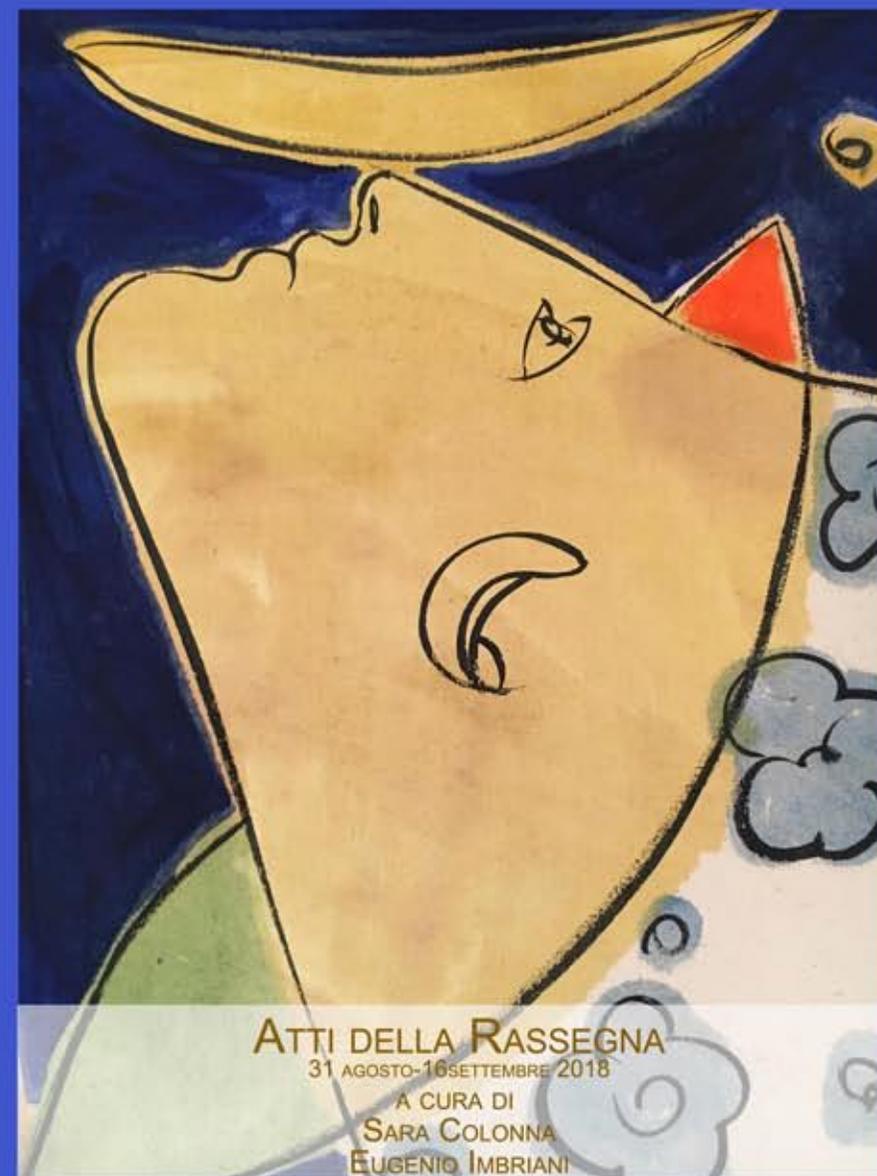


I REGOLARE

PER PIERO FUMAROLA

I REGOLARE PER PIERO FUMAROLA



Università del Salento

IRREGOLARE

PER PIERO FUMAROLA

Atti della Rassegna
31 Agosto-16 settembre 2018

a cura di
Sara Colonna
Eugenio Imbriani



UNIVERSITÀ
DEL SALENTO

2019

Comitato scientifico

MAURIZIO AGAMENNONE (UNIVERSITÀ DI FIRENZE)

ROBERTO DE ANGELIS (UNIVERSITÀ SAPIENZA, ROMA)

EUGENIO IMBRIANI (UNIVERSITÀ DEL SALENTO)

FRANCE SCHOTT-BILLMAN (UNIVERSITÉ PARIS IV)

LUIGI SPEDICATO (UNIVERSITÀ DEL SALENTO)

I contributi presenti nel presente volume sono stati sottoposti al processo di peer-review

In copertina:

Paolo Arnesano, *Senza titolo*, 2009

olio su tela, cm 150x90, particolare

Collezione privata.

© 2019 Università del Salento

eISBN 978-88-8305-149-4 (electronic version)

DOI Code: 10.1285/i97888830511494

<http://siba-ese.unisalento.it>

INDICE

<i>Sara Colonna, Eugenio Imbriani</i> PREMESSA	» 1
<i>Giorgio Doveri</i> INTRODUZIONE	» 3
<i>Giovanni Pizza</i> NEL PALMO DELLA MANO. SULL'ANTROPOLOGIA DI PIERO FUMAROLA	» 5
<i>Roberto De Angelis,</i> LA TELA GLOCALE DEL RAGNO GUASCONNE. PIERO FUMAROLA E LA FACTORY DI RICERCA-AZIONE.....	» 11
<i>Toni Candeloro</i> LA TARANTA IN SCENA ANNOTAZIONI	» 33
<i>Maurizio Agamennone, Luigi Pecchia</i> SUL LIMITE E DEI TRANSITI DI LIMES ENSEMBLE: MODI ED ESITI DELLA TRASCRIZIONE E DELLA "TRADUZIONE" IN MUSICA. COME SI ARRIVA A REALIZZARE UN NUOVO VOLUME, NEL CONFRONTO DI IDEE E IN "DIALOGO LUNGO"	» 37
<i>Alfredo Ancora</i> I COSTRUTTORI DI REALTÀ E CONOSCENZE: PSICHIATRI E SCIAMANI NELL'UNIVERSO DELLA CURA	» 73
<i>France Schott-Billman</i> PULSATION, TRANSE ET THÉRAPIE ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ	» 87
<i>Tiziana Leucci</i> TRANSE, POSSESSIONE E DANZA: UN VIAGGIO DAL SALENTO ALL'INDIA MERIDIONALE	» 97

Sara Colonna

IL PASSATO: UN RITORNO RI-ELABORATIVO? >> 119

Luigi Spedicato

TRA (AUTO)BIOGRAFIA E STORIA DEL SISTEMA

TELEVISIVO ITALIANO: NOTE PER UNA RILETTURA

DELLE VICENDE DI RAI TRE >> 131

Eugenio Imbriani

SE È UN PESO IL PASSATO >> 145

PREMESSA

La rassegna *Irregolare* si è svolta tra il 31 agosto e il 16 settembre 2018 in provincia di Lecce. Il programma era molto articolato e ha compreso un susseguirsi di concerti, mostre, installazioni, convegni, laboratori, feste, che hanno avuto luogo a Lecce, Tricase Porto, Alezio, all'interno di strutture diverse, quelle di volta in volta giudicate più adeguate allo scopo, il bar degli studenti (il Barroccio), nei pressi dell'ateneo leccese, l'ex convento degli Olivetani, sede del Dipartimento di Storia, società, studi sull'uomo dell'Università del Salento, la Masseria Ospitale, poco fuori città, il locale El Barrio Verde di Alezio, la spiaggia di Tricase Porto, sull'Adriatico. La kermesse si è chiusa ad Arnesano, a due passi da Lecce, il paese in cui Piero Fumarola, il sociologo scomparso nel gennaio 2018, a cui la manifestazione era dedicata, è vissuto con la sua famiglia. Piero Fumarola (1943-2018), Piero per tutti, è stato professore di Sociologia delle religioni e di Sociologia dei processi culturali presso l'Università del Salento (Lecce), in cui ha svolto interamente la sua carriera. Intellettuale militante, curioso, attento alle dinamiche e ai conflitti sociali, studioso dei movimenti giovanili, della controcultura, si è impegnato attivamente nell'indagine sui processi sociali promuovendo il modello della ricerca azione, osservando e provocando i fenomeni per produrne l'analisi. Tra i temi che ha affrontato, sicuramente quello per lui più interessante è la transe, vale a dire quell'insieme variegato e complesso di forme e pratiche sociali che prevedono l'alterazione della coscienza, la gestione ritualizzata di questi momenti, la dissociazione come strumento utile per il controllo delle situazioni di crisi e della stessa quotidianità. La rassegna ha voluto affrontare i suoi temi, sviluppandoli in modi che probabilmente non gli sarebbero dispiaciuti: almeno lo sperano gli organizzatori: Toni Candeloro, danzatore e coreografo, Sara Colonna, sociologa clinica e danzatrice, Giorgio Doveri, musicista, Eugenio Imbriani, antropologo, insieme con Nina Martelloni, Ernesto e Lara Fumarola.

Il numero degli appuntamenti è stato molto alto, così come quello degli ospiti provenienti da varie parti del mondo (Africa occidentale, Francia, India, Iran, oltre che Italia); il programma completo è sul sito www.irregolarefestival.com. Tutto è stato documentato rigorosamente con registrazioni video.

Questi *Atti* raccolgono una selezione delle relazioni presentate nel corso degli appuntamenti dedicati alla riflessione, alle quali gli autori avevano dato impostazione e forma accademici, con l'eccezione di Candeloro che ha preferito uno stile maggiormente discorsivo. Altri hanno declinato l'invito a produrre un testo da pubblicare, avanzando motivazioni intellettualmente ed emotivamente oneste (Paolo Apolito, Luigi D'Attolico), oppure hanno preferito declinare le loro considerazioni in scritture più intime (Renato Curcio, Remi Hess). Ne deriva la molteplicità e la varietà degli interventi qui proposti, sebbene centrali restino i motivi del passaggio, del cambiamento, del limite, della transe.

Un rapidissimo cenno agli autori: Maurizio Agamennone, etnomusicologo, Università di Firenze; Alfredo Ancora, psichiatra, psicoterapeuta transculturale; Toni Candeloro, danzatore, coreografo; Sara Colonna, sociologa e danzatrice, ricercatrice in sociologia clinica (Paris VII); Roberto De Angelis, sociologo (Sapienza, Roma); Giorgio Doveri, musicista, direttore artistico del festival; Eugenio Imbriani, antropologo, Università del Salento; Tiziana Leucci, storica e antropologa della danza, ricercatrice presso il "Centre d'Etudes de l'Inde et de l'Asie du Sud" del CEIAS di Parigi; Luigi Pecchia, musicista, compositore; Giovanni Pizza, antropologo, Università di Perugia; France Schott-Billman, psicoterapeuta, danzaterapeuta, responsabile pedagogica del Master di Artiterapie dell'Università di Parigi V; Luigi Spedicato, sociologo, Università del Salento.

Lecce, Paris, 23.7.2019

*Sara Colonna
Eugenio Imbriani*

INTRODUZIONE

Giorgio Doveri

Piero Fumarola è stato un uomo di vasta cultura, di grande capacità di ascolto, di esposizione e persona di passione per le storie che lo incuriosivano. Gli stati modificati di coscienza, la transe ed i rituali nel mondo legati a questo tema, sono stati i suoi grandi interessi culturali. Da molti anni proponeva a varie persone l'istituzione di un festival legato alla transe, ma senza riscontro. Da alcuni anni ne parlavamo e ci siamo ripromessi di farlo insieme. Purtroppo Piero se ne è andato senza che ciò avvenisse. Da alcuni anni un amico imprenditore di Aradeo (in provincia di Lecce), Rossano Caggia, mi proponeva di organizzare un festival legato alla cultura etnica, offrendosi di sostenerlo economicamente come sponsor con la propria società, condivisa con Marcello Martiriggiano. Non essendo io competente in organizzazione di festivals, ho più volte declinato questo invito. Un paio di mesi dopo la morte di Piero, con Rossano è casualmente riemerso il discorso del festival; gli ho quindi raccontato il desiderio di Piero di una rassegna dedicata alla transe ed agli stati modificati di coscienza. A quel punto mi sono sentito in dovere e nella possibilità di onorare il desiderio di Piero, con grande piacere da parte di chi avrebbe sostenuto economicamente questa esperienza. Nel frattempo, il primo commiato pubblico dedicato a Piero è stato di Eugenio Imbriani che in un articolo lo ha ricordato a modo suo e a modo suo lo ha definito un "irregolare". Da qui è nata la rassegna "Irregolare". Non sapremo mai se sarebbe piaciuta a Piero, ma l'intento è stato di connettere quanto più possibile in questo appuntamento le persone che lo conoscevano. La programmazione artistica ha coinvolto musicisti dell'India, dell'Africa, del Libano, dell'Iran, dell'Italia e molti altri che non conoscevano Piero ma le cui appartenenze culturali e musicali sono legate alla transe ed ai rituali ad essa connessi. A questo si è aggiunta una lunga pagina bianca, riempita poi dai tanti partecipanti invitati a contribuire liberamente ad un appuntamento sentito dai più come un commiato collettivo dedicato a Piero, coinvolgendo così la gente della sua stretta sfera privata, di quella meno stretta professionale e di quella enorme pubblica in un territorio dove quasi tutti, chi più chi meno, lo

conoscevano e stimavano per molti motivi, non per ultimo la sua totale libertà espressiva.

Negli ultimi due anni di vita di Piero ha conosciuto Toni Candeloro, danzatore, étoile, grazie ad un incontro organizzato da Sara Colonna a cui partecipavano Massimiliano Morabito, France Schott-Billmann, Toni Candeloro, Eugenio Imbriani e lo stesso Piero, da me accompagnato all'incontro; Toni lo ha poi coinvolto in alcuni convegni scenici dedicati al tarantismo, ma anche alla transe grazie all'apporto fumaroliano. L'idea di un convegno scientifico nel festival *Irregolare* è stata di Toni, che è stato subito e di buon grado supportato da Eugenio, da Sara, da me e da tutti i partecipanti, conosciuti o non conosciuti da Piero. La parte del convegno è stata una delle più articolate e interessanti di tutta la rassegna.

L'*Irregolare* è qualcosa che forse mancava in un territorio dove anche la transe, individuale o collettiva, riveste un ruolo molto radicato, ritualizzato, antico e contemporaneo in una penisola immersa nel cuore del Mediterraneo.

Grazie a Piero che questi fenomeni ha studiato e grazie a tutti coloro che hanno reso possibile realizzare far fede al nostro impegno.

NEL PALMO DELLA MANO. SULL'ANTROPOLOGIA DI PIERO FUMAROLA

Giovanni Pizza

Al Convegno tenutosi a Lecce nel febbraio del 2001 – dal titolo *Identità locali e pensiero meridiano a quarant'anni dalla Terra del rimorso di Ernesto de Martino*¹ – mi fu chiaro come l'etnografia partecipata fosse ormai riconosciuta come modo di agire la propria presenza intellettuale e scientifica nello spazio pubblico. Un lavoro rilevante sul piano sociopolitico. Insieme a Eugenio Imbriani, il responsabile di quella evidenza fu decisamente Piero Fumarola. Fin dall'esordio Piero aveva saputo cogliere nella prassi etnografica il riflesso di una volontà di *esserci*, di impegnarsi nella società civile, attraverso la presa in parola di persone in carne e ossa, l'atteggiamento etnografico italiano di vicinanza ai più deboli, la forma di sincerità nel dichiarare pubblicamente i presupposti epistemici della propria metodologia². Per questo, a mio avviso, Piero era interessato all'unità fra tutti i settori sociali, intellettuali e no, in grado di sentirsi motivati da una scelta politica di insorgenza democratica e di cambiamento. Nei suoi studi, penso sia a quelli teorici sia alle ricerche empiriche condotte prevalentemente in Salento³, aveva impostato un metodo di ricerca-azione, inteso come declinazione pratica di una socio-antropologia critica impegnata. Fu un metodo condivisibile, praticato con la forza e la responsabilità derivanti dal lavoro di ricercatore universitario e di docente di Sociologia delle religioni nell'Università degli studi di Lecce. Nel settembre del medesimo anno 2001, Fumarola animò un altro interessante Convegno⁴, *I Sud e le loro arti*, tenutosi ad Arnesano, ma sempre agganciato all'Università degli studi di Lecce, il glorioso Ateneo che di lì a poco sarebbe diventato

¹ Cfr. «LiberArs. Rivista quadrimestrale di scienze umane e sociali», n.s., nn. 2-3, anno II, 2003: 5-34.

