pensiero critico; in secondo luogo è centro di formazione per gli addetti ai lavori e per i cittadini curiosi e partecipi.

In Italia c'è un gran bisogno della formazione delle maestranze, aspetto non sempre preso in considerazione. Così fin da subito sono stati organizzati diversi momenti formativi: seminari, atelier, incontri aperti con maestri di varie discipline, per ragionare sulla formazione a più livelli, dai linguaggi, le scritture e i mestieri della scena, alla formazione di artisti e spettatori che hanno visto un grande afflusso di pubblico, anche molto variegato, molto spesso nel ruolo di semplice uditore. Dopo due anni dall'inizio dell'occupazione, i comunardi hanno ritenuto che fosse giunto il momento opportuno per presentare un loro progetto: Il *Macello di Giobbe*, con la regia di Fausto Paravidino. È la prima produzione del Teatro Valle Occupato ed è definita partecipata perché si avvale delle collaborazione di molti artisti: non è frutto della volontà di una sola testa pensante, ma il risultato è dato da una serie di studi e pratiche di confronto collettive. Alle prove tutti partecipano: maestranze, tecnici, attori e cittadini interessati. Lo scopo di questa produzione non è lo spettacolo in sé, ma la formazione che sottende la sua realizzazione. La si definisce partecipata perché viene chiesto alla cittadinanza di contribuire, con suggestioni, ma anche economicamente, alla sua

²¹ Risoluzione del Parlamento europeo del 7 giugno 2007 sullo statuto sociale degli artisti (2006/2249(INI)) disponibile presso:

<http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P6-TA-2007-0236+0+DOC+XML+V0//IT>

²² Vocazione della Fondazione Teatro Valle Bene Comune, disponibile su:

<http://www.teatrovalleoccupato.it/wp-content/uploads/2013/10/Vocazione-Fondazione-Teatro-Valle-Bene-Comune1.pdf>



realizzazione.

Sul sito internet si legge tra gli obiettivi della produzione:

“Questa produzione vuole aprire una breccia nei modelli teatrali esistenti. Siamo fin troppo consapevoli che commetteremo alcuni errori. Ma ce ne assumiamo la responsabilità. Abbiamo bisogno delle vostre critiche, delle vostre impressioni, dei vostri suggerimenti. Le accoglieremo come dovute e costruttive. Non vorremmo più sentirci a disagio nei nostri luoghi di lavoro, nei nostri modi di lavoro, nessuno dovrà più esserlo. Vorremmo superare tra attori, maestranze e artisti l’idea di competizione e tornare al piacere di fare arte insieme.”²³

Il testo nasce nell’ambito del laboratorio di drammaturgia “Crisi”. Sono due i temi centrali: il *Libro di Giobbe* e la crisi finanziaria che stiamo vivendo. Nei workshop tenuti dopo la chiamata pubblica, tutti gli spettatori delle prove sono invitati a dare le loro interpretazioni per costruire le scene, mentre tutti i partecipanti al laboratorio devono impersonare tutti i personaggi, in modo tale che la costruzione di questi sia un lavoro corale, collettivo, in cui ognuno può e deve apportare qualche cosa.

Sulla base delle indicazioni date durante i giorni di workshop sono state realizzate le prove successive. La presenza del pubblico non ha influenzato le prove (hanno seguito il loro percorso naturale fatto di interruzioni, interrogativi e dibattiti), essendo ancora nella fase di studio.

Come si legge nella brochure di presentazione della produzione:

“La formazione per le maestranze è alla base del progetto di produzione. Il *Macello di Giobbe* rappresenta il pre-testo per sperimentare un modello che sottrae ai tecnici il ruolo di meri esecutori di un processo creativo che nasce e si sviluppa altrove. Nei vari laboratori, formatori e allievi lavorano insieme attuando quella pratica di condivisione del sapere e del processo di ideazione che è il presupposto indispensabile per preservare il meglio dell’artigianato teatrale e restituire valore al lavoro delle maestranze. Tutti – formatori, allievi, regista e attori – lavorano in sinergia e in costante confronto lungo tutto il percorso creativo, superando così la tradizionale divisione dei vari reparti che formano uno spettacolo teatrale”.

²³ *Chiamata per giovani attori*, disponibile su: <http://www.teatrovalleoccupato.it/chiamata-per-giovani-attori-per-il-macello-di-giobbe-di-fausto-paravidino-un-esperimento-una-produzione-del-teatro-valle-occupato>



I laboratori realizzati per questa produzione sono stati: il laboratorio di creazione di costume dello spettacolo, di illuminotecnica e di scenotecnica.

Il direttore Enrico Melozzi ha condotto il laboratorio di composizione musicale collettiva, dove è stato affrontato in due sessioni distinte il tema della composizione musicale applicata alla scena teatrale. Si è proceduto sempre con una chiamata pubblica per la selezione dei musicisti. L'età media dei selezionati è di ventotto anni. I compositori assistono alle prove dello spettacolo: il diretto contatto con le scene favorisce il lavoro di scrittura musicale.

Nel Codice Politico della Fondazione è scritto: "La Fondazione opera, produce, vive attraverso un modello economico e sociale che rifiuta la logica della competizione individualistica. La competizione e la sua logica dell'efficienza e dello sfruttamento di uomini, risorse e natura portano inevitabilmente al dominio, all'impoverimento sociale, alla solitudine."²⁴

La Fondazione lavora secondo il modello di cooperazione, dell'autogestione e della condivisione di risorse. "Il Teatro Valle è un bene comune e la Fondazione che ne pratica il governo e la cura lotta per il riconoscimento di necessarie risorse pubbliche e forme di finanziamento diretto da parte dello Stato che riconoscano il lavoro vivo di lavoratori e lavoratrici e garantiscano la più ampia accessibilità e fruizione degli spazi del teatro, in quanto luogo aperto di produzione artistica e di formazione, e patrimonio culturale di tutte e tutti."²⁵

Va sottolineato inoltre che "La Fondazione Teatro Valle Bene Comune si ispira e basa il proprio operato sulla solidarietà, la non-discriminazione, la promozione dei diritti e della dignità delle lavoratrici e dei lavoratori, la tutela ambientale."²⁶

In seguito alle interviste condotte da chi scrive ai comunardi che si occupavano direttamente dell'aspetto economico, si ripropongono i dati emersi.

Per quanto riguarda il pagamento delle istanze, i contratti prevedevano:

- Minimo garantito a persona, che vale sia per gli artisti che per i tecnici con un' indennità di 65€ al giorno;

²⁴ *Codice Politico della Fondazione Teatro Valle Bene Comune*, punto 4, disponibile su:

<http://www.teatrovalleoccupato.it/wp-content/uploads/2013/10/CODICE-POLITICO-Fondazione-Teatro-Valle-Bene-Comune.pdf>

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*



- Il rimborso per il viaggio del 50% rispetto al costo totale;
- Vitto ed alloggio sono garantiti tramite una rete di ospitalità che coinvolge direttamente i cittadini oppure gli artisti possono alloggiare nella foresteria del Teatro Valle;
- Il 50% delle entrate derivanti dalla biglietteria.
- La cassa mutualistica è costituita dal 50% delle entrate, con il fine di creare un fondo che assicuri il minimo garantito degli artisti.

Di grande importanza è sottolineare come lo Statuto del Valle derivi da necessità contingenti emerse dalle assemblee dei primi mesi di occupazione, ma si rifaccia anche a due documenti del 2007 sottoscritti uno dalla Commissione Rodotà²⁷ e l'altro dal Parlamento Europeo²⁸.

In questi tre documenti (Statuto del Valle, Statuto sociale degli artisti e Proposta di articolato della Commissione Rodotà) vi sono numerosi punti che fungono da denominatore comune. Lo Statuto sociale degli artisti descrive la reale condizione del mondo artistico, affermando che "in numerosi Stati membri taluni professionisti del settore artistico non hanno uno statuto legale"²⁹, e che "nessun artista è totalmente a riparo dalla precarietà in nessuna fase del suo percorso professionale."³⁰ Si definisce quindi la natura incerta delle professioni legate al mondo artistico. Si sottolinea inoltre che "occorre facilitare l'accesso degli artisti alle informazioni concernenti le loro condizioni di lavoro, mobilità, disoccupazione, salute e pensione" e "non sono stati ancora sufficientemente sviluppati i contratti di formazione e/o qualificazione a vocazione artistica adatti alle singole discipline."³¹

Emerge una piena consapevolezza della mancanza quasi assoluta della tutela delle professioni artistiche negli Stati membri europei.

Si ricorda inoltre che "i diritti patrimoniali e morali degli autori e degli artisti sono a tal riguardo il riconoscimento del lavoro creativo e del contributo alla cultura in generale."³²

Nella parte *Miglioramento della situazione degli artisti in Europa*, si definiscono le nuove

²⁷ Commissione Rodotà, cit.

²⁸ Risoluzione del Parlamento europeo, cit.

²⁹ *Ivi*, punto D.

³⁰ *Ivi*, punto F.

³¹ *Ivi*, punto K.

³² *Ivi*, punto V.



coordinate, basate sulla volontà di “sviluppare o applicare un quadro giuridico e istituzionale al fine di sostenere la creazione artistica [...]” e sulla consapevolezza della “natura atipica dei metodi di lavoro degli artisti” infatti emerge la “necessità di distinguere con precisione la mobilità specifica degli artisti da quella dei lavoratori dell’Unione Europea in generale.”³³ L’ultimo paragrafo sottolinea l’importanza di garantire la formazione artistica e culturale fin dall’età più giovane.