² Sull'opera e il metodo di Piero Fumarola in campo psico-socio-antropologico, cfr. E. Imbriani, *Piero Fumarola, la ricerca come azione e un paese/laboratorio*, in «Palaver», 7, n.s. 2 / 2018: 227.-244.

³ *Ibidem*.

⁴ P. Fumarola, *I Sud e le loro arti*, in Comune di Arnesano et al., *Terra salentina. I Sud e le loro arti. Materiali per il convegno*, Arnesano, 6-7-8 settembre 2001, La Stamperia, Leverano, 2001: 3-5,

Università del Salento, a seguito della affermazione di un *brand* regionale, il Salento appunto, che stava per consolidarsi nelle pratiche di istituzionalizzazione della cultura locale e nelle istituzioni democratiche stesse. Fumarola e Imbriani intendevano esplorare questo processo pubblicamente, e per questo quei convegni in rapida successione, peraltro preceduti e seguiti da altre iniziative, furono strategici.

Avendo da tempo avviato in quell'area un'etnografia a carattere pubblico e aperto⁵, compresi in quelle occasioni accademico-scientifiche e insieme popolari, quanto Fumarola fosse un riferimento imprescindibile. Lo ritrovai spesso impegnato in un approccio critico, insieme antipopulista e popolare, pronto a fronteggiare le posizioni più integraliste, accademiche e no. Tipo quelli che *noi-siamo-salentini-doc!*, oppure *tornatene-al-paese-tuo!*, o ancora *chi-ti-dice-che-l'identità-non-esiste?*. E lo immaginai contento quando una sera, dopo uno dei molti dibattiti salentini, una donna, più o meno anziana, mi avvicinò timidamente: «*Grazie professore, io mi chiamo "Concettina", ma questo nome non mi è mai piaciuto...*».

Ora Piero non c'è più, è venuto a mancare di recente, come altri maestri, amici e amiche determinanti nelle antropologie italiane del Novecento o del nuovo Millennio: Giorgio di Lecce, Sergio Torsello, Clara Gallini, Tullio Seppilli, Amalia Signorelli. Con Piero, penso a loro. A fine secolo scorso non era facile sostenere l'inesistenza dell'identità come concetto esplicativo, provare a popolarizzare la critica e non il suo contrario, cioè lo stereotipo di un'essenzializzazione della cultura – strategica o passiva che fosse⁶. Tutto sembrava preso come in una morsa, costruita da intellettuali e politici in grado di usare bene la doppia lingua delle classi dirigenti – l'una,

⁵ Per un esito di quel lavoro cfr. G. Pizza, *Il tarantismo oggi. Antropologia, politica, cultura*, con una presentazione di Andrea Carlino, Roma, Carrocci, 2015.

⁶ *Ibidem*. Per un inquadramento storico del dibattito sulle tematiche identitarie e sulla musica/danza popolare in Salento cfr. inoltre: Vincenzo Santoro, Sergio Torsello, *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento*, Lecce, Edizioni Aramirè, 2002; P. Fumarola, E. Imbriani (a cura di), *Danze di corteggiamento e di sfida nel mondo globalizzato*, Nardò, Besa, 2005; V. Santoro, *Il ritorno della taranta. Storia della rinascita della musica popolare salentina*, Roma, Squilibri, 2009; S. Torsello, *Interviste sul tarantismo*, Calimera, Kurumuny, 2015; V. Santoro, *Rito e passione. Conversazioni intorno alla musica popolare salentina*, Alessano, ItinerArti, 2019.

teoricamente oscura e destinata all'accademia, si intrecciava all'altra, facile-facile e comunicativa ai limiti del populismo, indirizzata alla "gente" del Salento: «*Sì hai detto giusto. Va bene. Ok. L'identità culturale (forse) non esiste. Che raffinatezza! Ma dicci, hai il dovere di dirci! Qui, davanti a mille salentini: a te la pizzica, piace o no?!*»⁷. Così che l'intenzione partecipativa dei colleghi, nel puntare a raccogliere il consenso popolare, provava a mimare un presunto essenzialismo indigeno, ma spesso finiva per essere scavalcata dalle più vive intelligenze critiche della società civile. Alle quali Piero guardava invece con interesse strategico. Ben prima delle "fabbriche di Nichi" e delle nuove "narrazioni" della politica locale e nazionale⁸. In verità da sempre i Maestri ci avevano messo in guardia dalla "critica gastronomica", quella del *mi piace/non mi piace*. Ma comunque occorre abbandonare le forme della legittimità accademica, comunicare oltre le convenzionalità scientifiche per provare ad agire sul senso comune. Quella sfida rimase sempre all'orizzonte. Con Piero il gioco andava accettato e proprio intorno a quella posta ci si incontrava, professionalmente e umanamente. Era un collega leale, dialogante e rigoroso, entusiasta nell'abbraccio tra opzioni scientifiche ben chiare e pratiche di vita coerenti, offerte con la generosità lucida di chi sceglie attentamente come farti gustare i frutti dell'amicizia.

In questo intreccio tra vita e antropologia, che nel territorio salentino trovò per me più di una ragione intensa e pertinente, si poteva avere l'occasione fortunata di osservare e frequentare il sodalizio umano e scientifico tra Georges Lapassade e Piero Fumarola, quel binomio che Marcello Colasurdo, grande artista degli *Zezi* e amico di Piero, evocava con un suo calembour di ascendenza napoletana: «Ah si: *'A passad' é pummaròla*» [la "passata di pomodoro", per dire "Lapassade e Fumarola"], rinverdendo la tradizione dell'ironia linguistica campana, che da tempo sa individuare nelle assonanze del motto di spirito un esercizio critico verso ciò che appare consolidato, indicando nella comicità dialettale una possibilità di cambiamento⁹.

⁷ Cfr. sopra, n. 1.

⁸ Cfr. sopra, n. 5.

⁹ Sull'opera di Georges Lapassade vi è un'ampia bibliografia, pubblicata spesso dalle Edizioni romane Sensibili alle foglie. Cfr. almeno il volume *All'ombra di Georges Lapassade. Testimonianze e aneddoti dal Salento*, di Guglielmo Zappatore, P. Fumarola, Vito A. D'Armento, Roma, Sensibili alle foglie, 2009; per la particolare attenzione al rapporto di stretta collaborazione tra Lapassade e Fumarola e le importanti riflessioni sulla prospettiva

Bisogna oggi rivisitare quella molecola scientifica, ripercorrere le tracce dei viaggi verso la conoscenza portati a termine da Lapassade e Fumarola. Si potrebbe cogliere all'opera, peraltro documentata da saggi importanti, lo strumentario di una ricerca condivisa che non ebbe mai paura di esporsi, anzi si sparse sempre volontariamente alla partecipazione collettiva. Al convegno di Arnesano mi fu chiaro: Fumarola cercava di sorprendere in vivo lo snodo di un passaggio, di una traduzione fra intimo e pubblico, di un nesso fra tradizione, usi della cultura popolare e processi di istituzionalizzazione. E nel farlo avrebbe voluto agire per riorientare quegli usi, per scardinare e rimodulare le abitudini della maggioranza, avvertite sempre come provvisorie, cangianti, forgiabili. Temi su cui in pochi avevano osato un tempo interrogarsi criticamente e sui quali, ora, proprio gli epigoni di quelli, avevano smesso di esercitarsi, rinunciando a sfidare ciò che consideravano ormai un dato ineffabile, ovvio, intoccabile se non addirittura riprovevole e fuori scena.

A quell'ovvio Piero ci chiedeva invece di riaccostarci, anche con le forme incarnate di una mimesi fisica, di una vitalità disperata, di uno stato di coscienza alterato, come quello delle tecniche di trance allo studio delle quali era estremamente interessato, spesso raggiungendo l'obiettivo: mostrare la magia della ragione e viceversa, per fare emergere in primo piano ciò che si colloca oltre la sedicente normalità. Per farlo, occorreva sporgersi su abissi apparenti ma promettenti, rovine in grado di offrire sogni, entusiasmi, estasi e nuova conoscenza. Quelle estensioni cognitive inattese corrispondevano a modalità corporee uniche, tecnologie capaci di coniugare in forme inedite la riflessione e la vita, la teoria e l'azione, la mente e il corpo. Per metterle in atto Piero aveva bisogno di rafforzare molto le sue e le nostre strutture del sentimento, a partire dal vigore implacabile dell'amicizia. E ci riusciva.

L'antropologia e la sociologia per Piero erano forme di vita critica, ma non per questo meno dialoganti. Anzi, forse le considerava gli unici

scientifico da essi espressa, cfr. Remi Hess, *Psicosocioanalisi di un nodo di interità. Sulle tracce di Georges Lapassade e Piero Fumarola*, Roma, Sensibili alle foglie, 2018 e Carla Gueli, *Educazione e pedagogia autogestionaria. Una ricerca su Georges Lapassade*, Roma, Sensibili alle foglie, 2018. Tra la bibliografia sull'opera di Marcello Colasurdo nel campo della raccolta e valorizzazione della musica popolare campana cfr. D. Cestellini, G. Pizza, *La "tradizione" contesa. Riflessioni sulla scissione del gruppo musicale operaio campano E Zezi*, in *Tammurriate. Canti, musiche e devozioni in Campania*, a cura di A. Lamanna, Roma, Adn Kronos: 46-91.

strumenti in grado di fabbricare dialoghi di cambiamento. La sua etnografia, il lavoro sul campo con le persone in carne e ossa, era sempre alla ricerca di dialoghi sinceri, perché fondati su una scelta: dopo che hai demolito le convenzioni apparentemente ovvie, un'altra natura la devi pur (ri)fondare, e da quella ripartire per costruire un mondo nuovo.

Manca molto oggi la forza analitica di Piero, la potenza dolce e acuta del suo pensiero, il fiuto nell'individuare i germi del mutamento innovativo, la capacità di rispettare il silenzio e insieme quella di non tacere, la follia di dire sempre ciò che pensava, la sua critica dialogante e mai polemica. Nel rispetto, egli lasciava gli altri al loro destino, beninteso. Così chi non riusciva a seguire la propria strada, soffocava nella sua stessa incredulità i propri limiti irriflessi, incapace di fare emergere uno spirito nuovo; altri, invece, restava sospeso nel fascino vivo che la sua azione maieutica sapeva esercitare, quasi spontaneamente. Io sono qui, però non ho saputo mai fare tesoro fino in fondo di quell'insegnamento.

Piero figurava autorevolmente tra gli studiosi delle forme contemporanee assunte dal tarantismo, primo ad avere intuito, nel laboratorio salentino e spesso dal suo Comune di Arnesano, la forza sociopolitica della trance, la pubblica capacità di agire insita nelle musiche rituali e in quelle ad esse ispirate. Era in grado di individuare e valorizzare l'indole del mutamento, sepolta nelle memorie dei padri.

Lo rividi l'ultima volta qualche anno fa, alla discussione che Imbriani volle condurre a Lecce su due libri: uno mio, *Il tarantismo oggi*, e un altro di Amalia Signorelli, *Ernesto de Martino – entrambi apparsi nel 2015*¹⁰ – con Berardino Palumbo e Patrizia Resta – colleghi delle Università di Messina e di Foggia. In quell'occasione – un seminario di tipo universitario – mi rivolse una battuta sullo scorrere del tempo e sui nostri capelli sempre più bianchi.

E a me ora, pensando a Piero Fumarola, torna in mente un'antica canzone di Pino Daniele che celebra il lavoro¹¹. Un tempo, a una mensa comune, gliela cantai, per dire che il Sud non è il Sud e perciò lo è ancora e forse lo sarà sempre. Nel verso finale, nostalgie di passato e di futuro si specchiano in uno sguardo contadino rivolto al

¹⁰ Cfr. sopra, n. 5, e Amalia Signorelli, *Ernesto de Martino. Teoria antropologica e metodologia della ricerca*, Roma, L'Asino d'oro, 2015.

¹¹ Mi riferisco alla canzone di P. Daniele *Saglie, saglie*, contenuta nell'album di esordio *Terra mia*, del 1977.

palmo della mano. Per ricordare ciò che si è perduto. Per valorizzare ciò che si è trovato.

LA TELA GLOCALE DEL RAGNO GUASCONE. PIERO FUMAROLA E LA FACTORY DI RICERCA-AZIONE

Roberto De Angelis

Il massimo rispetto, per usare un'espressione delle culture di strada, ad Eugenio Imbriani e agli altri amici, colleghi, compagni, irregolari inventori-organizzatori di questo festival Irregolare in terra salentina, ma nel contempo con ospiti provenienti da molti paesi. Come omaggio alla generosità guascona di Piero Fumarola non si poteva che stupirlo usando le forme del *potlach*, dello sperpero sempre connesso ad ogni festa o cerimonia che si rispetti soprattutto nelle società tradizionali. In questo festival la dimensione della riflessione è stata proposta strettamente congiunta a quella performativa-espressiva, senza mai soverchiarla. D'altronde come altrimenti evocare l'ospitalità, la convivialità di Piero Fumarola sperimentata nei rapporti personali e in quelli pubblici?

Due meeting di poco precedenti erano stati organizzati per ricordare insieme Piero e Georges Lapassade, la strana coppia che per oltre venti anni ha realizzato il più importante set di ricerca-azione nella storia del nostro paese, che ha messo in relazione profonda i soggetti più disparati, aprendo, contaminando l'istituzione-università, in particolare l'ambito delle scienze umane e sociali, come mai era stato fatto. A maggio Salvatore Panu a Bologna nel centro sociale Xm24, ubicato nell'ex quartiere operaio della Bolognina, aveva curato la giornata italo-francese "Sulle tracce di Georges Lapassade e Piero Fumarola". A luglio Renato Curcio e Nicola Valentino dentro lo Spin Time Labs di Roma avevano ripetuto l'iniziativa con un seminario-festa di due giorni per Piero e Georges. Due spazi assolutamente "pertinenti". I centri sociali occupati e autogestiti al pari delle aule universitarie erano stati la sede di molteplici seminari condotti da Piero e Georges; dentro l'Xm24 Blu aveva cancellato il suo straordinario murale nel 2016 per contrastare la mercificazione che stava riguardando la stessa street art. Lo Spin Time Labs è una delle svariate occupazioni abitative che caratterizzano in particolare l'area metropolitana romana nelle quali migliaia di famiglie di italiani e di migranti grazie a comitati di lotta che le organizzano e le sostengono, soddisfano il negato bisogno di abitare e relazioni interculturali solidali. Proprio a Spin Time un prelado vaticano ha avuto l'ardire di

ripristinare l'energia elettrica tagliata ad anziani, disabili e minori, assumendosi la responsabilità di un atto illegale, ma legittimo.

La scomparsa di Piero Fumarola ha determinato la fine di una irripetibile esperienza collettiva di ricerca-azione durata un quarto di secolo. A lui e a Georges Lapassade si deve la tessitura di una rete transnazionale, una "comunità" di variegati soggetti polarizzati da tutta l'Italia.