Quello finora descritto è lo stesso quadro che ha mosso i lavoratori e le lavoratrici dello spettacolo a riunirsi al Valle. L’attivismo che si ritrova nell’esperienza e nello Statuto del Valle è ampiamente spiegato nel percorso proposto dalla Commissione Rodotà e dagli articoli 1, 2, 3, 5, 9, 41, 42, 43, 97, 117 della Costituzione italiana. La pratica politica diventa conseguenza della volontà espressa dalla condizione spirituale del bene comune.

La sfera del bene comune si definisce nel preambolo dello Statuto del Valle: “[...] abbiamo riconosciuto e fatto vivere il Teatro Valle non solo per difenderlo nell’interesse di tutti, ma anche per intraprendere un processo costituente della cultura come bene comune capace di diffondersi e contaminare ogni spazio pubblico [...]”. Si parla di diritto vivo, “Il bene comune nasce [...] dalla partecipazione attiva e dalla diretta cittadinanza. Il bene comune si autorganizza per definizione [...]. Immaginiamo, per un mondo nuovo, istituzioni nuove, partecipate, ecologiche, autorevoli, rispettose della creatività di tutti [...]. I beni comuni sono imprescindibili per l’esercizio dei diritti fondamentali nonché al libero sviluppo della persona.”³⁴

Si ritiene sia ricco d’interesse e d’importanza notare come quella del Teatro Valle sia un’esperienza tanto pratica quanto teorica fondata su visioni che emergono in due documenti distanti dalle pratiche di occupazione, ma che nascono dalla volontà politico-sociale di politici e giuristi. Emerge che la cultura ripensata partendo dalla politica dei beni comuni ha a che fare con le condizioni di vita di tutti.

A sottolineare come questa esperienza si stia importante, va ricordato che il 18 marzo 2014 il Valle Occupato vinse il premio *Princess Margriet*, per la prima volta dato a una realtà italiana e segno di come, sul piano europeo, questa realtà fosse stata considerata esempio di sperimentazione artistica

³³ *Ivi*, punti 1 e 12.

³⁴ *Statuto della Fondazione Teatro Valle Bene Comune*, cit., *Preambolo*.



e politica per costruire e difendere la cultura come bene comune.³⁵

La situazione odierna è un cerchio quadrato; la soluzione del rebus compare con una riformulazione del paradigma che sta alla base del concetto di vita. Dalla necessità di considerare e difendere la cultura, nasce un'azione comune che vuole riattivare la coscienza collettiva e sociale. Proprio perché la politica non è l'amministrazione dell'esistente ma la capacità di modificare ciò che già esiste, si devono considerare e agire tramite gesti collettivi volti al consolidamento del vero significato, che diventa giorno dopo giorno alimento per il sistema stesso.

Vale la pena di riflettere sul senso giuridico-costituzionale di una strategia politica, come può essere la vicenda dei beni comuni della creatività, punto focale italiano di una situazione globale.

Al Teatro Valle per la prima volta la dimensione giuridica ha conquistato un ruolo fondamentale nei processi di occupazione.

L'occupazione del Valle non è stata una "prima artistica", in quanto altri centri lo hanno preceduto, ma le condizioni di contesto che si sono create hanno prodotto la consapevolezza del ruolo costituente che, tramite la politica dei beni comuni e la lettura consapevole della Costituzione, le pratiche di occupazione possono conseguire.

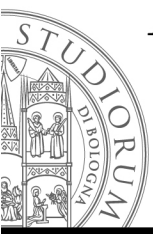
Il processo di legalità costituente iniziato dal Valle si fonda su un'istanza di implementazione di coordinate giuridiche scritte nella Costituzione e non considerate pienamente dalla normativa italiana. Esempi ne sono: la tutela dell'arte e della scienza (art. 33), quella del paesaggio, dell'ambiente e dei beni culturali (art. 9), quella del lavoro (art. 1 e 35) e la realizzazione di quei beni di gestione partecipata e diretta da parte dei lavoratori che, inseriti nella Costituzione dopo l'esperienza dei Consigli di fabbrica nel triangolo industriale durante la Resistenza, furono lasciati senza seguito (art. 43).

La dimensione giuridica dell'occupazione del Teatro Valle è emersa gradualmente.

Al principio, la natura antiggiuridica – legata all'illegalità d'azione – della stessa occupazione di una proprietà pubblica rendeva difficile l'utilizzo di uno strumento giuridico per gli occupanti.

Tuttavia, già nell'agosto del 2011, veniva presa in considerazione una lotta politica capace di trasformarsi in una giuridicità costituente. Venne così creato un Comitato Teatro Valle Bene Comune, che indicava (art. 1) nella Fondazione aperta il modello giuridico più idoneo al contesto del

³⁵ Informazioni sul Premio *Princess Margriet* disponibili su: <http://www.teatrovalleoccupato.it/ecf>



Teatro Valle. Si procedette con la formulazione dello statuto e il coinvolgimento dei soci fondatori. Lo sviluppo di questa comunità è il contenuto che la prassi dei beni comuni consegna *in primis* all'esperienza del Valle.

La forma giuridica del bene comune che emerge con la Fondazione Teatro Valle può essere modello per altre esperienze. È questa la teoria che permetterà al Valle di diventare Fondazione partecipata in maniera indipendente dalla volontà politica, fondando nell'autonomia civilistica l'intera struttura della propria configurazione giuridica. Inoltre tale teoria consente di sostenere la forma della titolarità, pubblica o privata, del bene oggetto dell'occupazione. Quest'ultimo aspetto trova diretto fondamento costituzionale nell'art. 42 della Costituzione.

"[...] sono beni le cose che possono formare oggetto di diritti" – per superare l'elemento "materialistico" insito nella relazione fra beni e cose, sostituendolo con una relazione fra beni e utilità da essi prodotte. Questa teoria dei beni che recupera una relazione tra soggetto ed oggetto della titolarità capace di emanciparsi, diventa un approccio funzionalistico.

Le utilità di un bene comune non sono prodotte dal bene in sé, ma dalla complessa relazione in cui la collettività ne fruisce: in questo contesto il bene da "passivo", in quanto mera sovrastruttura, assume un ruolo "attivo" per la funzione vitale che la comunità gli attribuisce. Da ciò deriva un ecosistema collettivo fatto di relazioni qualitative tra persone e cose.

È dunque evidente come l'esperienza dei beni comuni creativi ponga al centro dell'attuale fase politica la questione proprietaria: emerge un diverso concetto di proprietà che non si può limitare alla distinzione tra proprietà pubblica/privata, ma ad una concezione che esplica nelle modalità d'uso del bene il valore intrinseco di possesso materiale. La funzione sociale della proprietà si garantisce rendendo un bene accessibile a tutti. La prassi dell'occupazione artistica costituente abbatte la coscienza della distinzione tra pubblico e privato ed evidenzia il vuoto normativo attuale.

L'idea di una gestione alternativa è solo uno dei punti di forza del modello proposto assieme ad altri che possono essere sintetizzati nel coinvolgimento del territorio e la creazione di sinergie in particolare con espressioni diverse di movimenti culturali; il nesso tra ospitalità, formazione e produzione, la contaminazione di generi, la multifunzionalità e la visibilità nazionale e internazionale. Strettamente connessa con l'idea di una gestione diversa è quella del teatro aperto. L'esperienza del Valle ha intercettato la domanda/necessità di un pubblico diverso, assicurando uno

spazio a gruppi che non si sentivano rappresentati dal sistema “ufficiale”. Il teatro viene visto anche come luogo di formazione alla cultura, si tratta di un’attività articolata, volta alla creazione della figura dello spettatore consapevole. In questa prospettiva il teatro assume una multifunzionalità: allo spettacolo si affiancano dibattito, convegni e altre iniziative. Ultimo aspetto è la grande visibilità che l’esperienza del Teatro Valle ha avuto sia sul piano nazionale che internazionale.

Passando ai punti critici, va evidenziata in prima istanza la condizione d’illegalità dovuta all’occupazione di uno stabile pubblico in una condizione di rischio per le persone che vi vivono e per il pubblico che lo frequenta.

Il Teatro Valle Bene Comune è stato accusato di “concorrenza sleale” nei confronti di chi non disponeva di uno spazio per realizzare forme innovative di sperimentazione culturale. Una particolare nota negativa è l’interpretazione del diritto d’autore e il non riconoscimento SIAE.



Fig.1 Riunione presso Teatro Valle Bene Comune



Fig.2 Riunione presso Teatro Valle Bene Comune, nella Notte dei Desideri



Fig.3 Assemblea presso Teatro Valle Bene Comune

Purtroppo, inseguito allo sgombero concordato, nell'agosto 2014 il Valle appare così: fotografie di persone attaccate alle finestre del teatro, manifesti di spettacoli, il logo dell'occupazione, gli hashtag #iostocolvalle scritti a macchina o a pennarello incollati alle pareti esterne.

Una volta entrati, si varca la soglia con una domanda che sorge naturale, che emerge da tutti i segni appoggiati all'ingresso: ci stai?



“Starci” significa tante cose, comprende un “restare per” vedere uno spettacolo, ascoltare un'assemblea, fare un laboratorio, ascoltare un artista che parla, ragionare su un tema; comprende un “partecipare a” e qui l'elenco è identico a quello sopra, ma la differenza di posizione è fondamentale.

L'occasione che la Fondazione Teatro Valle Bene Comune ha costruito con il pubblico della città di Roma (e non solo) è la differenza: da una parte il diritto a godere del teatro, dall'altra la responsabilità a contribuire alla sua vita.