Il loro modello praticato di ricerca-azione andava ben al di là della prosopopea retoricizzata del "dare voce" ai soggetti in conflitto o marginali. Nei set anche aspri di discussione con gli attori sociali non si è mai millantata empatia o retorica delle relazioni, anzi Georges produceva irritazione d'impatto. Piero e Georges erano alieni dal seguire standardizzati vademecum metodologici per le loro effettive pratiche di *fieldwork*. Soltanto Georges si era cimentato in maniera ricorrente nella manualistica ad illustrare l'approccio etnografico e l'osservazione partecipante, ma aveva sempre messo in atto una pratica assolutamente originale che non si era mai soffermato a teorizzare e che talvolta cozzava con i suoi stessi assunti. I suoi allievi più autorevoli, René Lourau nel *Journal de recherche* e Remi Hess nel libro *La pratica del diario* enfatizzavano e ricorrevano anche ossessivamente al diario di ricerca, redatto anche da Georges, ma né lui, né Piero negli scritti indulgevano in soggettivismi come la modaiola antropologia post-moderna. Ovviamente non costruivano libri con i materiali dei diari. Per non crearsi problemi con i *kids* dell'hip hop di Saint Denis coi quali aveva avuto un rapporto continuato sul quale aveva scritto numerose pagine di diario, preferì scrivere un libro centrato sul rap americano con riferimenti molto generali al rap italiano e francese. Georges in una video-intervista che gli feci arrivò a parlare addirittura dell' "ostacolo etnografico" dell'impaccio inane dell'iper-descrittivismo. Georges e Piero poi sono stati agli antipodi del narcisismo spinto di Loic Waquant e di Philippe Bourgois, ai quali si devono comunque le etnografie metropolitane più suggestive degli ultimi anni. Il set di ricerca è stato soprattutto il seminario, l'assemblea, un vero e proprio osservatorio collettivo paritario anche quando gli interlocutori erano i giovanissimi delle controculture urbane. Il ricorso alle interviste individuali formalizzate o alle altre tecniche di raccolta dei dati del repertorio per le indagini qualitative è sempre stato nei minimi termini. Certo questo dispositivo derivava soprattutto dai set della dinamica di gruppo funzionali all'Analisi Istituzionale inventata da Georges Lapassade,

ma in quei seminari di ricerca nei quali siamo stati coinvolti per anni, lo stesso protocollo istituzionalista veniva regolarmente stravolto.

Piero è stato un maestro di connessioni, che hanno coinvolto un numero incredibile di ricercatori, attori sociali, territori. Il riconoscimento che merita, a mio avviso, come “uomo delle istituzioni” certamente non lo apprezzerrebbe anche nella mia accezione. Benché perennemente suscitatore di conflitto Piero ha rappresentato un modello di insegnamento e di ricerca che ha posto l’università in sintonia con i suoi compiti ontologici, riscattata dall’esamificio in balia delle corporazioni disciplinari. Maestro di connessioni con contesti e persone inquietanti, scomodi, rispetto ad un perbenismo di maniera imperante nelle stesse scienze sociali.

Esemplare la sua determinata scelta nel costruire un ponte tra università e carcere, “addirittura” con ristretti per reati di terrorismo. Il laboratorio attivato con Renato Curcio a distanza si arricchì quando Piero riuscì ad inserire anche Georges Lapassade sul comune interesse per gli Stati modificati di coscienza. Piero anticipò di alcuni anni persino lo straordinario monsignor Luigi Di Liegro, direttore della Caritas, che era stato molto attivo dentro l’occupazione abitativa nel pastificio dismesso ex Pantanella a Roma, dove erano convissuti in autogestione per sei mesi circa 3.000 migranti, realtà disertata dalle istituzioni nella quale ero stato io stesso con i miei studenti. Di Liegro nel 1991 inviò a Curcio in carcere tutti i dati raccolti nel rilasciare un tesserino col quale si potevano avere dei servizi nel circuito assistenziale, che elaborò i dati e pubblicò *Shish Mahal*, il palazzo di cristallo, nome dato dai migranti al complesso di edifici per le vaste superfici vetrate.

Le università debbono realizzare il più possibile rapporti internazionali, ma Piero ancora una volta interpretò questo assunto mettendosi in gioco per connettersi con l’università di Tirana proprio nello stesso momento dell’esodo non previsto di migliaia e migliaia di albanesi sbarcati nei porti pugliesi a marzo del 1991. Organizzò convegni di sostegno nelle difficoltà della drammatica transizione a Lecce e a Tirana con docenti albanesi e kosovari, progettò possibili piani di ricerca condivisi, denunciò veementemente la repressione che subivano filosofi e sociologi e la tiepida presa di posizione dell’istituzione università.

A Piero e Georges si debbono connessioni ininterrotte con i centri sociali occupati ed autogestiti. Viste con sospetto, hanno permesso di attivare il più esteso e complesso osservatorio collettivo sulle pratiche espressive delle controculture urbane, realizzando anche seminari e con-ricerche sull'uso di sostanze psicotrope di sintesi ed una contro-informazione finalizzata alla riduzione del danno, ma con assunti non proibizionisti.

Gran parte delle iniziative seminariali e di ricerca che si irradiavano da Lecce con Georges Lapassade si debbono a Piero che si è sempre fatto carico di Georges ogni anno per lunghi periodi, praticamente durante tutti i periodi festivi ed estivi. Soprattutto dopo il 2000, l'anno nel quale Piero e sua moglie Nina avevano restaurato la grande masseria di Arnesano, citata spesso con stupore ed un po' d'invidia negli scritti di Remi Hess, nella quale erano stati innumerevoli ospiti italiani e stranieri e dove i seminari continuavano nella convivialità. Nina da politologa ha sempre avuto un ruolo critico attivo nella tela, non solo come ospite eccezionale.

Piero e Georges entrambi sono stati ineguagliabili nel socializzare, offrire i loro oggetti d'indagine, l'esatto contrario dell'esclusivismo meschino competitivo o altrimenti della tendenza al plagio vigenti nell'accademia, ma Piero, a differenza di Georges, che si era permesso di girare come un monaco francescano senza danaro, senza pagare mai neanche un caffè, aveva impegnato sempre tutte le sue risorse finanziarie nelle iniziative che metteva in atto. I suoi stessi scarsi fondi universitari di ricerca li utilizzava quasi sempre per pubblicazioni non sue, comprese traduzioni in italiano di lavori di Georges.

In omaggio a Piero evocherò succintamente alcuni temi di ricerca comuni e le stesse occasioni di questi incroci fecondi. Il rapporto con la tela di Piero è stato determinante anche per tutti i lavori che ho sviluppato autonomamente. Io non facevo parte dei ricercatori ad esempio interessati ad un *topos* come il tarantismo che aveva connesso Piero e Georges sin dal 1981, neppure gli Stati modificati di coscienza erano la "chiave" di tanti campi di ricerca affrontati insieme a loro due, né potevo essere compreso tra i "cultori" dell'analisi istituzionale, inventata da Georges, ripeto, e trasmessa a Piero, Renato Curcio e a Leonardo Montecchi, né dell'etnografia dell'educazione. Eppure il dispositivo metodologico sperimentato in tanti anni insieme, un vero e proprio set seminariale assembleare "umanista" d'incontro rivelatosi sempre non strumentale, mai gerarchizzato, ugualmente

partecipato sia in università che in un centro sociale, l'attenzione non di maniera ad ogni voce, hanno lasciato un segno indelebile e mi hanno accompagnato anche nei percorsi autonomi di ricerca. Nel corso di venti anni gli irregolari messi in connessione da Piero hanno potuto trovare anche ambiti di ricerca e d'incontro comuni senza Fumarola e Lapassade, ma proprio per aver sperimentato con loro uno stile relazionale incomparabile. Con Piero per 40 anni ci siamo ritrovati su temi di ricerca comuni che sempre presumevano una relazione profonda con i protagonisti delle pratiche e dei processi analizzati. Lui da istituzionalista, mutuando la terminologia da René Lourau, si definiva "sovra-implicato", ma l'aggettivo di scuola non faceva giustizia alla sua passionalità.

In omaggio a Piero evocherò succintamente alcuni temi di ricerca comuni e le stesse occasioni di questi incroci fecondi. Il rapporto con la tela di Piero è stato determinante anche per tutti i lavori che ho sviluppato autonomamente. Io non facevo parte dei ricercatori ad esempio interessati ad un *topos* come il tarantismo che aveva connesso Piero e Georges sin dal 1981, neppure gli Stati modificati di coscienza erano la "chiave" di tanti campi di ricerca affrontati insieme a loro due, né potevo essere compreso tra i "cultori" dell'analisi istituzionale, inventata da Georges, ripeto, e trasmessa a Piero, Renato Curcio e a Leonardo Montecchi, né dell'etnografia dell'educazione. Eppure il dispositivo metodologico sperimentato in tanti anni insieme, un vero e proprio set seminariale assembleare "umanistico" d'incontro rivelatosi sempre non strumentale, mai gerarchizzato, ugualmente partecipato sia in università che in un centro sociale, l'attenzione non di maniera ad ogni voce, hanno lasciato un segno indelebile e mi hanno accompagnato anche nei percorsi autonomi di ricerca. Nel corso di venti anni gli irregolari messi in connessione da Piero hanno potuto trovare anche ambiti di ricerca e d'incontro comuni senza Fumarola e Lapassade, ma proprio per aver sperimentato con loro uno stile relazionale incomparabile. Con Piero per 40 anni ci siamo ritrovati su temi di ricerca comuni che sempre presumevano una relazione profonda con i protagonisti delle pratiche e dei processi analizzati. Lui da istituzionalista, mutuando la terminologia da René Lourau, si definiva "sovra-implicato", ma l'aggettivo di scuola non faceva giustizia alla sua passionalità.

1. *Dentro il '77*. La mia amicizia con Piero iniziò nel pieno subbuglio del '77. A Roma avevamo costituito un comitato di lotta dei docenti precari dell'università che raccolse l'adesione di centinaia di borsisti,

assegnisti, contrattisti mobilitatisi per la denuncia contro gli attacchi all'università di massa, la stabilizzazione ed un ruolo unico per la docenza. Quell'esperienza cementò un'amicizia profonda in una rete nazionale. Avevamo contro gli stessi partiti di sinistra ed i sindacati nonostante molti di noi fossero iscritti alla Cgil, tacciati di far parte dell'area criminalizzata indistintamente dell' "autonomia" o semplicemente "corporativi". Negli incontri frequenti nelle varie parti d'Italia ci si ospitava reciprocamente accogliendo tanti compagni anche in giacigli di fortuna dentro un appartamento che diventava un vero e proprio dormitorio. Piero veniva da Lecce spesso accompagnato dal suo collega Silverio Mazzella. Nel '78 anche per l'ostruzionismo portato avanti in Parlamento dai deputati Mimmo Pinto di Lotta continua e Silverio Corvisieri di Democrazia proletaria con emendamenti-fiume che compilammo per giorni, il decreto Pedini fu ritirato. La nostra battaglia influi per il risultato della legge 382 che sebbene stratificasse la docenza universitaria in tre fasce, di fatto sanciva la stabilizzazione in ruolo di decine di migliaia di precari. Quell'esperienza aveva costituito una rete solidale che si rinforzò tra quanti operavano nelle scienze umane e sociali. Comunque la nostra condizione di precari di allora è incomparabile con la condizione di sfruttamento e di lavoro gratuito che riguarda l'università di oggi in corrispondenza con quanto si è permesso accadesse ai nostri giorni in tutti i settori produttivi.

2. *Dal rap alla trap*. Negli ultimi mesi del 1989 sotto la spinta quasi ossessiva di Georges che aveva scoperto la cultura hip hop a Saint Denis, in occasione di una sua presenza a Roma, con Piero e Gemma Fiocchetta ci mettemmo alla ricerca di rappers. Individuammo però solo una crew di giovani di ceto medio-alto figli di addetti a vari consolati, alcuni neri provenienti dalla Francia d'oltremare che facevano rap dentro un grande store in centro che vendeva abbigliamento di tendenza per giovani. Li invitammo per uno spettacolo che fu un successo dentro il Rosa Luxemburg, una grande aula magna occupata da studenti dell'università "La Sapienza". In quell'occasione si esibì anche uno straordinario *breaker* Crash Kid che impressionò tutti per la sua abilità a vorticare a testa in giù. Poi la stessa performance fu ripetuta senza chiedere alcun permesso nell'atrio della facoltà di Lettere. In questo modo stavamo di fatto anticipando quello che sarebbe successo di lì a pochissimo. Il movimento studentesco del '90, la Pantera, che occuperà tutte le facoltà sarà caratterizzato da una inscindibile simbiosi tra assemblee politiche e continue performance espressive. Il seminario che contribuì a mettere in piedi dentro Lettere

occupata nel febbraio '90 fu un happening creativo-cognitivo stupefacente. Georges aveva portato a Roma per uno spettacolo televisivo organizzato da Gemma Fiocchetta vari giovani dell'hip hop della *banlieue* parigina che furono ospitati per quindici giorni vivendo e contribuendo all'occupazione stessa. A casa mia dormiva anche Claude, un nero che sarebbe diventato il rapper più famoso di Francia MC Solar. Realizzammo per alcuni giorni un affollato set assembleare consono ai dispositivi di confronto che Georges prediligeva per poter produrre in maniera accelerata dinamiche di gruppo sollecitando tutti i punti di vista, provocando da maestro continuamente conflitti. Si scontrarono nel confronto due diversi gruppi che intendevano in maniera diversa la cultura hip hop. I *rappers* di Onda rossa, posse, militanti dei centri sociali occupati e autogestiti, criticarono aspramente il gruppo Devastatin, posse di Torino per l'uso dell'inglese e la genericità dei testi conformata come lo stesso loro modo d'abbigliarsi su stilemi modaioli americani. I torinesi tra i quali il futuro famoso rapper Frankie hi-energy consideravano negativamente l'eccessiva politizzazione dei contenuti dei romani tutta ristretta su temi che non consideravano grandi questioni transnazionali come il razzismo. Il seminario ebbe il suo culmine in uno spettacolo notturno sulla scalinata della facoltà di Lettere. A giugno del '90 insieme a Georges coordinammo per il prestigioso centro George Pompidou una giornata sull'hip hop con dibattiti, proiezioni di video e performance. Per l'occasione aveva invitato a Parigi le ragazze di una *crew* di sole donne *writers*, le 00199, che avevano segnato con i loro pezzi tutti i percorsi del movimento del '90. Fu proiettato il mio video *La rivolta dei segni* realizzato con riprese sulle loro imprese durante tutto l'arco temporale del movimento della Pantera.

Piero in quei mesi non era con noi perché impegnato con Nina negli Stati Uniti ed in Nicaragua. Al suo ritorno, però, in sincronia con Georges mise in piedi vari set d'incontro sull'hip hop in particolare in Salento. Una delle caratteristiche più salienti della loro inchiesta fu ancora una volta la "connessione" in questo caso l'ibridazione dei generi. Si attivarono per concerti di "Taranta-muffin" mettendo insieme musicisti di musica tradizionale con gruppi *reggae*. Io nel contempo continuavo a fare ricerca su *writers e breakers* "di strada". In anticipo rispetto all'hip hop dei centri sociali si era diffuso nelle periferie urbane più povere, nei complessi di edilizia residenziale pubblica come Tor Bella Monaca e Ostia, veicolato da video-cassette di gruppi americani nella versione Zulu Nation di Afrika Bambaataa.

Avevo verificato che, come nel Bronx, giovanissimi del sottoproletariato urbano, espulsi precocemente dalla scuola, con l'unica prospettiva di entrare nel piccolo spaccio in habitat dove le opportunità lavorative erano offerte dalla criminalità organizzata, avevano trovato nelle pratiche dell'hip hop una forma di protagonismo espressivo, di nuova consapevolezza del ghetto, che li aveva in qualche modo preservati dalla devianza.