Lo striscione con lo slogan che ha accompagnato i tre anni di occupazione e che cita Rafael Spregelburd: «Com'è triste la prudenza!» rimane. Resta simbolo di uno dei casi in cui la tristezza si fa occasione motivazionale e la prudenza è una domanda provocatoria. Dov'è il coraggio (della sinistra)? Dove sono coloro che dovrebbero essere pronti a osare (gli artisti)? Dov'è quella comunità che sembra attendere uno slancio solo perché crede che non arriverà mai (pubblico, critici e operatori)?

Oggi, il Teatro Valle è rimasto un teatro, e le istituzioni hanno risposto. La Fondazione Teatro Valle Bene Comune è uscita dallo stato di occupazione, raggiungendo un dialogo fruttuoso con il Comune di Roma e con l'Associazione Teatro di Roma. Fruttuoso ma non del tutto pacifico: a fine luglio la posizione del Comune suonava come un ultimatum: «Uscite dal Valle, lo gestiremo con il Teatro di Roma».

La Fondazione ha ottenuto dieci giorni di proroga, nei quali pensare e discutere su “come” uscire. Il “come” in questo caso era tanto importante quanto il passaggio in sé: la Fondazione ha lottato per tre anni per il mantenimento del Teatro Valle in quanto teatro, ma l'ingresso di un'associazione istituzionale metteva a rischio il lavoro compiuto in particolare nell'ultimo anno e mezzo con la nascita della Fondazione, che si è assunta il compito di fare la proposta per un nuovo modello di gestione.

L'accordo tra Fondazione Teatro Valle Bene Comune (5600 soci) e Teatro di Roma prevede che la modalità partecipata e i principi della coordinazione secondo i beni comuni vengano preservati nella futura co-gestione del Valle, e a settembre 2014 il patto verrà stilato ufficialmente.

In attesa di questo momento, nel quale la fiducia accordata per mezzo di incontri e comunicati stampa troverà una formalizzazione giuridica, si può valutare la qualità di questa stretta di mano



come un ascolto reciproco.

Entrambi i poli hanno dunque difeso i propri principi, ognuno col suo linguaggio e la propria autorevolezza, e da settembre si troveranno a lavorare affiancati, costringendosi a vicenda a ragionare in modo diverso sulla gestione di un teatro pubblico.

Nonostante le incertezze si può affermare che quella del Valle è una rivoluzione in corso d'opera e in via di comprensione giorno dopo giorno, sgucciante e vitale oltre le differenze e i contrasti. Sono sicura che quest'esperienza è servita quantomeno a far emergere un nuovo modello, a fare vedere con occhi diversi l'arte, i suoi spazi e la gente che la vive; ad aprire la strada dei beni comuni in Italia.

Conclusioni

Il quadro delineato delle molteplici fratture sociali, esprime, da un lato il segno evidente dei malesseri derivanti da politiche che hanno favorito l'individualismo e la crisi economica, e dall'altro scalfisce l'ideologia che ha perseverato negli ultimi decenni in Italia, e non solo.

Il paradigma del successo fondato sull'egoismo, anziché sulla solidarietà, è il modello comportamentale dominante, accettato e proposto ad imitazione.

Il mercato non sembra essere in grado di cogliere "i valori di non uso", relativi ai beni ambientali e culturali, perché sottovaluta le preferenze espresse attraverso il benessere economico. È indispensabile scalzare tale egemonia proponendo un'altra visione del mondo. In tal senso, la sussidiarietà orizzontale svolge un ruolo fondamentale, essa può essere descritta secondo tre concetti diversi.

In primo luogo, la sussidiarietà è intesa come *subsidium*, "ausilio", manifestazione particolare di carità, dell'amore verso gli altri e ha finalità emancipatrici.

Inoltre, la sussidiarietà, favorendo la libertà e la partecipazione in quanto assunzione di responsabilità, facilita lo sviluppo di soggetti liberi, attivi, responsabili e solidali, capaci di prendersi cura del bene comune. Ogni persona è vista come soggetto sempre capace di dare qualcosa alla collettività.

Il nesso tra sussidiarietà e sviluppo è fortissimo, in quanto la crescita personale suppone la libertà responsabile della persona e dei popoli. L'ultimo comma dell'art. 118 della Costituzione italiana introduce il principio di sussidiarietà, disponendo che "Stato, Regioni, Città metropolitane, Province



e Comuni favoriscono l'autonoma iniziativa dei cittadini, singoli e associati, per lo svolgimento di attività di interesse generale, sulla base del principio di sussidiarietà". Le autonome iniziative sono espressione della libertà dei cittadini, quest'ultima è solidale, responsabile, attiva, rivolta a soddisfare concrete esigenze del vivere quotidiano, per piena consapevolezza e volontà di cittadini attivi.

Nasce un'antropologia positiva, capace di riconoscere nei cittadini singoli e associati dei soggetti responsabili che autonomamente si mobilitano per prendersi cura dei beni comuni insieme con le amministrazioni.



Bibliografia

AA. VV.

2011 *Costituzione Italiana*, Giuffrè Editore, Varese.

ARGANO, L. – BRIZZI, C. – FRITTELLI, M. – MARINELLI, G.

2004 *L'impresa di spettacolo dal vivo. Percorsi e strumenti per la creazione di nuovi soggetti culturali*, Officina Edizioni, Roma.

ARENA, G. – IAIONE, C.

2012 *L'Italia dei beni comuni*, Carocci editore, Roma.

DE LELLIS, ROBERTO

2009 *Le regole dello spettacolo. Manuale per conoscere la storia, le leggi, gli enti e le imprese di spettacolo in Italia e Francia*, Bulzoni, Roma.

DI LASCIO, A. – ORTOLANI S.

2010 *Istituzioni di diritto e legislazione dello spettacolo. Dal 1860 al 2010, i 150 anni dell'Unità d'Italia nello spettacolo*, Franco Angeli, Milano.

FACCIOLI, F. – GALLINA, M. – IAIONE, C. – LEON, A. – MELOTTI, M. (a cura di)

2014 *Rapporto sul Futuro del Teatro Valle*, per l'Assessorato Cultura, Creatività e Promozione Artistica di Roma Capitale. Disponibile su:

https://www.academia.edu/7825873/Rapporto_sul_Futuro_del_Teatro_Valle

FONDAZIONE SYMBOLA - UNIONCAMERE

2014 *Io sono cultura. L'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi – Rapporto 2014*.

Disponibile su: <http://www.symbola.net/html/article/iosonocultura2014rapporto>

GALLINA, MIMMA

2012 *Il Teatro possibile*, Franco Angeli, Milano.

GALLINA, MIMMA

2014 *Ri-organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, Franco Angeli, Milano.

JOP, SILVIA (a cura di)

2013 *Com'è bella l'imprudenza, Lavoro culturale*, e-book realizzato con il contributo della redazione del blog "Il lavoro culturale". Disponibile su:

www.lavoroculturale.org/imprudenza/

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

1950 *Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss* in *Mauss, Sociologie et Anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris.



MARELLA, MARIA ROSA

2012 *Per un diritto dei beni comuni*, Ombre Corte Edizioni, Roma.

GIARDINI, F. – MATTEI, U.

2012 *Teatro Valle Occupato. La rivolta culturale dei beni comuni*, DeriveApprodi, Roma.

TREZZINI, L. – BIGNAMI, P.

2007 *Politica & pratica dello spettacolo: rapporto sul teatro italiano*, Bononia university press, Bologna.

ZAGREBELSKY, GUSTAVO

2014 *Fondata sulla cultura*, Einaudi, Torino.

Sitografia

Codice Politico della Fondazione Teatro Valle Bene Comune

<http://www.teatrovalleoccupato.it/wp-content/uploads/2013/10/CODICE-POLITICO-Fondazione-Teatro-Valle-Bene-Comune.pdf>

Vocazione della Fondazione Teatro Valle Bene Comune

<http://www.teatrovalleoccupato.it/wp-content/uploads/2013/10/Vocazione-Fondazione-Teatro-Valle-Bene-Comune1.pdf>

Statuto della Fondazione Teatro Valle Bene Comune

<http://www.teatrovalleoccupato.it/wp-content/uploads/2013/10/STATUTO-FONDAZIONE-TEATRO-VALLE-BENE-COMUNE.pdf>

Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - *Relazione sulla performance 2012*

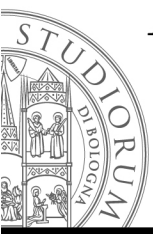
http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1384777969928_Relazione_sulla_Performance_2012.pdf

Commissione Rodotà - *per la modifica delle norme del codice civile in materia di beni pubblici*

http://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_12_1.wp;jsessionid=9FD9820E22C64FAFCC38067B06CB6A58.ajpAL03?previousPage=mg_1_12_1&contentId=SPS47624

Documento dei lavoratori dell'arte (pubblicato il 22/07/2011)

<http://www.undo.net/it/my/d903714347694af092af40046b9d45b2/54/117>



Abstract – IT

Il concetto di bene comune può esser delineato in tre punti:

- 1) sottrazione del bene dalle logiche del profitto;
- 2) creazione del legame tra comunità e bene;
- 3) nascita di una nuova forma gestionale, né pubblica né privata, che riconosce al bene la capacità di autogovernarsi.

Dall'analisi delle tabelle pubblicate dal MiBAC emerge come alla ricerca artistica siano destinati pochi fondi. L'attuale situazione impone la necessità di individuare un nuovo modello di sviluppo.