3. *Sprigionarsi*. Piero considerava un dovere cercare di mettere in connessione l'università ed il carcere sostenendo e valorizzando il più possibile interessi ed attività di ricerca dei ristretti che avevano scontato decenni di carcere duro, sottoposti a controlli particolari e ancora sotto gli occhi dell'opinione pubblica. Ovviamente si trattava dei soggetti con i quali era più difficile istituzionalmente poter stabilire rapporti sistematici finalizzati a portare avanti temi di ricerca condivisi. Ma sin dalla fine degli anni '80 organizzò corsi e seminari con l'apporto a distanza di Renato Curcio e Nicola Valentino focalizzando come oggetto precipuo gli Stati modificati di coscienza. Questo tema era per eccellenza di Georges Lapassade che interagiva già in maniera stretta con Piero. Le esperienze di connessione col mondo del carcere sono state pioneristiche e di grande rilevanza come un laboratorio con-ricerca, i cui risultati furono riportati nella didattica dei corsi tenuti da Piero. Siamo più abituati a forme, ugualmente importanti, di attivizzazione di tipo teatrale come l'esperienza di Volterra o di Balamos di Ferrara o cinematografiche come il film di fratelli Taviani Cesare deve morire. Piero intendeva con la sua solita assoluta determinazione coinvolgermi nelle connessioni che aveva costruito con la realtà del carcere. Prese a pretesto anche un mio articolo del 1979 nel quale avevo analizzato un decennio di pubblicistica sulla riforma carceraria (1968-1977) *Materiali per un'analisi del carcere tra ideologia rieducativa e movimento di rivolta* e quindi non potevo sottrarmi. Proprio nel '91 quando con il suo nuovo interesse di ricerca verso i migranti albanesi ci eravamo incrociati finalmente in temi che praticavo da molti anni, perorò, pena la nostra amicizia, di preparare all'università un incontro con Giorgio Panizzari in occasione di un suo permesso per presentare il suo libro *Libero per interposto ergastolo*. La

connessione con Panizzari, ergastolano, politicizzato in carcere, si articolò in un seminario sul tema degli Stati modificati di coscienza che coinvolse molti dei miei studenti reduci dall'occupazione della Pantera e Augusto De Vincenzo, antropologo cineasta che aveva realizzato ricerche sullo sciamanesimo in Nepal e sui pirobanti nei paesi dell'est europa. Ad un incontro partecipò anche suor Gervasia, considerata l'angelo di Rebibbia. Giorgio curò gli atti del primo convegno nazionale di Ecologia umana al quale parteciparono tra gli altri Clara Gallini, Giorgio Antonucci, Marco Taradash, Ermete Realacci, senza poter partecipare di persona all'evento per ritardi burocratici nella firma della concessione del permesso di uscita e fu ospitato sul Monte Peglia dalla comunità costituita da un gruppo di studenti della Pantera che inseguivano l'ultima eterotopia extraurbana vivendo in casali senza luce, in maniera francescana-pauperista facendo agricoltura di sopravvivenza e teatro di strada. La connessione attivata da Piero era riuscita a mettere a confronto persino soggetti, pratiche e immaginari distanti tra loro in maniera incommensurabile. Anche insieme a Georges e Gigetto intendevamo realizzare una ricerca-azione dentro il braccio dei transessuali. Ci fu permesso di organizzare una giornata dentro Rebibbia, una vera festa sia dal punto di vista della convivialità che delle discussioni animate. Ma purtroppo non ottenemmo poi la possibilità di portare avanti il progetto. La scritta *Sprigionarsi* comparve nel pezzo illegale vicino Rebibbia che il gruppo di writers donne 00199 dipinse a spray in occasione di una partecipata manifestazione che si tenne in solidarietà con i detenuti che protestavano.

4. Solo Albanesi! I paesi europei dopo la crisi petrolifera avevano chiuso i tradizionali canali formali di immigrazione, cominciava ad essere meta di flussi migratori provenienti un po' da tutti i continenti. Una migrazione post-fordista attuata per lo più clandestinamente per la grande richiesta di manodopera in nero soprattutto nel basso terziario senza alcuna programmazione da parte del governo. Sin dal 1985 avevo cominciato un'etnografia in alcune baraccopoli di maghrebini nell'area metropolitana romana. Nel 1990 la sanatoria Martelli rompeva persino la riserva geografica secondo la quale si poteva

richiedere lo status di rifugiato politico solo se si proveniva da un paese dell'est. La caduta del muro di Berlino aveva prodotto un effetto domino dei regimi comunisti. Nel marzo 1991 una nave stracarica di albanesi che fuggivano da quello che era stata la più chiusa delle dittature approdò a Brindisi ed in breve arrivarono in Puglia più di 25.000 migranti. Piero non poteva assistere a questa repentina diaspora e non farsi coinvolgere. L'accoglienza spontanea da parte della popolazione influenzò la politica italiana come in una "fase aurorale" in termini di disponibilità all'accoglienza, Andreotti si augurò che ogni famiglia si prendesse in casa un albanese. Nel corso di pochi mesi ne arrivarono altrettanti, ma alla retorica pubblica con qualche senso di colpa per la nostra invasione durante il fascismo, seguirono soprattutto rimpatri forzati di massa con qualche piccolo gadget di consolazione.

Piero s'intromise senza autorizzazione in uno dei campi profughi allestiti in tutta fretta, in quello di Frassanito che ospitava 800 albanesi e video-registrò con la collaborazione dell'archeologo di Durazzo Halil Myrto delle interviste per sei ore, realizzando un montato di 20 minuti che portò anche a Roma in una rassegna di filmati che avevo organizzato nel maggio del '91 su "Conflitto, razzismo e relazioni interetniche".

Piero riuscì per il dicembre '91 ad invitare nell'università di Lecce 13 docenti della facoltà di filosofia e sociologia di Tirana e lo stesso rettore. Nel '92 insieme a Georges Lapassade e Luigi Perrone, docente esperto di migrazione, in pochi giorni intramò intensi rapporti istituzionali con l'università di Tirana dove proposero programmi di ricerca da svolgere insieme. Come conferma della teoria Lapassadiana della "dissociazione creatrice" freneticamente avrebbe voluto nel contempo organizzare un concerto rap, emulando quello che aveva fatto Georges a Roma, in un contesto dove il rap non era ancora arrivato; inoltre a Skhoder aveva visitato una tekke sufi dei Rifajja.

L'attivismo di Piero per impegnare l'università di Lecce in un'opera di contrasto alla deriva autoritaria nell'università di Tirana e di denuncia per il dramma dell'università di Pristina in Kosovo dove si era attuata una epurazione senza precedenti, sostituendo tutto il personale con serbi e montenegrini ed impedendo di continuare gli studi in lingua albanese a 30.000 studenti, è stato fondamentale, ma purtroppo solo in poche altre università del paese si esprime la stessa sensibilità.

Oggi la chiusura dei porti italiani alle navi che salvano migranti nel Mediterraneo ci riempie di sdegno come l'auspicio di forze politiche di estrema destra perché si attui un vero e proprio blocco navale, eppure già nel 1997 di fatto il governo italiano aveva attuato un vero e proprio blocco navale di fronte all'Albania per impedire la partenza dei migranti che stavano fuggendo da una crisi che era diventata devastante. Il 28 marzo 1997 la motonave *Kater I Rades* fu speronata in avvicinamento dalla corvetta della marina militare italiana Sibilla e colò a picco con 83 morti e più di 20 dispersi. I migranti albanesi regolari in Italia sono circa 440.000 in gran parte operanti nell'edilizia. La crisi di questi ultimi dieci anni che ha colpito l'Italia e gli altri paesi ricchi dell'Unione europea ha determinato il ritorno a casa di un significativo numero di albanesi anche perché la situazione economica nel paese è migliorata, ad esempio gran parte dei *call center* che prestano servizi in Italia sono in Albania. Si sta verificando anche un flusso di giovani italiani che attraversa l'Adriatico per cercare delle opportunità lavorative a Tirana. Il film di Stefano Grossi *Rotta contraria* documenta questa "nemesi" storica quasi 30 anni dopo gli sbarchi di massa a Brindisi.

5. *L'estasi di Rom e Sinti*. Insieme a Piero avevo assistito ad una ritualità sufi nel campo rom del Poderaccio, fuori Firenze. L'habitat era quello tipico riservato alla minoranza rom, in località prossime a snodi autostradali. Le espressioni "urbanistica del disprezzo" di Pietro Brunello e "popoli delle discariche" di Leonardo Piasere sono ancora assolutamente icastiche per etichettare questo *apartheid*. La moschea era più che dignitosa, auto-costruita come le altre baracche, lo *Sheich Gevat*, macedone, della *tariqa* Khalvatyia che gestiva un bar senza alcolici, ci permise di assistere allo Zikr. Piero era interessato al sufismo, io da vari anni alle condizioni di vita e di lavoro di questa minoranza. I cosiddetti campi-sosta furono istituzionalizzati con le leggi regionali negli anni '80, sancendo con la motivazione del rispetto della differenza culturale di fatto una ghettizzazione che avrebbe influito negativamente in maniera determinante sull'inclusione di questa minoranza con un altissimo numero di minori. I Rom, ancora definiti impropriamente nomadi, venuti dalla ex Jugoslavia sin dagli anni '60 erano già sedentarizzati e lo stesso dicasi per gli ultimi flussi venuti dalla Romania. Ci fu chiaro che l'appartenenza all'Islam mistico preservava in qualche modo dalla devianza soggetti in condizioni di povertà discriminati non solo per la casa, ma per scuola e lavoro. Quegli incontri al Poderaccio mi acuirono l'attenzione sull'importanza delle pratiche religiose in

habitat simili. Frequentavo allora il campo sosta dei Sinti giostrai di Casalbruciato a Roma, in particolare avevo stretto amicizia con Annibale Niemen, un giostraio burattinaio che feci invitare per una performance al museo etnografico Pigorini nel 1994. Annibale scrisse un testo nuovo appositamente, realizzò una nuova scenografia e venne al museo in camper con la sua famiglia. I Sinti giostrai, tutti italiani, già allora avevano forti difficoltà lavorative per l'ostruzionismo delle amministrazioni che trovavano ogni scusa per non concedere loro i plateatici che avrebbero dovuto approntare per lo spettacolo viaggiante, secondo una precisa legge dello stato. In questa situazione di crisi che stava producendo in questo caso la sedentarizzazione forzata di gruppi realmente nomadi, molti giovani si erano convertiti al culto evangelico, contattati da pastori itineranti. Più di venti anni dopo, ricordano l'esperienza al Poderaccio mi ero recato ad assistere al culto evangelico dentro il campo sosta di S. Basilio a Roma, una piccola comunità resistente, collocato nei pressi di alcuni palazzi occupati, nei quali si sopravvive ancora di più oggi soprattutto con lo spaccio di cocaina. Con i miei studenti veniamo accolti alle funzioni molto partecipate sempre con calore e con intenti di conversione. La giovane figlia di Annibale, Roberta, già nonna, dona una Bibbia ad ogni nuovo venuto. L'incalzante affabulazione del pastore su basi sonore suggestive permette l'espressione di fede e dei sentimenti.

Nell'ampia sede di Sensibili alle foglie furono ospitati in quegli anni per svolgere una ritualità i seguaci della *tariqa* Burhaniya, molti dei quali erano italiani convertiti all'Islam mistico.

6. *Deliri urbani hi-tech*. Nel 1993-'94 si era configurato per le culture giovanili uno scenario sorprendente. La diffusione di massa della musica sintetica techno e dell'uso di droghe sintetiche come l'MDMA stava interessando simultaneamente per la prima volta ambienti giovanili molto diversi, con immaginari ed orientamenti politici addirittura contrapposti, ma accomunati dall'accorrere in feste che sistematicamente coinvolgevano migliaia di persone protraendosi sino all'alba inoltrata. Sia nelle mega-discoteche che nei luoghi dei *raves* dove accorrevano anche giovani da diverse regioni sino agli *illegals parties* una musica iterativa e assordante per 10-12 ore scatenava e regolava una danza compulsiva che costituiva un dispositivo potente di induzione di stati modificati di coscienza. Piero e Georges avevano trovato finalmente l'oggetto perfetto di ricerca che permetteva di analizzare nella metropoli una neo-ritualità che poteva essere associata

a pratiche di *trance* delle società tradizionali. Il loro attivismo divenne frenetico animando ed espandendo la rete di ricercatori ed attori sociali nell'allestire set seminariali ed assembleari di confronto su questi temi. Avevano intensificato il rapporto con i redattori della rivista *Altrove*, organo della Società italiana per lo studio degli stati di coscienza. Gilberto Camilla, psicoanalista, direttore scientifico della rivista, ribadiva come “nell'uomo vi sia un costante comportamento che lo spinge a ricercare attraverso una molteplice varietà di tecniche, l'esperienza di coscienza modificata. Questa costante comportamentale ci autorizza, in qualche modo, a parlare di impulso all'estasi”. Posizione complementare a quella di Georges, Piero e Renato Curcio sugli stati modificati di coscienza come “risorse vitali”.

I miei interessi sull'uso delle sostanze psicoattive nei movimenti antagonisti dai *beats* milanesi nel '67 sino alle pratiche nell'ambito del movimento del '77 mi portarono ad una particolare vicinanza sinergica con loro anche se con alcune differenze interpretative. Georges in un primo momento vedeva nei *raves* una continuità con il movimento psichedelico degli anni '60.

Mi ero differenziato da Piero e Georges nei vari seminari in giro per l'Italia sul fenomeno dei *rave parties* su alcune questioni che mi sembravano non secondarie. Gli *illegals raves* costituivano una pratica di massa contro culturale con l'uso di sostanze psicotrope. Ma vi era stata una mutazione: mentre per i *beats* e gli *hippies* anche nostrani si doveva fuggire dalle città, ora la metropoli era considerata l'unico *oikos* possibile dove trovare strade di sottrazione e liberazione. Anche la tecnologia non era più considerata come un pervasivo dispositivo di alienazione, ma una risorsa da utilizzare in tutte le sue potenzialità. La musica stessa era totalmente di sintesi da campionatore. Altro fatto considerevole era il rifiuto di comunicare un *logos* sul significato delle feste illegali e di contestare tutte le interpretazioni che venivano proposte anche da persone come noi accettate ed ascoltate nei centri sociali occupati ed autogestiti. Sembrava una regressione che li assimilava alle eco-culture di strada caratterizzate solo dai comportamenti col totale rifiuto di tentare ogni rappresentazione discorsiva delle loro pratiche. La contestazione che investì Piero, Georges e me all'Auro & Marco di Roma fu in un certo senso paradigmatica. Il discorso di evocazione dei rituali di *transe* nelle società tradizionali fu aspramente rigettato, irriso, ma senza alcuna

contrapposizione cognitiva. Fummo invitati sarcasticamente e provocatoriamente a “calarci”, “farci” di ecstasy se volevamo capire qualcosa. Dunque va detto che il silenzio dei nostri interlocutori privilegiati produsse una forte impasse teorica. Molti libri che uscirono in quel periodo erano *in toto* conformati sulle suggestioni Lapassadiane sulla *trance*. Le giovani Fontaine e Fontana avevano pubblicato *Raver* con Sensibili alle foglie, grazie ai fondi di Piero, sulla situazione francese individuando nei *ravers* una componente neo-mistica. Gianfranco Salvatore sottolineava il “bisogno di trascendenza”. Molto differenziate furono le interpretazioni che caratterizzarono quanti costituivano ormai la *Factory* di Piero e Georges sulla *techno-trance*. Nel libro *Musica, droga & trance* curato da Vincenzo Ampolo e Guglielmo Zappatore, allievo e stretto collaboratore di Piero, pubblicato con i fondi personali di Fumarola, emersero interpretazioni contrapposte. Da una parte Camilla fu liquidatorio con la “generazione techno proiettata verso un’edonistica ricerca d’inconsapevolezza ed in contesto di uso dei ecstasy è tutto meno che un contributo ad una nuova e più profonda consapevolezza”. Invece per Leonardo Montecchi, psichiatra che da tempo invitava Georges per set di analisi istituzionale su problematiche di conflitto e devianza dei gruppi giovanili a Rimini, andava approfondita l’analisi su quanto avveniva nelle discoteche, ritenute con troppa sufficienza esclusivamente come contesti del business. Per Montecchi anche le pratiche che si svolgevano nei locali da ballo durante le notti techno andavano considerate come “contro-culturali” per la ricerca di stati modificati di coscienza. Le discoteche come veri e propri templi di contro-cultura a differenza dei territori effimeri e cangianti degli *illegal raves*; per questo chi faceva ricerca partecipata doveva impegnarsi per una “pedagogia della dissociazione, come vita aperta al desiderio e al sogno”. La conseguente attenzione di Piero e Georges alle discoteche si configurò come una vera ricerca-azione. Già nel centro sociale Livello 57 di Bologna Piero e Georges avevano sostenuto l’auto-ricerca che i militanti del centro, Gianni De Giuli, Roberto Panzacchi e Raffaele Renni avevano messo in atto. Si pubblicò anche un libretto sull’ecstasy mettendo in guardia sui pericoli completamente sottovalutati dell’abuso di una sostanza che non dava assuefazione. Il Sert di Bologna si era posto il problema di controllare la qualità delle sostanze di sintesi chimica. Su questa linea Piero coordinò un gruppo di ricerca sull’uso di sostanze psico-attive nel contesto dei divertimenti giovanili, le discoteche cioè, in collaborazione con il Sert

di Maglie ed il centro Informagiovani di Casarano. Furono effettuati molti sopralluoghi e realizzate numerose interviste. Anche in questo caso fu prodotto un opuscolo informativo “Extasy” distribuito all’università di Lecce, nelle discoteche, nei centri Informagiovani. Ovviamente Piero e Georges non potevano non realizzare anche un incontro tra musicisti tradizionali salentini con Dj di musica techno per produrre performance di Techno-pizzica.