Partendo dal contesto nazionale si è considerato il caso del Teatro Valle. La gestione avveniva secondo i principi di non rivalità, non escludibilità ed autogoverno. I punti di forza del modello proposto sono: l'idea di una gestione alternativa e la creazione di sinergie tra movimenti culturali. Il teatro è visto come luogo multifunzionale: allo spettacolo si affiancano dibattito, convegni e altre iniziative. Altro aspetto è la grande visibilità che l'esperienza ha avuto. Va evidenziata però la condizione d'illegalità dovuta all'occupazione di uno stabile pubblico. Inoltre il Teatro Valle è stato accusato di "concorrenza sleale" nei confronti degli altri spazi culturali.

Essendo la cultura il filo rosso che ci consente di tutelare la nostra identità, i beni comuni ci permettono di riconoscerci e affermare i nostri diritti fondamentali.

Abstract – EN

The concept of common good could be declined in three major points:

- 1) the theft of the good itself from the profit mindset;
- 2) the creation of a link between the community and the good;
- 3) the creation of a new management form, neither public nor private, which knows the capacity of the good itself.

From the analysis of the schedule published by MiBAC, it is clear that there is a lack of funds addressed to the artistic research. The situation that occurs nowadays is imposing the necessity of identifying another kind of development model.

I took, as a research topic, Teatro Valle, which is one of the most important case in the Italian national context. The management of the entire structure undergoes through the principles of non-rivalry, non-exclusion and self-governance. The strongest points of this model are: the idea of an alternative management and the creation of synergies between several cultural movements.

The theatre itself has been seen as a multi-functional location: there are lots of performances flanked by debates, conferences, talks, and other initiatives.

Another important aspect is the great visibility that the experience has been receiving through the years. However it is necessary to underline that the building, which is a private property, lives in a condition of lawlessness because it has been occupied. Moreover Teatro Valle has been accused of unfair competition by other cultural spaces.

Since the culture is the common thread that helps us to uphold our identity, the common goods help us to recognize ourselves and state our fundamental rights.



ALICE FURLAN

Alice Furlan nel 2012 consegue la laurea triennale, presso l'università Ca' Foscari di Venezia, in Tecnologie per la conservazione e il restauro. Due anni dopo raggiunge a pieni voti la laurea magistrale in Storia e conservazione delle opere d'arte a Ravenna, sede dell'Università di Bologna. I suoi studi si concludono con una tesi intitolata *Il teatro come bene comune*, con cui la Furlan approfondisce il tema della politica del bene comune in ambito artistico.

ALICE FURLAN

Alice Furlan got her BA in Technologies for the Conservation and Restoration, in 2012 at Ca'Foscari University in Venice. Two years later she got her MA, with highest honors, in History and Preservation of Works of Art in Ravenna, at Alma Mater Studiorum.

Her MA thesis is about "Theatre as a common good" through which Miss Furlan deepen the topic of the common good into the artistic environment.



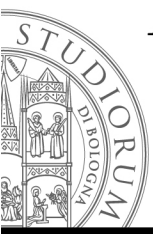
RECENSIONE

Maia Giacobbe Borelli, a cura di, *Teatro Natura. Il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codra"*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2015, 292 pp.

di Giovanni Azzaroni

Il volume, che si apre con una *Prefazione* di Dacia Maraini, è diviso in quattro sezioni: *Le riflessioni* di studiosi di teatro, *Le immagini* (molto belle) del Teatro Natura con le visioni di Mila, *Le pratiche* con conversazioni e dialoghi degli attori che hanno interpretato lo spettacolo e una *Appendice* con i canti di Mila, un carteggio tra Sista Bramini e Dacia Maraini e una conversazione tra Piera degli Esposti, Camilla Dell'Agnola, Sista Bramini e Maia Giacobbe Borelli sul personaggio di Mila. La curatrice Maia Giacobbe Borelli ha pensato un intelligente percorso all'interno di *Mila di Codra* per indagarne anche gli aspetti più reconditi e per inserirli in un preciso contesto antropologico, con la natura che funge da invariante. Nella prima parte del volume sono proposte riflessioni con diverse chiavi di lettura che introducono problematiche generali, nella seconda parte Sista Bramini e i suoi attori introducono sollecitazioni significative per l'analisi di questa esperienza.

Mila di Codra è l'ultimo episodio della ricerca che da anni Sista Bramini sta conducendo con O Thiasos Teatro Natura in spazi non deputati, in paesaggi non urbanizzati, in luoghi naturali. Scrive Maia Giacobbe Borelli: "L'esperienza del teatro nel paesaggio si realizza allora nel desiderio che lo spettatore del Teatro Natura arrivi a comprendere il paesaggio come manifestazione di sé, della propria cultura, del proprio modo di rapportarsi con i propri spazi vitali, fino a percepirne l'atmosfera e ad avvertire in esso la presenza viva dell'umano". Una consapevolezza antropologica dunque che si connette con l'evento spettacolare, lo interpreta e con esso interagisce. La natura è il luogo dell'evento e ne scandisce il divenire, se ne fa partecipe, lo struttura in sé e per sé. Il paesaggio come personaggio, come nelle definizioni di Philippe Descola, ipotesi strutturante che nella rilettura del testo dannunziano di Sista Bramini fa vivere agli spettatori l'esperienza viva del mito. L'attività di Sista Bramini ha preso le mosse dal Teatro delle Fonti di Grotowski, che negli anni Ottanta del secolo scorso cercava "un incontro del drammatico con l'ecologico, attraverso azioni di contatto tra attori-attuanti e paesaggio naturale che potessero permettere di dilatare la presenza



del vivente di là della storia e della cultura delle singole persone”. L’allestimento di *Mila di Codra* nel paesaggio abruzzese realizzato da Sista Bramini ha permesso di relazionare “un dramma con il contesto nel quale si trova ad operare, proponendo rimembranze, echi, nostalgie, suoni che danno luogo alla vera e propria necessità per gli spettatori di mettersi in ascolto delle parole proposte dal testo”.

Descrivendo con l’esattezza della studiosa la storia di “pastorali, *pageant*, danze e altri sentieri delle ricerche teatrali all’aperto, prima e oltre il moderno”, dalla pastorale nell’Inghilterra simbolista in epoca vittoriana ed edoardiana alle esplorazioni della danza libera di Isadora Duncan, a Monte Verità, la scuola-colonia di Rudolf Laban, a Mary Wigman, al teatro/fienile di Edith Craig a Smallhythe, a Pina Bausch, al Movimento di Cooperazione Educativa di Cenci, sulle colline umbre (del quale Sista Bramini è una delle principali animatrici), Roberta Gandolfi non ha voluto “dare l’impressione di un cerchio che si chiude ma piuttosto suggerire i tanti sentieri che si aprono”. Nel percorso dello spettacolo sono fondamentali il canto e la musica, “la seconda gamba” della prassi narrativa di O Thiasos, la prima è quella del corpo in movimento, “secondo tecniche di contrazione e *release* di derivazione terzo-teatrale e grotowskiana ma affini anche alle ricerche della danza moderna. Nella pratica di O Thiasos è sempre stato privilegiato un ambito narrativo di classica risonanza.

“I teatri si definiscono per la loro eterotopia. Anche O Thiasos Teatro Natura, nato nel 1992, è figlio di questa rivoluzione, oltre che della grande tradizione grotowskiana” (Luciano Mariti). Negli spettacoli di O Thiasos lo spettatore non è neutrale, la sua posizione non è frontale ma “immersiva”. L’ambiente, il dramma e gli attori irradiano una qualità emotiva, lo spettacolo chiede che se ne faccia esperienza, che ci si immerga e ci si lasci coinvolgere dall’*Atmosphäre*, concetto derivato dalla Neue Phänomenologie, come l’ha definita Hermann Schmitz, “che ha visto nelle atmosfere un oggetto di studio per un’estetica che mette al centro dell’attenzione, fra l’altro, le tonalità emotive degli ambienti, l’esperienza del paesaggio così come l’ampio dominio della cosiddetta estetizzazione della vita quotidiana”. Il *performer* di O Thiasos lavora sulle qualità espressive del paesaggio cercando di estetizzarle, con una pratica costante di *training* difficile per la variabilità dei materiali e dell’ambiente nel quale lavora. Luciano Mariti definisce O Thiasos “*opera organica* in quanto prende a modello la legalità interna degli organismi naturali, con i quali ha un rapporto più stretto di



prossimità. A cominciare dal corpo attorico che è corpo umano riconfigurato in funzione di un'estasi performativa. E non è mai un corpo che si scioglie nel personaggio e nella *fabula* come quello dell'attore classico, ma è in relazione organica con i processi ricettivi dello spettatore: il quale si conquista una vera e propria estasi percettiva, entrando nella circolarità d'ascolto, in una condizione, particolarmente emergente nell'ambiente naturale".

Raccontando percorsi di antropologia visuale nel Teatro Natura, Fabrizio Magnani sostiene che "incontrare O Thiasos significa sempre, dopo tutto farsi partecipe di un processo in divenire, entro un imprevedibile itinerario di sincronicità e trasformazioni lungo il quale la Natura non si riduce a mero fondale di rappresentazioni idealizzate, ma si mette finalmente in maschera - «dinnanzi agli occhi» - in tutta la sua irriducibile concretezza: uno spazio vivo che apre a inattesi momenti di complicità tra attori, spettatori e ambiente, nella sovrapposizione fra una «scena teatrale», modellata per accogliere la presenza dello spettatore e la «scena naturale» che pure dialoga con un immaginario e una temporalità che si dilatano ben oltre l'atto performativo". In quest'ottica la costruzione dello spazio scenico e la vicenda che vi è rappresentata si sviluppano insieme con il recupero del corpo dell'attore come "luogo esemplare dell'intermediarietà, attraverso l'incessante esplorazione delle sue rappresentazioni, del suo equilibrio, delle sue maschere".

Scrive Sista Bramini: "Paesaggio è tutto: morfologia naturalistica, tracce di edifici e di storia, evocazioni pittoriche e letterarie, modificazioni geologiche, esseri viventi che convivono, destini che s'intrecciano, tempo passato che trascorre nel presente e prefigura ciò che sarà, ritmo ciclico delle stagioni e tempo eterno del suono delle cicale, silenzio di ciò che germina nel sottosuolo, ininterrotto universo sonoro di vento e uccelli, spazio stagionale che muta nei colori e nella densità delle fronde, nell'odore; è sapore ed è sole che si riflette, che filtra, che inonda, che brunisce la pelle e rende più chiare le rughe del viso; è luce lunare che bagna l'erba di sé; è tuono che scuote la valle, è poesia dell'umano che attraverso il teatro si rinnova, immergendosi laggiù, quassù, *qui*". Esemplarmente queste parole esemplificano la filosofia teatrale di Sista Bramoini e di O Thiasos, una comunità teatrale che vive il luogo in cui lavora, interagisce con esso e con le comunità che vi abitano. Così è stato per la messa in scena di *Mila di Codra* in Abruzzo. Nel suo saggio l'autrice descrive tutti i personaggi della tragedia, intercalando le descrizioni con ricordi personali, incontri, discussioni con Dacia Maraini, autrice della riscrittura della tragedia, visioni, sogni, desideri, in un



incessante e sincero percorso che può essere letto come una sorta di *trance de vie*. In *Mila di Codra* il paesaggio in cui si sviluppano le azioni non è inerte, è vivo, creativo e diventa co-protagonista. Così gli spettatori “nel rivedere lo stesso spettacolo in luoghi diversi, scoprono la possibilità di un particolare gusto teatrale”, poiché lo spettacolo si trasforma con i luoghi, se ne appropria, ne diviene parte mutando in una forma nuova.

Camilla Dell’Agnola, la protagonista, e Sonia Montanaro, l’Osessa, nei loro scritti descrivono i rispettivi personaggi, le loro ansie, le loro paure, le loro certezze e il loro lavoro, che si è strutturato su un *training* lungo e faticoso per renderle consapevoli dei personaggi che dovevano portare in scena, partendo dai luoghi della rappresentazione per appropriarsene e interiorizzarli.

Interessanti e vari sono poi i diari degli attori, che commentano il loro lavoro riflettendo attorno ai personaggi di *Mila di Codra*: “Quando recito Aligi, tutto lo spazio e i suoi elementi devono avere un senso nell’azione” (Jacopo Franceschet, Aligi); “Mi appassiona continuare ad approfondire questo confronto tra il testo di D’Annunzio, la cultura tradizionale e i luoghi attraversati dallo spettacolo. Sono temi che sento forti, importanti e pur riferendosi a un mondo arcaico, niente affatto lontani” (Valentina Turrini, Candia); “Solo alla fine Splendore arriva a pronunciare quelle parole e la sua benedizione, solo alla fine, con un ultimo colpo di ali, si reca sotto la pira di Mila e decide di assumersi quel passaggio da testimone” (Veronica Pavani, Splendore); “Da dove vengo io il mondo arcaico di Mila c’è ancora. Non è cambiato poi molto” (Luca Paglia, Lazzaro); “L’indicazione di lavoro suggerita da Sista Bramini per le sorelle di Aligi è partita dall’immagine di due colombe” (Carla Taglietti, Favetta e gli stormi); “Ho scelto il Teatro Natura e sono stata accolta, ritrovandomi in stati essenziali che mi hanno fatto rivivere il tutto della vita con uno sguardo differente, forse già esistente in me e dimenticato, offuscato dalla quotidianità anonima, dall’omologazione e dalla superficialità” (Azzurra Lochi, Vienda); “«Fare» teatro con Sista Bramini non significa solo imparare un testo e recitarlo al meglio, bisogna essere pronti, disposti al cambiamento immediato” (Gabriele Di Camillo, il Mietitore).



RECENSIONE

Matilde Mastrangelo, Luca Milasi e Stefano Romagnoli, a cura di, *Il teatro giapponese. La macchina scenica tra spazi urbani e riforme*, Ariccia, Aracne, 2014, 220 pp.

di Giovanni Azzaroni

“Il teatro è un’arte sociale e relazionale, non solo nel senso che deve essere analizzato con la giusta conoscenza del tessuto storico e collettivo nel quale nasce, ma anche in quanto forma artistica che produce socialità e di essa si nutre”, scrive apoditticamente Matilde Mastrangelo nell’*Introduzione* del volume *Il teatro giapponese. La macchina scenica tra spazi urbani e riforme*, ricco di stimoli interessanti e di proficue sollecitazioni culturali, sostenute da solide basi scientifiche. È questa la consapevole cifra di lettura che percorre tutti i saggi che compongono questo interessante libro, al tempo stesso coscienza teatrologica e antropologica. Considerare il teatro “una forma artistica che produce socialità” significa testualmente operare in ambito antropologico poiché lo si ritiene strutturato da un preciso contesto culturale, che lo ha fatto nascere e al tempo stesso se ne alimenta.

Il teatro giapponese è “sezionato” nei suoi elementi costitutivi, strutturali, drammaturgici e poetici, partendo da questi presupposti. Se ne studia la regolamentazione tra la fine dell’Ottocento e gli inizi del Novecento (Noemi Lanna), evidenziando come l’intervento censorio tenda sempre a manipolarne i contenuti per limitarne le potenzialità espressive e contemporaneamente renderlo funzionale al potere costituito. Sotto l’etichetta del divieto di turbare la quiete pubblica e di corrompere i costumi si celava, in Giappone come in quegli anni in Occidente, il tentativo di controllare il consenso e di veicolarlo su binari prestabiliti.

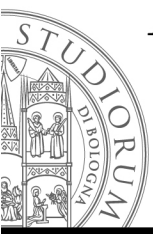
Nei primi anni del periodo Meiji, nonostante i freni imposti dal governo, il teatro è considerato e agito come forma di contestazione politica e diventa espressione della volontà di novità che percorre la cultura giapponese (Stefano Romagnoli). Le performance di *kōdan* e di *rakugo* diventano un mezzo per propagandare le istanze politiche contemporanee e le nuove idee artistiche: l’ingresso ai teatri è molto meno costoso di quello richiesto per assistere a spettacoli del



teatro classico tradizionale, *nō*, *kabuki* e *bunraku*. Anche il teatro di strada diventa un mezzo di attivismo politico. Prima dell'arrivo in Giappone del teatro occidentale, gli anni Ottanta dell'Ottocento videro la nascita di un genere teatrale che mischiava performance e politica, il *sōshi shibai* (teatro dei *sōshi*, attori-attivisti che facevano politica per mezzo del teatro), che si strutturò in due esperienze: il *kairyō engeki* di Sudō Sadanori e il *kairyō niwaka* di Kawakami Otojirō (*kairyō*, riforma), che con la moglie Sada Yakko, una ex *geisha*, impresso una fondamentale impronta nel teatro giapponese di quegli anni. Kawakami Otojirō, nato come attivista politico e maturato come declamatore, mise "insieme gli elementi di varie arti performative (declamazione, canto, recitazione) per creare una nuova forma di spettacolo, inizialmente pensata per veicolare gli ideali di libertà e democrazia e presto divenuta il precursore di un nuovo genere teatrale".

"Nel processo di modernizzazione del teatro conseguente all'apertura del paese e all'improcrastinabile incontro-confronto con l'Occidente - scrive Bonaventura Ruperti -, una delle guide di maggior spicco è senza ombra di dubbio Tsubouchi Shōyō. Intellettuale attento ai linguaggi della tradizione e aperto ai nuovi saperi della cultura occidentale, Shōyō propone "sperimentazioni di scrittura in cui in qualche modo tenta, con sicura padronanza della lingua, seppure in modi e schemi ancora tradizionali, la scrittura del nuovo *novel* da lui auspicata" nel suo fondamentale saggio *L'essenza del romanzo*. Nei suoi scritti sul teatro identifica "i principi del teatro nella capacità di dare forma concreta alla verità universale della natura e dell'uomo tramite la realtà storica e i personaggi all'interno della storia" e mostra consapevolezza della distanza che divide il teatro tradizionale giapponese dal teatro "che si staglia dall'esperienza europea". Propone quindi di revisionare il dramma storico nazionale indicando di strutturare le azioni sceniche partendo dal carattere dei personaggi. Scrive opere di ambientazione storica per il *kabuki*, tenta di creare un modello di nuovo teatro moderno in stile occidentale, esplora l'universo dell'arte coreutica, si occupa di dramma musicale scrivendo un trattato che attinge alle teorie wagneriane sul dramma in musica. Shōyō vede "nelle arti il potere non solo di affascinare e divertire il popolo/le masse ma uno strumento utile e indispensabile a fine educativo, riconosce una funzione didascalico-istruttiva, un valore formativo e dunque un principio fondamentale di costruzione e fondazione di una nazione".

Nei primi quarant'anni del periodo Meiji compaiono i primi adattamenti di drammi occidentali, con la netta prevalenza di quelli di Shakespeare. Questa innovazione costringe il teatro tradizionale,



soprattutto il *kabuki*, a rinnovarsi per poter competere e mantenere i favori del pubblico. Il teatro occidentale comporta una assoluta novità per il teatro giapponese classico, che vede nell'attore l'assoluto protagonista della performance (solo Zeami aveva teorizzato il *sōō*, l'assoluta concordanza tra tutti gli elementi della rappresentazione), mentre ora si ipotizza, "in qualche misura, l'importanza del *testo* teatrale come genere letterario a sé, slegata quindi sia dalla performance dell'attore sia, solo momentaneamente, dall'aspetto visivo e uditivo che è parte integrante della rappresentazione teatrale" (Luca Milasi).