6. *Milingo*. Per il festival Irregolare Nina ha tenuto ad ospitare nella masseria solo alcuni amici: Giletto D’Attolico, Renato Curcio e me. La stessa dimora di Arnesano che per vari anni i Fumarola avevano tenuto aperta come una foresteria per tanti partecipanti invitati ai seminari nazionali ed internazionali curati da Piero. Georges vi aveva trascorso sommando i soggiorni pluri-mensili sicuramente più di due anni. Nel 2007 durante il convegno in suo onore sull’Analisi istituzionale, Georges era sofferente e praticamente quasi sempre a letto, sforzandosi a presenziare in silenzio gli incontri all’università. In previsione del mio intervento al Festival ho passato alcune ore seduto alla scrivania di Piero trovandomi sotto agli occhi per caso un suo libro che non conoscevo *Stigmatizzati*. Fui particolarmente sorpreso perché vi trovai pubblicata l’intervista che aveva fatto a Monsignor Milingo nel 1988 e l’intervista realizzata da Georges e Gianni De Giuli al fondatore dei Bambini di Satana. Una coincidenza incredibile. Per l’omaggio a Piero mi ero ripromesso da giorni di ricordare proprio quelle nostre incursioni nella piccola chiesa di Santa Maria in Selci per assistere alle messe esorcistiche-terapeutiche di Milingo più di trenta anni fa. Ero sorpreso dalla sua insistenza implacabile ad accompagnarlo benché seguissi altri percorsi di ricerca, perché ammiravo la sua irregolare generosità, ripeto, rispetto alle meschine pratiche accademiche di gretto esclusivismo ad esempio per i propri “informati”. La sua eticità di compagno-studio lo portava a socializzare temi, terreni, gli stessi rapporti personali stabiliti con i cosiddetti “attori sociali” protagonisti dei processi che andava analizzando. Inviò le trascrizioni delle interviste a Milingo a Renato Curcio in carcere. Ricordando quei tempi avevo seguito a lungo la ricerca di Chiara Zanasi sulle possessioni diaboliche a Roma in particolare sulla sua presenza attiva sul set di liberazione dal diavolo di padre Amorth. Questo anziano prete, uno dei più famosi esorcisti a

livello mondiale, morto nel 2016, di fatto era stato un sacerdote straordinario perché nel corso della sua vita aveva sempre accolto chiunque si rivolgeva a lui, incurante delle vere e proprie regole restrittive che aveva ad esempio imposto il Nuovo Rituale Romano. Si dovevano escludere assolutamente quanti si consideravano indemoniati a causa di malocchio o di pratiche magiche. Il rito dell'esorcismo poteva essere effettuato solo dopo relazioni psichiatriche escludenti patologie mentali e in nessun caso con finalità diagnostiche. Padre Amorth non solo riteneva che l'eziologia della possessione diabolica dipendesse quasi sempre da pratiche magiche, anche banali ed innocenti, ma comminava l'esorcismo spesso al primo incontro per assicurare e per far manifestare la presenza maligna. Chi si rivolgeva a lui in una metropoli come Roma arrivava dopo un percorso di sofferenza durato lungo tempo, dopo essere ricorsi in primis a medici e psichiatri, ma senza sollievo. La maggior parte di essi era di giovane età, di provenienza urbana, con livelli scolastici medio-alti ed inclusi in occupazioni del terziario. Una composizione di classe perciò contrastante lo stereotipo della possessione diabolica come caratteristica di ceti sociali marginali, residuali in territori rurali o provinciali. La ricerca fortemente partecipata di Chiara Zanasi incentrata sulle narrazioni dialogiche di "posseduti" raccolte fuori dal set dell'esorcismo dove Chiara li aveva conosciuti ed assistiti, aveva evidenziato una realtà sorprendente. La maggior parte dei ricorrenti a padre Amorth riusciva a condurre, pur considerandosi posseduti, una vita "normale" soddisfacendo gli stessi impegni lavorativi. Spesso riuscivano a mantenere un doloroso segreto per anni e a non comunicare neanche ad amici e familiari la propria angoscia ed il loro percorso di liberazione. Durante gli esorcismi sistematici ai quali venivano sottoposti dal sacerdote si produceva spesso la sintomatologia psico-corporea della transe che si risolveva in una abreazione energetica che produceva un enorme sollievo. La teatralizzazione della crisi secondo le modalità che erano state tipiche di tutta la religiosità popolare sono viste con sufficienza dalla psichiatria scientifica, con sospetto dalla istituzione-chiesa e tollerate perché irriducibili. Il pellegrinaggio alla Madonna dell'Arco nella chiesa di S. Anastasia coinvolge ogni anno decine di migliaia di

devoti, molti dei quali nell'avvicinarsi al santuario e soprattutto dopo l'ingresso in chiesa sono scossi dalle convulsioni della transe. Gigetto D'Attolico realizzò nel 1994 forse la documentazione filmica più icastica dell'evento. In quell'occasione c'erano anche Renato Curcio ripreso tra la folla, Georges Lapassade che in una sua suggestiva e articolata testimonianza si contrapponeva al medico del pronto soccorso che constatava solo sintomi isterici e Piero Fumarola che intervistava alcuni *fujenti*. Gli interventi ricorrenti di guarigione temporanea comminati da Amorth potevano configurarsi perciò come una forma di adorcismo, rituale che richiede di essere ripetuto nel tempo per gestire in maniera equilibrata il rapporto con una entità possedente. Ovviamente ci troviamo di fronte ad una somiglianza di pratiche anche se nella possessione diabolica l'entità è il male assoluto, mentre nella religiosità pre-cristiana le presenze sono buone o cattive a seconda di come ci si rapporta ritualmente ad esse. Molti intervistati da Zanasi avevano dichiarato che quando erano stravolti per la presenza diabolica sia nella trance che si determinava durante l'esorcismo mantenevano sempre un io cosciente. Il dibattito sul *cogito di transe* era stato molto vivace tra Piero, Renato Curcio e Georges Lapassade.

Piero nella sua intervista breve a Milingo aveva cercato di farsi dire se quando officiava le messe di guarigione cadeva in una condizione da considerare come una *transe*. Era in quel caso interessato all'operatore, meno ai fenomeni di stravolgimento psico-fisico dei partecipanti, così dirompenti che richiedevano spesso contenimento e sostegno. Quando assistevamo insieme alle messe io ero sempre stupefatto dall'estrema leggerezza e giocosità di Milingo. Contrastava diavolo e spiriti maligni sempre con un sorriso prorompente. La risposta di Milingo a Piero era stata molto vaga con la continua intromissione di una assistente del monsignore che sottolineava in maniera risoluta che se si voleva assimilare in qualche modo le messe di guarigione con lo sciamanesimo o con ritualità africane si era proprio fuori strada. Piero però aveva visto giusto. Perché in un libro pubblicato una decina di anni dopo, nel 1997, Milingo non solo dichiarava di avere determinato sin dal 1973, anzi meglio di essere stato il mezzo dell'opera di Gesù, numerose guarigioni da malattie gravissime, ma descriveva in maniera chiara la *transe* dell'operatore

ed anche il *cogito di transe*: “Dopo aver pregato per quella donna mi sentii strano. Mi parve di svenire, di cadere in trance, di entrare in uno stato psicofisico alterato, una sensazione che non avevo mai provato. Ma in quello stato la mia mente era lucidissima, libera, potente e «poteva» prendere contatto con lo spirito di quella donna, vedere chiaramente la sua malattia e aiutarla a vincerla. Quando mi riebbi, il mio corpo era un pezzo di ghiaccio incapace di compiere qualsiasi movimento. La mente continuava a essere lucidissima, ma il fisico inerte, paralizzato dal freddo. Rimasi così per alcuni minuti. Non mi spaventava, ma ero preoccupato. Pregai intensamente il Signore e gradualmente riguadagnai il controllo di me stesso. La donna tornò a casa cambiata. Era guarita”.

Gabriele Amorth tenendo conto dei suoi incontri quotidiani, pensava di aver eseguito almeno 60.000 esorcismi. Eterodosso per il suo pragmatismo pastorale, benché fosse l'autore di numerosi libri tradotti in varie lingue, ospitato in televisione, curatore di trasmissioni radiofoniche, costituiva un po' uno scandalo per l'istituzione-chiesa ed era stato costretto a trasferire la sua sede più volte. L'eccezionalità di questo esorcista non era stata soltanto la continua accettazione verso tutti quelli che si rivolgevano a lui, ma la disponibilità e lo stimolo perché i sofferenti si rivolgessero non solo presso altri esorcisti, ma anche verso religiosi non ordinati, ma benedicienti. Stimava particolarmente Monsignor Milingo che considerava molto “potente” contro il demonio. Zanasi perciò aveva accompagnato in auto dei posseduti da Milingo quando celebrava messe di guarigione in un tendone a Zagarolo nella provincia di Roma.

Tra i due esorcisti vi erano delle forti comunanze relative all'eziologia della possessione maligna. Milingo ebbe come un *insight* nel rendersi conto che in Africa, nel suo Zambia in particolare, vi era una “malattia” misteriosa, il *mashawe*, considerata determinata da “maledizioni, fatture, malocchio”, non diagnosticabile né curabile con la medicina scientifica e perciò la gente si rivolgeva a “maghi e fattucchieri” e mai a sacerdoti. Si rese conto che la Chiesa “non credeva più agli spiriti del male”, al demonio ed alla sua opera che determinava sofferenze fisiche e mentali e perciò non si ordinavano più esorcisti. Per padre Amorth quasi il 90% delle possessioni erano determinate da malefici o da utilizzo di pratiche magiche. Oltre all'esorcismo, come uno psichiatra transculturale, incredibilmente ricorreva anche alle tecniche proprie dei maghi per contrastare efficacemente gli effetti negativi ad esempio di foto, bamboline, o di qualunque manomissione nell'imbottitura di cuscini e materassi

rinvenute dai sofferenti. Indicava il modo ed il luogo di bruciarle. Anche lui denunciava che ormai nei seminari non si parlava più del diavolo ed il numero degli esorcisti era assolutamente insufficiente; molte diocesi ne erano prive.

7. *Oro, incenso e mirra*. A settembre del 2016 Piero venne a Roma per una visita medica importante accompagnato da suo figlio Ernesto che gli faceva affettuosamente anche da autista. Avevo sempre ammirato in Piero anche la capacità di trasmettere ad Ernesto la passione dello sguardo verso i suoi temi di ricerca. Mi meravigliavo come anche da adolescente seguisse i seminari di Piero e aveva imparato a suonare bene la tamurria. Per l'occasione aveva previsto una serie di tappe nell'area metropolitana romana da alcuni suoi amici. Per ognuno aveva tenuto a portare dalla sua terra un dono costituito da una dama damigiana di olio di oliva salentino, una di vino bianco e una di vino rosso. Nel 2017 contemporaneamente eravamo stati operati in due distinti ospedali romani e non potevamo che sostenerci telefonicamente.

Piero e Georges di questi tempi sarebbero sicuramente tornati in Albania durante le mobilitazioni recenti. Avrebbero sollecitato set di discussione sul trap, la nuova forma espressiva filiatà dal rap, ascoltata oggi anche dai minori di strada africani arrivati con i barconi clandestinamente e contemporaneamente anche con un alto successo commerciale. Avrebbero organizzato concerti sperimentali di trap-pizzica. Non avrebbero permesso che il dibattito e la riflessione sugli Stati modificati di coscienza e sull'ermeneutica dell'uso delle sostanze psicotrope divenisse assolutamente silente, nonostante una politossicomania diffusa ed il ritorno dell'eroina nelle piazze. Un proibizionismo mai così miope in mala fede sta rinforzando la già consolidata economia della criminalità organizzata in particolare in tutte le aree urbane. Si contano solo i morti e le politiche di riduzione del danno si limitano ad interventi di distribuzione di siringhe.

8. *Lu Pieru e les temps des cerises*. Durante l'ultima cena alla trattoria *Li spilusi* nel 2007, in occasione del convegno sull'Analisi istituzionale nel quale Georges non aveva preso la parola per la sua debolezza, fui io a convincerlo a cantarci qualcosa suonando lui stesso la chitarra. Accennò rincuorato il suo pezzo preferito *Les temps des cerises*. Lo spinsi anche a partecipare ad un dondolio giocoso tenendoci sottobraccio con Renato e Remi mentre poi cantavamo *Comandante Che Guevara*. Ero stato il catalizzatore del commiato allegro di Georges con i suoi amici, filmato da Guglielmo. Il gioco si protrasse con una nenia corale celebrativa per *lu Pieru*, il maestro di

connessioni, al quale tutti dovevamo gratitudine per aver fatto parte, anche se in diverso modo, della tela intramata dal ragno guascone.

8. *Lu Pieru e les temps des cerises*. Durante l'ultima cena alla trattoria *Li spilusi* nel 2007, in occasione del convegno sull'Analisi istituzionale nel quale Georges non aveva preso la parola per la sua debolezza, fui io a convincerlo a cantarci qualcosa suonando lui stesso la chitarra. Accennò rincuorato il suo pezzo preferito *Les temps des cerises*. Lo spinisi anche a partecipare ad un dondolio giososo tenendoci sottobraccio con Renato e Remi mentre poi cantavamo *Comandante Che Guevara*. Ero stato il catalizzatore del commiato allegro di Georges con i suoi amici, filmato da Guglielmo. Il gioco si protrasse con una nenia corale celebrativa per *lu Pieru*, il maestro di connessioni, al quale tutti dovevamo gratitudine per aver fatto parte, anche se in diverso modo, della tela intramata dal ragno guascone.

Riferimenti bibliografici

V. Ampolo, G. Zappatore (a cura di), *Musica, droga & transe. Materiali di ricerca*, Roma, Sensibili alle foglie, 1999.

G. Camilla, *Stati modificati di coscienza, allucinogeni e sessualità* in «Altrove», n. 5, febbraio 1998.

R. Curcio, *Shish Mahal*, Roma, Sensibili alle foglie, 1991.

R. De Angelis, *Materiali per un'analisi del carcere tra ideologia rieducativa e movimento di rivolta*, in «Città, Crimine e Devianza», anno I, n. 2, 1979.

R. De Angelis, *Droga e controcultura nella periferia urbana*, Roma, Armando, 1981.

R. De Angelis, *Il Sinto Gianduja e i razzismi reversibili e irreversibili*, in Aa. Vv., *Lo stupore della diversità*, Roma, Euroma, 1994.

R. De Angelis, *La città di Ozee Kid*, in M. Canevacci, R. De Angelis, F. Mazzi, *Culture del conflitto. Giovani, metropoli, comunicazione*, Genova, Costa & Nolan, 1995.

R. De Angelis, *Periferie magiche e invasate* in C. Zanasi, *Demoni&Metropoli*, Roma, manifestolibri, 2016.

A. Fontaine-C. Fontana, *Raver*, Roma, Sensibili alle foglie, 1997.

P. Fumarola, *Solo Albanesi*, in R. De Angelis (a cura di), *Conflitto, razzismo e relazioni interetniche*, Roma, La Meridiana, 1991.

P. Fumarola, G. Lapassade, *Inchiesta sull'hip hop*, Cavallino di Lecce, Capone, 1993.

P. Fumarola, *Kaleidoscopi albanesi. Materiali di ricerca-azione*, Lecce, Milella, 1996.

- P. Fumarola, *Per i Centri sociali* in «LiberArs» n. 1, La Stamperia, Lecce, 2002.
- P. Fumarola, E. Imbriani (a cura di), *Danze di corteggiamento e di sfida nel mondo globalizzato*, Nardò, Besa, 2006.
- P. Fumarola, *Stigmatizzati*, Nardò, Besa, 2008.
- P. Fumarola, *Per Georges-Come un'Introduzione*, in G. Zappatore (a cura di), *All'ombra di Georges Lapassade*, Roma, Sensibili alle foglie, 2009.
- R. Hess, *La pratica del diario*, Nardò, Besa, 2002.
- R. Hess, *Psicosocioanalisi di un nodo di interità. Sulle tracce di Georges Lapassade e Pietro Fumarola*, Roma, Sensibili alle foglie, 2018.
- G. Lapassade, *Ethnosociologie: les sources anglo-saxonnes*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1991.
- G. Lapassade, *Impressioni d'Albania 1992*, in L. Perrone (a cura di), *Naufrazi albanesi. Studi, ricerche e riflessioni sull'Albania*, Roma, Sensibili alle foglie, 1996.
- R. Lourau, *Le journal de recherche*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988.
- E. Milingo, *Guaritore d'anime. La mia storia, la mia fede*, Milano, Mondadori, 1997.
- G. Panizzari, *Libero per interposto ergastolo*, Milano, Kaos, 1990.
- G. Panizzari (a cura di), *Atti del primo convegno di Ecologia umana. Pratica non psichiatrica, antiproibizionismo, antisegregazione, antirazzismo*, Centro di Ecologia umana della Lega per l'Ambiente, Roma, Edizioni del telefono viola, 1991.
- G. Salvatore (a cura di), *Techno-trance. Una rivoluzione musicale di fine millennio*, Roma, Castelvechi, 1998.

LA TARANTA IN SCENA ANNOTAZIONI

Toni Candeloro

Un festival come questo ideato da Giorgio Doveri è molto articolato, ricco di concerti, spettacoli, incontri e soprattutto ha voluto raggiungere anche un pubblico desueto come quello, per esempio, che frequenta il famoso “Barroccio”, il bar e lo spazio nei pressi dell’Università a Lecce; qui sono stati proposti grandi artisti internazionali che hanno rappresentato la nuova musica etnica in piccoli concerti (prime assolute) e con questi si sono alternati interagendo i nostri più conosciuti interpreti del cosiddetto nuovo tarantismo.

Vi domanderete cosa ci stia a fare un “danzatore classico” in una situazione del genere. Credo che ci sia spazio per tutto e tutti nella cultura in genere. Io sono nato per caso nel mondo del balletto, che ho scoperto in un momento della mia vita in cui non potevo immaginare, già all’età di otto anni accompagnavo mio padre non vedente, nelle sue tournèe in numerose città italiane, lui suonava la fisarmonica in due gruppi musicali, rispettivamente “Il Canto antico della nostra terra” e “Lu Scattusu” che già negli anni Settanta proponevano un repertorio di canzoni e danze popolari salentine e pugliesi, per cui ho conosciuto prima la danza popolare e folcloristica e in seguito quella del balletto classico.

Nell’Ottocento, nel Romanticismo ballettistico, era di gran moda ispirarsi alla danza popolare quindi anche alla tarantella, allora il tarantismo era un fenomeno che affascinava e incuriosiva tutta Europa, soprattutto nel mondo colto; all’Opera di Parigi per la prima volta abbiamo un esempio di un lavoro ad esso ispirato, sotto forma di balletto, la *Tarantule*, che nasce nel 1839, qualche anno dopo nascono la *Silphide* e poi *Giselle*, i più famosi balletti romantici. *La tarantule* era ambientata nel Regno delle due Sicilie in un paesino abruzzese. Le coreografie erano di Jean

Coralli, le musiche di Casimir Gide, il libretto di Eugène Scribe, il quale aveva scritto numerosi soggetti per opera e balletto.

La *Tarantule* è il primo esempio di rappresentazione del tarantismo nel balletto teatrale, molto amata dal pubblico ma poco apprezzata dalla critica perché si credeva che un soggetto del genere fosse troppo selvaggio, troppo rudimentale. Il ruolo principale fu affidato alla “focosa” Fanny Elssler, una delle quattro dive del Romanticismo insieme a Maria Taglioni, Carlotta Grisi e Lucille Gram. La Elssler, ballerina austriaca dal temperamento latino era conosciuta come una ballerina peccaminosa, una delle prime che ha messa la danza popolare in scena, conosciuta per la *Cachucha*, una danza spagnola.

Tre anni dopo la *Tarantule*, nel 1842, un altro momento importante legato al fenomeno del tarantismo lo ha interpretato anche Auguste Bournoville creando il balletto *Napoli*, dove la solita storia d'amore è pretesto di assoli, passi a due, a sei e d'insieme dove vengono usati i passi originali della tarantella del Regno di Napoli, che curiosamente viene codificata in questo balletto che ebbe la sua prima rappresentazione nel Teatro Reale a Copenaghen e che ancora oggi la tradizione danese conserva gelosamente nel suo repertorio. Saltiamo quasi un secolo e la seconda espressione del tarantismo stilizzato è quella che abbiamo all'Opera di Roma nel 1941, con *La tarantola* del coreografo Aurelio Millos, che fu il primo interprete del *Mandarino meraviglioso* di Bartok, (a proposito di stati di transe), le scenografie e i costumi furono ideati da Enrico Prampolini e le musiche erano del salentino Giuseppe Piccioli, un compositore nato a Tuglie conosciuto per aver creato un sistema didattico per lo studio del pianoforte.

Adesso parlerò un po' di me e della mia storia... Quando sono tornato nel Salento ho cominciato ad apprezzare e rifrequentare quei luoghi dove l'estate “si fa la taranta”, ho incontrato dei validi nuovi interpreti, quelli che si ispirano a una possibile interpretazione contemporanea della taranta, li ho visti, li ho coinvolti e li ho portati in scena in una dimensione teatrale. L'idea mi nacque un giorno a Zurigo dove rividi Antonio Gades e parlammo proprio delle nostre origini e di quello che avevamo in comune, pensando anche ai trecento anni di dominazione

spagnola dell'Italia meridionale, fu in questa occasione che pensai di voler teatralizzare la taranta così come era successo col Flamenco. Tornando quindi in Salento mi sono ispirato a questo incontro e nel 2005 portai in scena *Morso reale*, uno spettacolo che ho ideato dopo aver studiato documenti originali e analizzato testimonianze vive e mantenendo vivi i miei ricordi d'infanzia. Mi sono molto ispirato anche al balletto *La Sagra della Primavera* dei *Balletti Russi* di Diaghilev (di cui sono ricostruttore), a Stravinsky con la sua musica plastica e ho trovato una coniugazione stilistica ed espressiva che accomuna l'uomo nei movimenti, nei gesti, nelle urla, nella plasticità e nei ritmi. La mia idea è quella di entrare nei movimenti, più che popolari quelli ancestrali, sono quelli per me più espressivi, danzati con estrema lentezza e intervallati con quelli più estetici della pizzica per un compromesso proiettabile sulla scena. La nostra *Pizzica* è anche la tarantella; quando mi ispiro a una coreografia cerco, delle volte, con più fortuna o meno di leggerla e rileggerla per viverla, perché avendo nel sangue questo ritmo, provo con il mio "conoscere" di dare nuove sensazioni cercando di farne un linguaggio contemporaneo alla vita, alla realtà, esprimendo possibilmente anche una problematica civile come quella della xylella che vedo oggi sotto forma di sfida anche artistica per tradurre più che posso una mia nevrosi già infantile di pensare esclusivamente alla "creatività".

***SUL LIMITE E DEI TRANSITI DI LIMES ENSEMBLE: MODI
ED ESITI DELLA TRASCRIZIONE E DELLA
“TRADUZIONE” IN MUSICA.
COME SI ARRIVA A REALIZZARE UN NUOVO VOLUME,
NEL CONFRONTO DI IDEE E IN “DIALOGO LUNGO”***

Maurizio Agamennone, Luigi Pecchia

Qui si racconta di come un nuovo e recente CD-book¹ sia stato ideato e realizzato attraverso un lungo e costante dialogo tra musicisti, da una idea originaria piuttosto vaga e approssimativa che ha subito continui e progressivi adattamenti, fino ad arrivare all’esito conclusivo, passato alla stampa e alla fruizione degli interessati e appassionati, ben lontano dai presupposti iniziali.

Nell’esperienza di un gruppo strumentale, a un certo grado di maturazione, si manifesta quasi sempre la necessità di fissare su un supporto fonografico l’attività condotta in palcoscenico, dal vivo, o alcune prove interpretative di particolare interesse e originalità. Questo vale anche se i dischi, i supporti fonografici, si vendono poco o punto – come molti sostengono, ma forse non è sempre così vero – e anche se i musicisti del gruppo hanno ognuno una carriera individuale e una discografia propria: l’azione di gruppo è altra cosa, se si delinea nel tempo e non è occasionale, e richiede conferme e verifiche condivise, e iterate.

Perciò, dopo numerosi anni di “live”, tra i membri del *Limes Ensemble*², costituito da musicisti curiosi e interessati a testi, repertori

¹ Si tratta del volume *Sul limite e dei transiti. Trascrizioni e composizioni originali di Luigi Pecchia su temi di Astor Piazzolla, Fiorenzo Carpi e Daniele Paris e su motivi della tradizione orale in Italia*, a cura di Maurizio Agamennone, con CD allegato, Lucca, LIM, 2018.

² *Limes Ensemble* si forma nel 2008 da un’idea originaria di Luigi Pecchia, e riunisce musicisti maturi e “in carriera”: Francesca Vicari (vl: violino), Luca Sanzò (vla: viola), Diego Roncalli (vc: violoncello), Luca Cola (cb: contrabbasso) e lo stesso Luigi Pecchia (pf: pianoforte); nell’ultimo anno a Roncalli si è avvicinato il violoncellista Francesco Marini. Ognuno dei componenti proviene da prestigiose scuole strumentali, con ripetute esperienze formative in Europa, ed è altresì testimone del protrarsi di simili

e pratiche inconsueti, oltre le proprie specifiche “vocazioni” individuali, comincia a emergere l’aspirazione a documentare in maniera più stabile l’attività d’insieme, il “fare gruppo” in musica.

Ma realizzare un disco non è poi così ovvio e semplice: che cosa ci si mette dentro, quali autori e brani, come ci si confronta con la discografia esistente e con le registrazioni dei grandi interpreti, quale editore scegliere e che tipo di formato, quale destinazione ipotizzare,

tradizioni didattiche anche nel nuovo millennio: tutti ricoprono cattedre e insegnamenti con titolazioni diverse nei Conservatori di musica italiani. Pure si può cogliere una diretta provenienza da consuetudini familiari, come è per Francesca Vicari, figlia e allieva di Luciano Vicari, grande violinista e didatta, fondatore del mitico gruppo strumentale *I Musici*, il primo complesso ad alimentare in ambito internazionale la *Vivaldi Renaissance*, con esiti clamorosi, dall’Europa all’Asia. Singolarmente, tutti erano – allora, quando il *Limes Ensemble* cominciò a muovere i primi passi - e sono, attualmente, impegnati in pratiche performative e di ricerca piuttosto diverse: dalla edizione critica di opere del passato - come è per Luca Sanzò, particolarmente attento al repertorio per viola sola -, alla interpretazione dello strumentale nella musica di Claudio Monteverdi, dalla tradizione sonatistica e concertistica di età barocca matura (Vivaldi e Bach, con particolare interesse e successo discografico e di pubblico), al sonatismo classico e romantico. Inoltre, tutti sono interessati alla “nuova musica”, e non sembrano per nulla arroccati intorno a uno stretto specialismo stilistico e storico-culturale. Pure è possibile rilevare una certa confidenza con pratiche musicali di non stretta pertinenza “accademica”, come è nell’interesse per il “tango rioplatense” che ha connotato la carriera di Diego Roncalli, a lungo violoncellista del complesso costituito dal bandoneonista uruguayano Héctor Ulises Passarella, ma attivo anche come “gambista”, nella musica di età barocca. E ciò vale anche per Luca Cola che alterna disinvoltamente il “violone” barocco con il contrabbasso, coerentemente con le musiche eseguite. Oltre i percorsi individuali, tutti i componenti del *Limes Ensemble* mostrano una appassionata disponibilità a far musica insieme, in duo, in piccoli gruppi e in formazioni orchestrali: testimone di questa “disponibilità verso gli altri” è Luigi Pecchia che ha agito a lungo come collaboratore pianistico di celeberrimi solisti (da Severino Gazzelloni, a Peter Lukas Graf, Antony Pay e Patrick Gallois), con una duttilità che va ben oltre il ruolo del mero accompagnatore al pianoforte, e informa una dimensione pienamente autorevole, per nulla ancillare, dell’essere pianista e tastierista. Infine, associandosi nel *Limes Ensemble*, i componenti del gruppo hanno trovato una utile piattaforma per cimentarsi in esperienze ancora nuove, spesso intorno a testi e repertori da definire o re-inventare, che favoriscono processi di stretta reciprocità e dialogo, nella individuazione dei materiali su cui lavorare, e sui modi con cui farli emergere in una veste inusuale.

quante copie stampare, come distribuirle, con chi, a chi e dove? Tutte domande per cui i produttori (editori, discografici, organizzatori, direttori artistici, ecc.) possono proporre alcune soluzioni, ma non tutte, e non sempre, sono incoraggianti, convincenti ed esaurienti per i musicisti: soprattutto se questi sono interpreti maturi e consapevoli, non interessati a operazioni di “lancio” promozionale o a testi di esplicito “main-stream”.

Perciò, quando Luigi Pecchia, pianista e compositore, direttore e fondatore di *Limes Ensemble* ha cominciato a ragionare su queste cose, si è iniziato a parlarne e discuterne insieme, a lungo, in occasioni e luoghi diversi, in conseguenza di una vecchissima amicizia e colleganza³, e anche in relazione a una permanente consuetudine al dialogo, al confronto e alla discussione comune su cose di musica e non solo, pure esercitata nel corso di lunghi e iterati viaggi verso il Salento e al suo interno⁴.

Quindi si è lentamente delineata una prima opzione:

1. Per cominciare a progettare la track-list del disco, si è ritenuto che fosse opportuno selezionare musiche non di repertorio e che non fossero già state registrate da altri interpreti - ma non necessariamente inedite e in prima esecuzione -, privilegiando l'originalità della proposta di fronte alla possibilità e al rischio della comparazione con altre registrazioni, nonché al pericolo della saturazione che potrebbe nascondersi nella eventuale scelta

³ Coloro che scrivono, in questa sede, si sono conosciuti tra la fine dei Settanta e i primi Ottanta del secolo scorso, quando erano entrambi impegnati in alcuni corsi attivi presso il Conservatorio di musica “Licinio Refice” di Frosinone, allora giovane e ottima scuola diretta con decisione, generoso impegno nell'innovazione e grande disinvoltura da Daniele Paris, autorevole direttore d'orchestra e protagonista della “nuova musica” nel corso dei Cinquanta-Settanta del secolo scorso: in particolare, Luigi Pecchia, già ottimamente diplomato in pianoforte con Arnaldo Graziosi, frequentava il corso di composizione di Roman Vlad e il corso di direzione d'orchestra con lo stesso Paris; Maurizio Agamennone, ancora alle prime armi come musicologo, era pure impegnato come contrabbassista nell'orchestra che suonava per gli “apprendisti direttori”- il lunedì pomeriggio di ogni settimana, per lunghi anni, allora - durante le lezioni di Paris.