Il saggio di Yanai Kenji rivaluta l'opera di Miki Takeji, studioso del teatro occidentale, che introdusse nel *kabuki* la nozione di centralità della drammaturgia e gettò le basi di una moderna critica teatrale.

Trattando della distanza linguistica e della distanza della scena nel teatro giapponese tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, Matilde Mastrangelo analizza, in un preciso approccio prossemico, la distanza che si evoca tra la parola e il gesto dell'attore e il suo destinatario, cioè lo spettatore. Questo rapporto è direttamente funzione del tempo e dello spazio: muta nel tempo a seconda dei differenti generi teatrali e si diversifica nel tempo variando con il modificarsi delle strutture sceniche sia in Oriente che in Occidente. Dal teatro declamato nelle piazze agli edifici teatrali scoperti o coperti, dai palcoscenici proponenti scenografie, fisse o mobili, ai palcoscenici spogli, dai palcoscenici che mostrano il retropalco agli spettacoli con gli attori che recitano tra il pubblico, dai palcoscenici all'italiana alla sala teatrale ipotizzata da Appia, dal teatro con palchi al teatro con gradinata centrale, il rapporto tra attore e pubblico si sostanzia in approcci psicologici o immediati assolutamente differenti. In realtà "la distanza fisica tra pubblico e attori si riflette nello spazio di relazione che le forme teatrali creano". Un esempio estremo potrebbe essere il teatro fatto costruire a Bayreuth da Richard Wagner, con il contributo finanziario di Ludwig II di Baviera, per corrispondere a tutte le esigenze, visive e acustiche, delle sue opere. Il rapporto tra attore e spettatore non prescinde dal linguaggio, "elemento importante che conduce la relazione con chi usufruisce dello spettacolo, ma è accompagnato dallo sguardo e da una recitazione corporea; portato il discorso all'estremo, se la distanza aumenta deve essere modificata anche l'impostazione della voce, se si fa più ravvicinata il linguaggio potrebbe non esserci, basterebbe l'intimità dello sguardo".



Wada Mao si è occupata della Compagnia Shōchiku, fondata nel 1895, che attualmente produce e realizza quasi tutti gli spettacoli *kabuki*, fondamentale realtà nel panorama teatrale giapponese.

La costruzione di edifici teatrali per il *kabuki* a Tōkyō nell'epoca della modernizzazione del paese è l'oggetto del saggio di Silvana De Maio. Agli inizi, nei primi anni del diciassettesimo secolo, il *kabuki* era rappresentato nei recinti dei templi su palcoscenici all'aperto e gli spettatori assistevano seduti per terra. In seguito si coprono i palcoscenici, i teatri proliferarono, ma le autorità shogunali, per ragioni di sicurezza e di "moralità", li ridussero, nel 1714, a tre, i cosiddetti "tre teatri di Edo": il Moritaza, il Nakamuraza e l'Ichimuraza. Con l'inizio dell'epoca Meiji, i costruttori di teatri "copiavano" dagli edifici occidentali, "conservando decorazioni e stili giapponesi, in particolare nella realizzazione dei tetti, che presentavano gli stili o addirittura impiegavano i materiali stessi delle decorazioni dismesse da templi shintoisti o buddhisti". Nello stesso periodo lavoravano in Giappone architetti stranieri, che nelle loro opere proponevano stili tipicamente occidentali oppure ibridi di elementi occidentali e saperi orientali, "dove motivi arabeggianti erano aggiunti a motivi tipicamente giapponesi". In questo contesto il 21 novembre 1889 fu inaugurato il primo Kabukiza, il più famoso teatro *kabuki*, distrutto e ricostruito quattro volte: il quinto Kabukiza è stato inaugurato nel 2013.

Nel suo saggio su Umewaka Minoru, "noto ai più come il salvatore del *nō*", Matteo Casari utilizza l'antropologia come "valido grimaldello disciplinare utile a stendere una estesa rete di interazioni attorno e dentro al teatro", antropologia "complementare alla storia e in una relazione fruttuosa con essa nel senso esplicitato da Carlo Ginzburg". Dopo aver analizzato il mito come fonte del passaggio dal caos al cosmo, l'autore si sofferma sul mito della Caverna Celeste per teorizzare "uno scenario noto ai più e riconducibile, tramite Zeami, al teatro *nō*. Il riconoscimento della dea Uzume "come proto-attore è alquanto evidente e ciò permette di confermare su basi antropologicamente fondate l'attributo di specialisti del margine agli attori designandoli come uomini vocati a risolvere crisi e a ristabilire un equilibrio tramite l'azione performativa". All'inizio del periodo Tokugawa, lo *shōgun* Ieyasu aveva ristrutturato il panorama delle scuole *nō* raggruppandole in cinque scuole, costringendo le altre famiglie ad aderire a una delle scuole autorizzate. La famiglia Umewaka fu costretta ad aderire alla scuola Kanze. Con la restaurazione Meiji, tutto il teatro giapponese entra in crisi, è considerato vecchio e superato e perde i favori del pubblico. Umewaka Minoru, per primo,



decise di calcare le scene del *nō*, ricoprendo il ruolo di *shite*, ruolo tradizionalmente di pertinenza esclusiva dei membri della famiglia Kanze (i membri della famiglia Umewaka potevano interpretare solo ruoli di *tsure*, comprimari di supporto allo *shite*). I tentativi di ostracizzare il lavoro della famiglia Umewaka si susseguirono numerosi sino al 1954, anno nel quale Umewaka Minoru II rientrò nella scuola Kanze, concludendo di fatto la crisi Kanze-Umewaka. Giunto a Tōkyō nel 1878 come docente di filosofia e economia politica, Ernest Fenollosa studiò per circa vent'anni il canto *utai* del *nō* con Umewaka Minoru, raccolse materiali e informazioni, tradusse libretti. Alla sua morte, la sua vedova Mary McNeil donò parte dei manoscritti al poeta Ezra Pound. Nel 1916 il suo mentore William Butler Yeats scrisse *At the Hawk's Well*, ispirandosi al *nō* mediato da Fenollosa-Pound, che fu messo in scena a Londra nello stesso anno. Il successo della rappresentazione raggiunse lentamente il Giappone e nel 1949 lo studioso e raffinato cultore di *nō* Yokomichi Mario lo tradusse in giapponese creando *Taka no izumi*, che modificò nel 1967 con il titolo *Takahime*, anno in cui per la prima volta fu presentato sulle scene giapponesi. Seppur con pareri non sempre concordi, il dramma *Takahime* è stato inserito nel repertorio della scuola Kanze dopo l'interpretazione dei famosi attori Kanze Hisao e Kanze Hideo insieme con l'attore *kyōgen* Nomura Mansaku. Il percorso esistenziale di Umewaka Minoru, conclude Casari, consente di sottolineare che "la tradizione persegue l'ordine, il cosmo, l'equilibrio, ma per conseguirlo non può che attraversare ciclicamente lo spazio del non-ordine che, essendo uno spazio-tempo liminale, è per sua natura trasformativo e innovativo".



RECENSIONE

Bonaventura Ruperti, a cura di, *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Venezia, Cafoscarina, 2014, 380 pp.

di Cinzia Toscano

Il Giappone, in particolare Tokyo, presenta nella contemporaneità un panorama teatrale caratterizzato da una molteplicità di tendenze in cui è difficile “individuare orientamenti, correnti, movimenti e distinguerne qualità e valori estetici, manifestazioni di costume o di forte valenza 'politica', fenomeni fugaci o produzioni più durevoli valide e consistenti, o ancora direttrici precorritrici di nuovi indirizzi estetici che si propagano poi a livello sommerso in altri luoghi e mondi creativi”. Così è descritta la moltitudine di fenomeni teatrali che animano la capitale nipponica da Bonaventura Ruperti, curatore del volume *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*. Per agevolare e orientare il cammino del lettore nelle oltre 300 pagine del volume, lo studioso ripercorre nell'introduzione la storia del Giappone a partire dal 1853, anno in cui il Paese forzatamente si riapre al mondo, e analizza quelle esperienze teatrali che avviavano “un processo lungo e caparbio di apprendimento, importazione, sperimentazione”. In tal modo Ruperti rende conto sia dello stato dei teatri tradizionali (*nō*, *kabuki* e *bunraku*) tra la caduta della dinastia shogunale Tokugawa (1867) e la nascita dello Stato moderno nell'epoca Meiji (1868 – 1912), sia dello scaturire dei movimenti rinnovatori e di distacco dal vecchio teatro, quali lo *shinpageki* o *shimpa* (teatro della nuova corrente), lo *seigeki* (teatro ortodosso) e lo *shingeki* (teatro di ispirazione occidentale), i quali tragheranno le arti sceniche giapponesi verso il teatro contemporaneo delle generazioni di artisti nella seconda metà del Novecento.

I saggi raccolti nel testo concentrano la loro analisi nell'arco di tempo che va dal secondo dopoguerra ai giorni nostri, la narrazione non procede per temi, ma descrivendo e indagando la carriera e le opere di quelle personalità artistiche che si sono distinte per innovazione, divenendo “dei fili robusti che percorrono e reggono quel tessuto così complesso, ornato e policromo” che è la contemporaneità giapponese.

Sono due i momenti della storia contemporanea nipponica che è impossibile eludere per



comprendere le spinte di rinnovamento avviate negli anni cinquanta: la sconfitta nel secondo conflitto mondiale e il rinnovo del Trattato di Sicurezza Nippo-Americano nel 1951, che, riconfermato poi nel 1960, innesca le contestazioni studentesche (Anpo).