⁴ Dal 2010 Maurizio Agamennone possiede una piccola casa a Soléto, nella Grecia otrantina, che è stata la meta di frequenti viaggi comuni, certe volte percepiti come interminabili, e lo scenario di soggiorni frequenti, molto gradevoli ed emozionanti, non soltanto nei mesi estivi.

di musiche ampiamente frequentate dagli ascoltatori e appassionati, in disco e in palcoscenico. Questo avrebbe potuto, o dovuto, comportare la scelta di musiche nuove, “fresche d’inchiostro” e appena composte, e la necessità, inevitabile, di sondare la disponibilità di autori diversi a cimentarsi in una scrittura non necessariamente agevole, per una destinazione impegnativa (quintetto di archi con pianoforte: vl, vla, vc, cb e pf); ma si sarebbero aggiunte non poche variabili, tali da rendere rischiosa l’operazione: i processi individuali di lavoro, messi in atto dagli autori eventualmente interpellati, avrebbero potuto condurre a una dilatazione incontrollabile dei tempi di scrittura e consegna, e anche al rischio di acquisire opere molto divergenti stilisticamente, non facilmente “armonizzabili” in un testo unitario e chiuso quale è, comunque, un prodotto fonografico.

Perciò, è emersa una seconda opzione, ritenuta più governabile e forse anche più agevole nei tempi:

2. Privilegiare un solo autore cui affidare la scrittura delle musiche da destinare al disco. Quindi, avvalendosi della competenza di compositore di Luigi Pecchia, già altrimenti sperimentata, si è ritenuto che potesse essere proprio lui ad assumere questa responsabilità e, allora, a cimentarsi coraggiosamente nell’impresa.

Ma, ancora, non è così semplice e agevole predisporre sessanta/settanta minuti di materiale completamente originale, per un organico fisso, e tutto a carico di un solo autore: un impegno simile può essere facilmente insidiato dalla incertezza nella ricerca di spunti originali e differenzianti, per brani diversi e numerosi, dalla caduta dell’ideazione nel lungo periodo, dalla saturazione dell’invenzione e dallo scivolamento verso stereotipie, ricorrenze e stilemi usurati di scrittura. Di fronte a queste difficoltà, si è cercato di aggirarne i rischi valorizzando precedenti esperienze del gruppo e, anche, attingendo a piene mani a “modelli” e tradizioni diffusamente presenti in pratiche e testi multiformi della storia culturale europea e anche in comportamenti musicali tipici di culture esterne all’egemonia occidentale. In effetti, *Limes Ensemble* aveva già sperimentato alcune

prove di trascrizione e adattamento da materiali pre-esistenti⁵, ed è proprio a questa pratica vecchissima, la trascrizione, che si cominciò a guardare con interesse.

3. Si è ritenuto che la scelta della trascrizione in musica, come prospettiva prevalente della scrittura destinata alla nuova opera discografica, potesse consentire di attingere a materiali pre-esistenti già alonati di una propria “aura”, quindi saldamente consolidati nelle attese, storie e memorie degli ascoltatori: materiali di grande qualità, dunque, che proprio per questo possono favorire un abbrivio più sicuro alla scrittura. Inoltre, questa intenzione può favorire l’accesso a materiali molto diversi ed eterogenei, nello stile interno e nelle emozioni evocate, e scongiurare, almeno nelle intenzioni, i rischi di una possibile uniformità di scrittura, nell’esito finale, valorizzando una probabile eterogeneità stilistica forse più attraente per chi ascolta e deve eventualmente cercare e acquistare il disco. Peraltro, la medesima scelta può sollecitare pure una prospettiva opposta: vale a dire, l’opportunità di marcare, nella durata lunga dei sessanta/settanta minuti, una coerenza e continuità stilistica, l’adozione di soluzioni strumentali e compositive ricorrenti, pur di fronte a materiali originariamente molto diversi e, come s’è detto, fortemente eterogenei.

Tuttavia, anche decidere quali materiali scegliere, a quali storie, emozioni e memorie attingere, quali tratti musicali (melodici, metro-ritmici, armonici, timbrici, dinamici, ecc.) selezionare per orientare l’invenzione, la trascrizione e la scrittura, non è stato per nulla facile;

⁵ Tra le altre prove di trascrizione e adattamento di musiche pre-esistenti, sperimentate dal *Limes Ensemble*, si ricordano un programma interamente dedicato alla tradizione operistica italiana, per soprano (Silvia Colombini) e quartetto con pianoforte (vl, vla, vc e pf), favorevolmente proposto in ambienti diversi (dagli *Amici del loggione* del Teatro alla Scala di Milano, nel 2013, alla Concert Hall di Shanghai, successivamente), alcuni adattamenti per quintetto con pianoforte (vl, vla, vc, cb e pf) di musiche composte da autori “minimalisti” come Michael Nyman e Guillaume Yann Tiersen, e una singolare trascrizione di *song* composte da Joni Mitchell, “arrangiate” per voce femminile (Manuela Custer) e quintetto con clavicembalo (vl, vla, vc, cb e cvc), associate al *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi e felicemente presentate al *Festival dello scompiglio* di Lucca, nel giugno 2017.

quindi, piuttosto che singoli temi o testi, si è pensato che fosse preferibile iniziare con la individuazione di alcune scene comunicazionali in cui la scrittura musicale ha prodotto risultati di rilievo, o che fossero particolarmente stimolanti nella sfida della trascrizione e adattamento, e avanzare cercando all'interno di queste scene.

4. Perciò, i materiali originali da elaborare nella trascrizione e adattamento sono stati cercati all'interno di un ampio inventario di possibilità: dalle musiche per il teatro e la televisione, alle musiche per il cinema, fino a espressioni cantate nella tradizione orale di alcune regioni italiane. Come si intende, si tratta di contesti espressivi in cui la musica assume prevalentemente quella che in passato è stata a lungo descritta come una sorta di funzione ancillare, esplicantesi nella “applicazione” della musica (è la cosiddetta “musica applicata”) ad altra proposta espressiva - sequenze di immagini, soprattutto, o azioni sceniche: storie “da vedere” – considerata prevalente nella comunicazione, nelle reazioni emozionali e nelle valenze estetiche. E, forse, è proprio questa connotazione “subalterna”⁶ della “musica applicata” che ne consente un uso disinvolto e assai multiforme, attraverso

⁶ La questione - che descritta brevemente, in questa sede, può apparire schematica e brutale – ha assunto anche forti motivazioni psicologiche e politiche, e implicato altresì precise gerarchie estetiche: non si citano nemmeno qui le istanze e polemiche “formaliste” (e “antiformaliste”) che hanno impegnato la musica e la cultura europea nel secondo Ottocento e nel primo Novecento, ma, soffermandoci soltanto su certe vicende dei media recenti, è opportuno ricordare come Ennio Morricone, sicuramente uno dei primi autori al mondo nella composizione di musiche per il cinema, nella sua propria percezione emozionale, poetica ed estetica, abbia sempre considerato prevalente la “musica assoluta”, come lui stesso ha spesso avuto occasione di indicarla, vale a dire la produzione destinata al concerto, pienamente emancipata da qualsiasi subordinazione ad altra azione espressiva confermine; questo non ha impedito affatto che il novantenne compositore sia comunque molto conosciuto e amato soprattutto per le sue “colonne musicali” dedicate al cinema, e anche per alcune “canzoni”, piuttosto che per altre sue opere; e, pure, è bene ricordare che proprio le sue musiche per il cinema si sono prestate a frequenti prelievi da parte di altri musicisti con esiti molto diversi: da John Zorn, jazzista radicale newyorchese, al gruppo heavy-metal californiano *Metallica*, al gruppo punk-rock *Ramones*, dal cantautore e chitarrista americano Bruce Springsteen al gruppo rock britannico *Dire Straits* e al gruppo punk radicale *Clash*.

“prelievi” diversi e frequenti “trasferimenti” dalla sede originaria – il teatro, il cinema o la televisione – verso altre destinazioni. Meno convincente e attraente, nella esplorazione iniziale comune, è apparsa l’ipotesi di attingere a un altro grande e formidabile inventario condiviso di testi, emozioni e memorie, vale a dire il repertorio della canzone d’autore nelle più diverse articolazioni locali (italiane, europee e americane): la possibile approssimazione a pratiche connotate da forte elaborazione estemporanea dei materiali originali, come è nel jazz (*song*, *ballad*, ecc.)⁷ e in alcune operazioni di matrice “propular” (*cover*, ecc.), ha infine sconsigliato prelievi di questo tipo, per una destinazione strumentale (vl, vla, vc, cb e pf) che attinge immediatamente a modelli di tutt’altra provenienza, a partire dalla cameristica europea nella quale tutto il materiale è interamente scritto, sul leggio degli strumentisti, una condizione, questa, che evidentemente comprime le possibilità creative che si attivano nelle più diverse procedure di elaborazione estemporanea (improvvisazione), e richiede una progettazione dagli esiti assai più sicuri e stabili (interamente scritti).

Quindi, una volta assunta la deliberazione di rinunciare a incidere in disco, trascrivere, “adattare” e “arrangiare” la “grande musica” di repertorio - evitando il rischio di violare, con prelievi inopportuni, una tradizione culturale monumentale ritenuta immodificabile per principio, se non negli esiti dell’interpretazione – e la canzone “d’autore”, la scelta dei materiali ha seguito una sorta di spontanea selezione orientata soprattutto da filtri emotivi ma anche da tracce corporee: le musiche e gli autori che più si amano, che si ascoltano con maggiore passione e frequenza; oppure che più si conservano nelle memorie dattiliche, cioè incise nelle dita, perché alcuni autori e certe musiche sono stati ampiamente frequentati e suonati, nelle partiture originali, e per questo sono rimasti “attaccati” alle orecchie e alle dita degli esecutori; oppure autori e personalità con cui si sono condivise storie ed esperienze importanti della vita affettiva, occasioni di tracciamento per emozioni forti, profonde e ben radicate.

⁷ Tra i numerosissimi esempi, una interessante esperienza che va in questa direzione può essere individuata nella lunga relazione, ancora (2019) felicemente attiva, che ha unito il cantautore Gino Paoli e il pianista jazz Danilo Rea, in palcoscenico, in televisione e anche nella discografia.

Il dialogo tra musicisti che qui si intende raccontare, a questo punto della narrazione pertiene non solo le considerazioni di più largo raggio e le opzioni iniziali, i “criteri generali”, come narrato finora, ma concerne anche i contenuti di “discorso” e scambio dialogico condotti durante ed ex-post, intorno a come sono state effettivamente costruite e realizzate la scrittura e l’opera discografica di cui qui si narra, a quali processi di invenzione motivica, condotta delle parti, scelta di timbri e soluzioni metro-ritmiche, adattamento e interpolazione di episodi, definizione della forma, insomma tutti i tratti e parametri, e le procedure di invenzione, con cui si progetta e definisce un testo musicale, ma, anche, l’informazione e le diverse percezioni sedimentatesi sui materiali originali selezionati per le operazioni di trascrizione.

E tutto questo, a partire da un musicista che è nel cuore e spesso nelle dita di moltissimi musicisti.

5. La prima sequenza entrata nella track-list del disco, dunque, attinge a tre episodi diversi della “tango operita” *María de Buenos Aires*, che Astor Pantaleón Piazzolla (1921- 1992) compose e presentò nel 1968, su versi di Horacio Ferrer, lo stesso interprete del “recitante” nella prima rappresentazione: l’assetto originario comprese, allora, due cantanti e il recitante, il bandoneon di Piazzolla con i suoi collaboratori fidati (vl, pf, chitarra e cb), cui si aggiunsero altre parti strumentali (flauto, vla, vlc e altra chitarra) e una nutrita percussione con vibrafono e xilofono; dall’opera originaria, il “trittico” proposto nel disco preleva la *Milonga de la Annunciación*, il *Tema de Maria* e la *Fuga y Misterio*: la trascrizione valorizza il transito delle parti vocali in un suono puramente strumentale, e adatta la variabilità timbrica sperimentata da Piazzolla a una più compatta sonorità di soli archi con pianoforte; tuttavia, l’impetuosa cantabilità originale è pienamente riconoscibile nella distribuzione dei motivi tra gli archi acuti e la tastiera del pianoforte. Pure, restano attivi alcuni gesti tipici dello strumentalismo di Piazzolla, a cominciare dal celebre effetto “grattato” del violino, suonato con l’arco oltre il ponte e vicino alla cordiera, certi stretti portamenti nel registro acuto, il rapido glissando ascendente del contrabbasso a inizio/battuta o inizio/episodio, fino alla grande

energia metro-ritmica accumulata nel frequente spostamento di accenti “in levare” e sui “tempi deboli” che connota il “tango d’arte”, particolarmente sensibile nel grande “fugato misterioso”: è parso un adattamento convincente che, prima di tutto, sottolinea l’inconfondibile cifra dello stile di Piazzolla, un assetto inaggrabile; quindi, “accoglie” affettuosamente il testo originario, “inquadrandone” alcune parti con preludi di nuova invenzione, conservandone certi tratti peculiari e attribuendovi un colore strumentale coeso di “nobile” ascendenza “europea” che, forse, esalta pure uno dei motivi ispiratori dell’intenzione poetica originaria: anche per Piazzolla, argentino di origine italiana, in effetti, la composizione e la scrittura costituivano un possibile ponte di ritorno verso il vecchio continente, costruito con un orecchio costantemente rivolto verso la nuova città di arrivo, Buenos Aires dei migranti.