È nel contesto “di un cambiamento generale nel campo dell'arte consacrata all'avanguardia, alla performance e allo happening” che Katja Centonze colloca la nascita del *butō*, con il debutto nel 1959 della performance *Kinjiki (Colori proibiti)*. Hijikata Tatsumi e Ōno Kazuo, fondatori di questa danza d'avanguardia, costituiscono “un punto di riferimento centrale per le operazioni artistico-culturali negli anni '60 e '70”, in piena opposizione con la concezione di un corpo razionalmente strutturato, derivata dalla danza classica occidentale e dalla danza moderna. Il nuovo modo di concepire il corpo elaborato da Hijikata, il *nikutai* (corpo di carne), è un corpo liberato dalla funzione di rappresentare un contenuto narrativo, nel quale “l'inespresso, le pulsioni più recondite assurgono al ruolo di protagonisti assoluti e imperanti”: in esso predomina l'autonomia del corpo danzante.

Kara Jūrō, nome d'arte di Ōtsuru Yoshihide, è considerato uno dei maggiori esponenti del movimento teatrale d'avanguardia giapponese iniziato negli anni sessanta; il lavoro della sua compagnia è stato tra i primi a essere indicato dai critici con il termine *angura* (underground), un teatro in netto contrasto con lo *shingeki*, come ricorda la studiosa Cinzia Coden. La generazione di artisti *angura* individua il proprio ambiente al di fuori degli edifici istituzionali del teatro (la scelta ricade su seminterrati, appartamenti situati sopra i caffè, auditorium dell'Università, ecc.) e ristabilisce l'attore al centro dell'atto teatrale (considerando, quindi, il testo un elemento secondario). In tal senso, il lavoro di Kara è esemplare: nel 1967 il regista e drammaturgo inizia a utilizzare per i suoi spettacoli l'Akatento (Tenda rossa), un teatro-tenda mobile che diviene simbolo, secondo il critico David Goodman, “del bisogno disperato di eliminare quel senso di paralisi e di impotenza che i giovani sperimentano come risultato del fallimento delle lotte del Trattato di Sicurezza del 1960”. Prosegue Cinzia Coden: “Kara Jūrō scrive teatro a partire dal corpo dell'attore”, enfatizzando così “il ruolo supremo dell'attore e la presenza fisica del suo corpo sul palcoscenico” e anche, di conseguenza, l'importanza della figura del regista 'capo comico'. Tale figura diviene sempre più incisiva nel movimento post-*shingeki* (1960 – 1970), anche grazie a personalità come Suzuki Tadashi, che nel saggio *Ashi no bunpō (La grammatica dei piedi, 1982)* teorizza il suo,



divenuto celebre, metodo di recitazione (Cristian Cicogna).

Bonaventura Ruperti dedica il suo saggio al poeta, drammaturgo e scrittore Terayama Shūji. Personaggio provocatorio e difficilmente imbrigliabile in categorie definite, rappresenta un *unicum* nel panorama artistico di quegli anni. Dopo essersi affermato come poeta, nel 1967 fonda la compagnia teatrale Tenjō sajiki (la piccionaia), inneggiando alla “rivalsa dei baracconi delle meraviglie”. Infatti nella prima fase della sua carriera, da uomo di teatro, Terayama indirizza il suo lavoro a riesumare “la dimensione carnevalesca rimossa dal teatro moderno”, creando spettacoli con attori dilettanti, storpi, obesi e riportando in luce il fascino e il perturbante dei baracconi, degli artisti itineranti e dei saltimbanchi. Successivamente, invece, Terayama viene mosso dalla necessità di portare “il teatro fuori da sé” e dall'incontro con lo spettatore fuori dalla struttura teatrale, come accade in *Nokku* (*Knock*, 1975). Tutti i suoi lavori, non solo teatrali, ma anche cinematografici, trovano la loro cifra stilistica in “una serpeggiante sete di rivolta” che si tradurrà in un processo di distruzione e scardinamento del sistema teatrale.

Betsuyaku Minoru (n. 1937) e Ninagawa Yukio (n. 1935), drammaturgo il primo e regista teatrale il secondo, pur avendo vissuto negli anni che vedevano il teatro *shingeki* come ideologia a cui contrapporsi, colgono a piene mani dalla cultura occidentale elementi che poi rielaborano attraverso il filtro della cultura giapponese. Betsuyaku Minoru è infatti il maggior esponente del teatro dell'assurdo ispirato a Beckett e Ionesco. I suoi “drammi metafisici” ritrovano nel teatro dell'assurdo “una forma adatta a descrivere i sentimenti interiori degli esseri umani”. Nei suoi testi “l'azione sul palco è quasi nulla e la narrazione quasi inesistente, sono i dialoghi a sostenere la tensione drammatica sospingendola verso la conclusione tragicamente ironica”. Egli, quindi, trova nella ricerca linguistica e nella naturale ambiguità della lingua giapponese il mezzo privilegiato attraverso cui analizzare e criticare la società contemporanea e, dal suo punto di vista, “sapere che questo testo non è portatore di senso ci spinge a cercare di individuare dei significati oltre il detto” (Cinzia Coden).

Ninagawa Yukio si pone nei confronti dello *shingeki* in maniera rinnovatrice, il suo tentativo è quello di “sovertire questa tradizione imitativa” rivisitando testi shakespeariani (tra cui *Romeo e Giulietta*, 1974; *La tempesta*, 1988; *Amleto*, 1998) “con lo scopo di rendere familiare ad un pubblico giapponese il testo straniero”. Egli fa convergere nelle sue rappresentazioni “sia elementi del



patrimonio culturale nipponico in generale come musica, danza, arti marziali e religione, sia elementi relativi al teatro tradizionale giapponese". Il risultato è uno spettacolo comprensibile a più livelli sia per un pubblico occidentale che per gli spettatori giapponesi. Il suo percorso può essere interpretato nella doppia visione di un teatro interculturale e intraculturale in quanto è composto da un testo tratto dalla tradizione drammaturgica occidentale, (usato in termini di "archetipo teatrale"), e da una traduzione scenica che si dirige verso la propria cultura d'origine (Alice Colosini). Con il saggio di Cinzia Coden rivolto al lavoro del drammaturgo e regista Yamazaki Tetsu (n. 1946) ci inoltriamo tra gli autori della seconda generazione post-*shingeki* che, a partire dagli anni settanta, raccolgono l'eredità di autori come Terayama, Kara e Suzuki, distanziandosene sia per l'assenza di una riflessione teorica e metateatrale, sia per uno sguardo distaccato e incline all'osservazione critica della società a partire dalle conseguenze che i movimenti rivoluzionari hanno avuto sulla vita quotidiana. *Appunti sul luogo dei crimini*, serie di testi e spettacoli prodotti da Yamazaki sul finire degli anni settanta e l'inizio degli ottanta, rappresenta il tentativo di sezionare la società giapponese in mutamento, ove l'artista percepisce da un lato la "pressione di una società consumistica che pone al suo vertice gli oggetti materiali e opprime gli individui" e, dall'altro, lo sgretolamento della famiglia, che non può più rappresentare quel nucleo elementare della società umana, quel "luogo primario dove si instaurano i rapporti interpersonali".

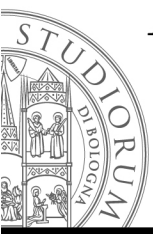
Realismo di fine millennio: Hirata Oriza e il 'teatro tranquillo' è il saggio di Cristian Cicogna che conclude il percorso verso la contemporaneità. Hirata Oriza (n. 1962) drammaturgo, regista, teorico del teatro e fondatore della compagnia Seinendan (Compagnia degli adolescenti, 1983) concentra la sua attenzione in primo luogo sul problema della lingua giapponese utilizzata in teatro. Dal suo punto di vista, il valore primo della lingua parlata in teatro è la neutralità, "un linguaggio derivato dal sorgere di nuove istanze sociali" prettamente nipponiche. La ricerca in campo linguistico si traduce nella composizione di testi che non hanno alla base una narrazione, ma sono semplicemente qualcosa che accade, così come accade la vita stessa. L'idea di partenza della sua estetica deriva dal credere che il teatro non abbia più un messaggio da trasmettere, in quanto gli eventi storici "ci hanno condotto a un'epoca priva di ideologie", in cui l'arte ha perso il "compito di rivoluzionare la società reale"; il teatro non deve trasmettere nulla, "semplicemente deve descrivere l'uomo e il mondo in maniera diretta". Difatti, in scena la recitazione è pacata, statica,



non c'è "musica, luci sempre uguali e fisse, gli attori non si preoccupano di voltare le spalle al pubblico né di parlare a bassa voce, i dialoghi sono preminenti sull'azione". Per far comprendere al pubblico questa visione, che sfiora il nichilismo, Hirata da anni accompagna ai suoi spettacoli *workshops* di educazione alla visione delle proprie messe in scena.

Gli ultimi due saggi che concludono il testo hanno una struttura tematica: *La presenza femminile sulla scena teatrale giapponese*, altro saggio di Cinzia Coden, che sottolinea la tendenza sempre più rilevante di donne alla guida di gruppi teatrali tra gli anni settanta e ottanta. Attraversando il lavoro di gruppi come Gekidan Aori tori (Compagnia uccello azzurro, 1974), Nitosha (La società dei due conigli, 1981), Jitensha kinkurito (1982) e di artiste come Kisaragi Koharu (1956 - 2000), l'autrice del saggio giunge fino al lavoro di Watanabe Eri (n. 1955), drammaturga, attrice, regista e star televisiva attiva ancora oggi. Conclude il volume *La danza contemporanea giapponese: il corpo tra tecnologia e natura*, in cui Katja Centonze traccia il cammino della danza contemporanea giapponese sviluppatasi a partire dagli anni ottanta con l'influenza del Tanztheater e il danzatore e coreografo Teshigawara Saburō, i quali hanno segnato una decisiva svolta verso il cambiamento.

Il testo è corredato di una nutrita appendice fotografica a colori, che restituisce al lettore anche la dimensione visiva delle descrizioni degli autori. Volendo individuare un filo rosso che si snoda tra tutti gli interventi del testo, il continuo mettersi in gioco delle arti sceniche giapponesi rappresenta quello più evidente. Arti sceniche, che mantenendo la consapevolezza del tempo in cui sono nate, non perdono mai di vista il confronto con la tradizione, anche in termini di disfacimento e reinvenzione di modelli che da quella tradizione derivano. È un testo che al suo interno ne contiene molti altri: manuale di teatro, saggio sulla storia contemporanea, biografia e di cui studiosi e appassionati della cultura performativa giapponese contemporanea sentivano la mancanza.



RECENSIONE

Eli Rozik, *Theatre Sciences. A Plea for a Multidisciplinary Approach to Theatre Studies*, Brighton, Chicago, Toronto, Sussex Academic Press, 2014, 324 pp.

di Gabriele Sofia

Theatre Science è l'opera con cui Eli Rozik, professore emerito dell'Università di Tel Aviv, prova a condensare le ricerche e le riflessioni prodotte nell'arco della sua carriera accademica in un ambizioso tentativo di rinnovamento degli studi teatrali che, secondo lo studioso, può avvenire solamente attraverso un approccio multidisciplinare all'evento teatrale. La tesi del libro è la seguente: alla luce del fatto che la "scientificità" di una ricerca non è definita dall'oggetto studiato ma dalla metodologia utilizzata, si registra una mancanza d'interesse delle discipline che rivendicano una metodologia scientifica verso l'ambito della creatività umana, e quindi anche dell'attività teatrale. L'autore imputa questa presunta carenza a una certa difficoltà della semiotica teatrale (considerata da lui come "l'ultimo approccio che ha proposto una ricerca scientifica sul teatro") nel gestire la dialettica tra testo teatrale (*play-script*) e testo-performativo (*performance-text*).

Secondo l'autore, l'errore della semiotica risiederebbe nel non aver preso atto dell'incompletezza strutturale del testo teatrale rispetto al testo performativo che, al contrario, deve essere considerato l'unico "testo completo" del "medium teatrale". Il testo performativo, però, non è costituito dal solo linguaggio, ma nasce dall'interazione di molteplici elementi verbali, non verbali, plastici, scenografici, culturali, ecc. proprio per questo la sua analisi richiede l'interazione di una molteplicità di tecniche e di strumenti.

La prima parte del libro elenca quindi, una dopo l'altra, le differenti discipline necessarie a un approccio "scientifico": la narratologia, la mitologia, la pragmatica, l'etica, lo studio dell'ironia teatrale, la teoria dei generi teatrali, l'estetica, la semiotica, lo studio delle figure retoriche, la retorica teatrale, la psicanalisi, le teorie della ricezione, la storia e la sociologia.

La seconda parte del libro presenta una seconda ipotesi che sviluppa e completa la prima: la maggiore importanza che dovrebbe essere data al testo performativo rispetto alla pièce scritta è data dal fatto che l'obiettivo di ogni lavoro teatrale è quello di creare un "mondo fittizio" (*fictional*



world) per lo spettatore. Tale mondo fittizio non è composto solamente da elementi testuali ma è costituito da una molteplicità di livelli comunicativi che, per questo, necessitano la varietà di approcci presentati nella prima parte. L'autore elenca quindi le diverse stratificazioni del *fictional world* e dedica a ognuno un apposito capitolo di presentazione: il livello della personificazione, il livello mitico, pragmatico, ingenuo, ironico, modale, estetico, metaforico, e retorico.

Nella terza parte del libro vengono forniti alcuni esempi di lavoro sul mondo fittivo generato da tre testi teatrali celebri, ovvero *Le baccanti* di Euripide, *El burlador de Sevilla* di Tirso de Molina e *La casa di Bernarda Alba* di Federico Garcia Lorca.

Nell'insieme, il punto di forza del libro è quello di aver mostrato in qualche modo la complessità dell'evento teatrale e il gran numero di ambiti della conoscenza che un singolo spettacolo può mettere in movimento. Il lavoro di Rozik è un lavoro certosino di scomposizione dell'evento teatrale in una fitta stratificazione di canali comunicativi. Ma, al di là di questo, il libro presenta dei forti problemi epistemologici che ne minano alle fondamenta la sua delicata architettura teorica. Cercherò di sintetizzare i problemi in tre punti principali.

1. Il primo problema riguarda la definizione stessa di teatro. Rozik definisce infatti il teatro come un "medium", che mette in contatto l'artista (l'autore della pièce) con lo spettatore. In questo modo, lo studioso elimina la caratteristica fondamentale delle arti performative, ovvero il loro esistere nella co-presenza tra attore e spettatore, la loro strutturale indipendenza dai sistemi di mediazione. Rozik si piazza al di fuori di ciò che De Marinis ha definito "nuova teatrologia", ovvero di una prassi di ricerca che consideri il teatro come un oggetto strutturalmente relazionale. Il modello di teatro come "medium" ha numerose ripercussioni in vari punti del saggio, la più evidente è forse la convinzione che esista sempre una sorta di testo teatrale alla base di ogni spettacolo, convinzione che la storia del teatro ha largamente smentito.

2. Il secondo problema riguarda l'analisi dell'evento teatrale essenzialmente come un atto semiotico che scorre sul doppio binario della comunicazione verbale e non verbale. Benché sotto l'ombrello di "comunicazione non-verbale" potrebbe andare qualsiasi tipo di atto comunicativo, il problema è legato al porre al centro della modellizzazione dell'evento teatrale un canale comunicativo unidirezionale. La necessaria circolarità d'informazioni che coinvolge continuamente il sistema attori-spettatori è praticamente ignorata nell'analisi di Rozik, così come sono ignorate tutte le altre



modalità di stimolazione dello spettatore che non usano dei veicoli linguistici o esplicitamente comunicativi (le risonanze fisiche tra attore e spettatore, i meccanismi di presenza dell'attore, le reazioni pre-interpretative dello spettatore, ecc.).

3. Il terzo problema è probabilmente quello più ingombrante dal punto di vista metodologico e riguarda l'assoluta mancanza di ogni riferimento alla pratica teatrale, ovvero a quell'insieme di conoscenze pragmatiche che i grandi maestri del Novecento si sono sforzati di teorizzare o organizzare sotto forma di scritti o di metodi di lavoro. Non vi è infatti alcun riferimento a Stanislavski, Mejerchol'd, Craig, Artaud, Grotowski, Brook, nessun riferimento alla tecnica dell'attore, nessun riferimento, insomma, a quello che alcuni studiosi come Fabrizio Cruciani, Ferdinando Taviani o Franco Ruffini hanno definito come "scienza dell'attore". Nel saggio di Rozik il teatro è considerato come un oggetto inerte, che ha bisogno di altre discipline per essere studiato, l'evento teatrale è trattato come una sorta di minerale da dissezionare in vari strati per analizzarne la composizione. Viene così riproposto un modello di scienza newtoniano, dove l'osservatore si illude di avere la possibilità di compiere delle osservazioni "oggettive" sull'elemento studiato. L'intero impianto epistemologico di questa ricerca ignora non solo che il teatro è composto da individui viventi, ma anche che questi individui sono capaci di produrre teoria a partire dalla loro esperienza pragmatica. Per questo non vi è traccia nel libro di nessun tipo di "dialogo" tra le varie discipline e le culture teatrali, ma queste ultime diventano la terra di conquista di paradigmi formati in ambiti di ricerca differenti, e che per questo offrono risposte, per forza di cose, insoddisfacenti o, spesso, fuorvianti.

Nell'insieme, la lettura del libro lascia il sapore di una ricerca datata, che prova ad aggiornare degli approcci superati ormai da più di vent'anni e che, sotto l'aspetto apparentemente esaustivo di una griglia d'analisi dettagliatissima, nasconde degli strumenti teorici molto lontani dalla realtà delle prassi performative. Quanto mai attuali risuonano dunque le considerazioni di Eugenio Barba a proposito dell'etnocentrismo dello spettatore:

"Chi presume d'indagare la storia e la teoria della musica senza neppure conoscere l'abbicci del pianoforte? Ciò che nella nostra cultura ha spesso bloccato la conoscenza sull'attore è stata la presunzione di sapere. Critici, teatrologi, teorici, e persino filosofi come Hegel o Sartre, hanno



cercato di interpretare i processi creativi degli attori partendo dal presupposto di sapere di che cosa stessero parlando. In realtà soggiacevano al loro etnocentrismo di spettatori. Spesso immaginavano un processo che era solo l'ingannevole proiezione a posteriori degli effetti ottenuti dagli attori sulle menti dei loro spettatori. Si basarono su congetture, testimonianze episodiche, impressioni da spettatore. Cercarono di far scienza di qualcosa di cui osservavano il risultato senza conoscerne l'aspetto complementare: la logica del processo. Parlavano e scrivevano di un processo immaginario come in una descrizione scientifica basata su dati empirici. È un atteggiamento che perdura" (Eugenio Barba 1993: 70-71).