Se l’*operita* di Piazzolla proviene dal teatro, altri originali selezionati derivano dalla televisione, da un testo che rappresenta orgogliosamente la migliore produzione italiana per il piccolo schermo, rivisitato in maniera profonda, con una invenzione originale estesa che si affianca ai materiali pre-esistenti:

6. In effetti, nel disco è poi entrata una composizione originale (denominata *Divertimenti e Variazioni su temi di Fiorenzo Carpi*) realizzata con adattamenti multiformi di alcune musiche composte per lo sceneggiato televisivo *Le Avventure di Pinocchio*, messo in onda nel 1971 con la regia di Luigi Comencini; il compositore è Fiorenzo Carpi (Fiorenzo Carpi de Resmini, 1918-1997), fondatore del *Piccolo Teatro* di Milano insieme con Giorgio Strehler e Paolo Grassi, collaboratore di Dario Fo e Vittorio Gassman, autore di molte canzoni lanciate dal cabaret milanese, tra i più fertili e felici compositori italiani per il teatro, il cinema e la televisione. Nel processo di adattamento e re-invenzione, la scrittura prende le mosse da tre motivi principali del *Pinocchio* televisivo: a) il tema di Lucignolo (*Lucignolo*); b) il tema di Geppetto (*Geppetto*); c) il

tema di Pinocchio (*Birichinata*). Il blocco dedicato al *Pinocchio* di Carpi è probabilmente il focus dell'intera opera discografica che ne è derivata e di cui qui si racconta; sicuramente, il lungo processo di adattamento è stato favorito dal profilo dei temi originali: scolpiti, incisivi ed efficacissimi, restano profondamente accolti nella memoria già alla prima esposizione, e costituiscono un solido ancoraggio per la sperimentazione sistematica di numerose e diverse procedure di variazione e adattamento; a cominciare dalla sequenza dedicata a Lucignolo, il cui tema originale viene elaborato in variazioni successive senza alcuna soluzione di continuità; un *Divertimento* ne chiude l'esplorazione, su motivi di ostinato negli archi in pizzicato, con una scrittura pianistica scattante e "nervosa", e ricorrenti assetti metro-ritmici asimmetrici (3+3+2). Anche il transito al tema di Geppetto avviene senza soluzione di continuità, con un sensibile *rallentando* che conduce a tre variazioni, separate, anch'esse, in maniera palese, da simili gesti di dilatazione locale del metro; l'ultima variazione è una *siciliana*: l'adattamento proposto assume soprattutto una connotazione ritmica, nell'ottemperanza al modello temporale con figura puntata iniziale, tramandato nella scrittura strumentale europea; un *Divertimento* chiude anche l'adattamento del *Geppetto*, con una netta prevalenza della cantabilità espressa dal violino. L'elaborazione del tema di *Pinocchio* - celeberrimo, almeno per chi abbia maturato una certa confidenza con la migliore scrittura televisiva italiana - conclude questa lunga sequenza; il tema di *Pinocchio* sembra essere davvero irresistibile, se anche Manu Chao, compositore e cantante "mundialista", se ne è lasciato irretire: una sua versione è uscita in disco nel 2009, dopo essere stata registrata dal vivo presso le Arènes de Bayonne il 30 luglio 2008⁸. Nella scrittura di Luigi Pecchia per *Limes Ensemble* il medesimo tema è "osservato" in una lunga esposizione che conserva la felice ed

⁸ Radio Bemba-Manu Chao, *Baionarena*, 2 CD, Because Music, 0825646 866601, 2009: la versione di Manu Chao è in CD 2, tr. 18: *Pinocchio (Viaggio In Groppa Al Tonno)*; ne è stata pubblicata anche una edizione in DVD.

energica ispirazione originaria, condotta soprattutto attraverso l'opposizione archi/pianoforte, distesa nelle riprese tematiche successive; quindi, segue il *Divertimento e Finale* elaborato in forma di tango, nel quale riemergono, clamorosamente, alcuni gesti già attribuiti allo stile di Piazzolla (stretti portamenti nel registro acuto, glissando ascendente del contrabbasso, spostamento di accenti "in levare", processi ritmici asimmetrici) che assurgono a soluzioni di scrittura "spendibili" anche in altri contesti e assetti, intese come dispositivi strumentali e stilemi compositivi ricorrenti che consentono di marcare la "forma" nella durata lunga dei sessanta/settanta minuti in cui si esplica un'opera discografica: se n'è già fatto cenno, raccontando delle considerazioni iniziali e dei "criteri generali".

Il cinema è ancora un grande inventario da cui si è ritenuto opportuno "pescare" materiali originali per la trascrizione e reinvenzione. Tuttavia, stavolta è prevalsa una scelta emozionale, poiché l'autore cui si è ritenuto di poter attingere è stato assai presente nella formazione di quanti hanno partecipato al dialogo e confronto che ha condotto all'opera di cui qui si racconta, con tracce emotive profonde: si tratta di Daniele Paris (1921–1989) che, come s'è accennato, è stato un direttore d'orchestra molto impegnato nella diffusione della "nuova musica", dagli anni Cinquanta ai Settanta del secolo scorso, con decine e decine di prime assolute presentate negli scenari privilegiati della musica contemporanea, in Italia e in Europa; ma è stato anche un prolifico compositore di musiche per il cinema, la televisione, il documentario etnografico e artistico (soprattutto per i *critofilm* di Carlo Ludovico Ragghianti); è stato, altresì, il fondatore e primo direttore del Conservatorio di musica "Licinio Refice" di Frosinone, una scuola dove quasi tutti i musicisti componenti il *Limes Ensemble* si sono formati, come allievi - anche coloro che sono qui impegnati nella narrazione di questa storia -

oppure sono stati e sono attivi come professori⁹.

7. Perciò, una sequenza originale dedicata a musiche di Daniele Paris, per il cinema di Liliana Cavani, chiude la lista delle tracce presenti nel disco: in particolare si tratta del film *Il Portiere di notte*, forse il suo più bello, intenso ed emozionante, finito nel 1973 e presentato nel 1974, e della saga concernente lo yogi *Milarepa*, anch'esso uscito nel 1974. *Cinemusique I*, da *Il portiere di notte*, è costruita a partire dal tema principale che nel film appare strumentato in maniera assai mutevole, all'interno delle diverse scene (clarinetto, contrabbasso pizzicato e banjo; clarinetto e tromba con sordina; sassofono solo): nella scrittura proposta nel disco gli accordi ribattuti e staccati sul pianoforte sono assunti a stretta imitazione del suono "corto" e "sordo" del banjo, e i motivi principali sono trasferiti negli archi acuti; pure efficaci risultano l'esposizione e successive riprese del valzer lento, morbido e affettuoso, in tonalità maggiore, giustapposte agli assetti precedenti. A questo tema si integra altro materiale che Paris elaborò in forma di pezzo pianistico - denominato anche *Sonata 1950* in successive edizioni discografiche - connotando la scena del trasferimento della vittima nella casa dell'ex-aguzzino, allorché i due protagonisti riconoscono e accettano di essere uniti da un sentimento divorante e distruttivo; vi sono interpolati brevi episodi, distesi in una serie dodecafonica esposta in unisono tra pianoforte e contrabbasso, che conducono alla ripresa conclusiva. Nella "traduzione" operata dal *Limes Ensemble*, il suono tragico e l'atmosfera disperata del film cedono il passo a una sensibilità più consolata: l'orrore della storia narrata sembra essere ormai divenuto parte della memoria profonda e condivisa, liberato dalle punte più violente e drammatiche della vicenda individuale e dell'esperienza storica; e questo, a distanza di oltre quaranta anni, può anche essere effetto di un moto di tenerezza nei

⁹ Sulle numerose e multiformi attività di Paris, cfr. M. Agamennone, *Su Daniele Paris storie e memorie di un direttore d'orchestra*, con CD allegato, Lucca, LIM, 2009.

confronti dell'autore, Daniele Paris: ciò vale con particolare intensità per Luigi Pecchia, che ne è stato allievo diretto per la composizione e la direzione d'orchestra. Piuttosto diversa è la *Cinemusique II*, da *Milarepa*, il film che racconta la vita di un venerato maestro del buddismo tibetano: l'elaborazione proposta è condotta in una densa strumentazione di piccolo gruppo coeso, permanentemente attivo e integrato, in piena coerenza con il materiale originale elaborato in forma di lungo poema sinfonico; dall'assetto d'insieme emergono localmente alcuni motivi tematici, densi raddoppi (vla e vc, in ottava) si pongono in apertura (ancora su una serie dodecafonica) e in alternanza con il *tutti*, e affiora pure una breve cadenza del pianoforte, originale e sapientemente interpolata da Luigi Pecchia nell'elaborazione dei materiali originari, e fortemente coerente con la cifra generale della colonna musicale per il film: pure, può ben indicare come l'ultimo Paris fosse molto attratto, personalmente, dalla musica tardo-romantica, oltre la passione per le musiche dell'avanguardia più radicale, ormai sopita nell'età matura.

Tra i repertori descritti commentando i “criteri generali” dell'ideazione, nelle prime battute di questo racconto, si sono indicate anche le espressioni cantate nella tradizione orale di alcune regioni italiane: quest'ultimo, sicuramente, costituisce l'inventario più appartato e meno mediatizzato di materiali “disponibili”, rispetto a quelli esaminati finora, anche se le fonti scritte e sonore, e la discografia relativa, attualmente non sono più così ridotte e periferiche come poteva pur essere venti o trenta anni or sono. Ma perché, quindi, nella prospettiva di attingere a materiali pre-esistenti, scegliere musiche poco note e, proprio per questo, non agevolmente riconoscibili e forse non immediatamente attraenti per eventuali ascoltatori e appassionati? E, ancora, quali espressioni cantate selezionare, e appartenenti a quali regioni e contesti, e come acquisirle, da quali fonti o fondi prelevarle? E, soprattutto, come elaborarle e adattare a un organico fisso e non modificabile, proveniente da pratiche musicali e consuetudini culturali piuttosto lontane dalla tradizione orale della Penisola italiana e delle Isole? Le

riflessioni, motivazioni e risposte emerse nel lungo dialogo intercorso sono state numerose.

8. Nelle fonti biblio-discografiche accessibili, non poche espressioni cantate di tradizione orale appaiono in un assetto monodico (una sola parte vocale), con esecuzione individuale o di gruppo (coro unisono, o in raddoppio di ottava), talvolta con accompagnamento strumentale elementare, o con integrazione polifonica costituita da parti di sostegno lineare (bordoni tenuti, intermittenti, o mobili su gradi vicini). Da queste fonti, quindi, emerge soprattutto la dimensione orizzontale della melodia vocale che sostiene i versi cantati: questa condizione rappresenta una sfida importante per una scrittura musicale destinata a un insieme coeso e stratificato (vl, vla, vc, cb e pf), che richiede una proliferazione densa e articolata di motivi e relazioni multiple, accordali e contrappuntistiche. Ancora, si pone una questione “timbrica”, intorno a come trasferire su un organico esclusivamente strumentale e con timbri assai ben definiti nella memoria culturale, i registri e timbri delle voci nella tradizione orale, che all’ascolto possono apparire multiformi e sorprendenti, ma, comunque, risultano diversissime dagli archi e dal pianoforte, almeno per come sono stati utilizzati e percepiti nella storia culturale europea. E pure emerge la questione di come rendere, eventualmente, immagini, sensi, emozioni e motivi narrativi tramandati dai versi cantati, nel trasferimento verso un assetto esclusivamente strumentale che, ovviamente, rinuncia alla versificazione e alla rappresentazione esplicita di “significati”. D’altra parte, è senz’altro vero che la “melodia” è stata il riferimento principale per i “prelievi” effettuati da numerosi compositori europei e americani, ma anche africani e asiatici, sulle tradizioni locali più disparate: in senso più generale, si può riconoscere come proprio la dimensione orizzontale della melodia sia stata il veicolo privilegiato per un primo contatto, nel confronto interculturale. Oltre questa relazione - che talvolta si è manifestata in modo superficiale o con un profilo puramente “coloristico” -, per alcuni compositori

le strutture della melodia cantata, e gli eventuali rivestimenti polifonici, hanno pure costituito un repertorio potenziale di assetti e relazioni per grammatiche specifiche destinate ad alimentare brani musicali con soluzioni multiformi (dalla tastiera del pianoforte, al quartetto d'archi e all'orchestra sinfonica): è la via maestra tracciata nella prima metà del Novecento da Béla Bartók (1881-1945), per il quale l'approssimazione alle tradizioni locali della grande pianura ungherese, della Transilvania e di altre regioni d'Europa, ha alimentato una cifra stilistica di forte riconoscibilità, in una scrittura considerata molto avanzata e originale. Per altri, ancora, la melodia cantata può veicolare tracce di modi esecutivi, processi intonazionali e assetti linguistici, regole per la versificazione, procedure per la variazione, nel tempo lungo della performance, modelli metro-ritmici e piani formali inconsueti, criteri per la combinazione simultanea di parti diverse, anche tracce di pratiche sociali, di personalità e gruppi singolari: è stato così, in modi e con esiti molto diversi, nei "prelievi" da musiche africane operati da grandi compositori più vicini a noi, come l'italiano Luciano Berio (1925-2003), l'ungherese György Sándor Ligeti (1923-2006) e l'americano Steve Reich (1936), tra i più importanti e innovativi nella seconda metà del secolo scorso fino ai primi anni del nuovo millennio. Ma è pure così per molti altri autori, e anche strumentisti creativi, che in tempi più recenti hanno tentato l'integrazione di strumenti extraeuropei all'interno di organici "classici", come è in molte avventure "terzomondiste" del *Kronos Quartet*, splendido quartetto d'archi californiano (si consideri l'album *Pieces of Africa*, del 1992, con opere di compositori africani e strumenti locali associati al quartetto), del cinese Tan Dun (1957), ambasciatore "di buona volontà" dell'UNESCO, compositore ardimentoso e suadente, che ha sperimentato numerose forme di "ibridazione" combinando strumenti cinesi (il liuto piriforme *pipa* o la cetra semitubolare da tavolo *guqin*) e organici di matrice europea. Ma è così anche nel fare recente di alcuni compositori italiani come il salentino Ivan Fedele (1953) che ha esplorato i *moroloja* (lamenti funebri)

greco-salentini e associato la *txalaparta*, sorta di grande xilofono del Paese Basco, all'orchestra sinfonica, e il compianto Piero Milesi (1953-2011) - "salentino d'adozione" grazie alla sua iterata presenza nel Festival *La Notte della Taranta*: una partecipazione considerata esemplare - che ha sposato il tamburo a cornice con l'orchestra sinfonica, pure attingendo profondamente a motivi e profili metro-ritmici conservati nelle tradizioni locali salentine.

Perciò, anche nel disco di *Limes Ensemble* che qui si racconta è presente un blocco di composizioni originali, denominate *Folkloriche*, impiantate su motivi provenienti da tradizioni musicali locali della Penisola italiana e della Sicilia. Ma come sono state individuate le aree culturali di "attingimento", alla ricerca di materiali utili per una efficace trascrizione e re-invenzione? E i materiali selezionati, come sono stati assunti, elaborati e adattati nell'organico obbligato del gruppo (vl, vla, vc, cb e pf)?

9. Intanto, una prima riflessione ha preso in esame le fonti effettivamente disponibili. Uno dei repertori regionali più importanti e rappresentativi è senz'altro il *Corpus di musiche popolari siciliane* di Alberto Favara, messo a punto nei primi anni del Novecento, formidabile inventario con oltre 1.000 trascrizioni musicali accuratissime che ha costituito una tentazione fortissima per chiunque si sia impegnato in "prelievi" di questo tipo, come si vedrà anche in seguito. Quindi, un altro scenario privilegiato è stato individuato nella micro-regione salentina, in conseguenza dell'interesse internazionale suscitato dal notissimo programma estivo di spettacolo dal vivo già citato, dedicato alle tradizioni musicali locali, che pure ha contribuito, insieme con altre esperienze locali, a generare un effetto favorevole di scoperta e studio delle fonti sonore (nastri e dischi) concernenti quelle musiche. Ancora, a dimostrazione di come certe scelte possano essere anche esito di memorie affettive, la terza area individuata è stata il Molise, dove coloro che scrivono in questa sede, e anche alcuni degli strumentisti di *Limes Ensemble*, hanno passato lunghi anni come professori presso il

Conservatorio di musica della regione, a Campobasso, collezionando importanti esperienze didattiche ma anche concertistiche, organizzative e di ricerca, costruendo una fitta rete di relazioni personali e rapporti di profonda amicizia: anche le fonti molisane cui si è attinto sono prevalentemente sonore, tratte da nastri magnetici, dischi e studi recenti.

Perciò, la prima delle tre composizioni originali proposte, *Folklorica I. Sopra motivi tradizionali siciliani*, trae spunto da melodie trascritte da Alberto Favara e comprese nella sua monumentale raccolta, già citata, pubblicata postuma¹⁰: *Caltavuturisa* (al modo di Caltavuturo, località dell'entroterra palermitano; Favara 1957: 210), *A la palermitana* (Favara 1957: 211) e *Vitalora* (al modo di Vita, nel trapanese; Favara 1957: 275). Come s'è accennato, il *Corpus* favariano è stato un fertilissimo terreno cui hanno attinto non pochi compositori italiani per multiformi operazioni di trascrizione e reinvenzione, da Berio a Incardona e Corghi. Per Federico Incardona, palermitano (1958-2006), l'attingimento al *Corpus* di Favara ha alimentato una coerente cifra espressiva marcata da una "sicilianitudine" possibile, moderna, nobile e vitale. Nella scrittura di Luciano Berio, gli adattamenti per canto e pianoforte di musiche siciliane realizzati da Favara con Ricordi negli anni Venti del secolo scorso, ma anche alcune espressioni conservate nel *Corpus*, sono stati un riferimento permanente nel corso di tutta la carriera, dagli esordi durante gli studi al Conservatorio di musica di Milano, fino agli ultimi mesi di vita, al punto tale da tracciare una profonda "pista siciliana" nella sua produzione, che si affianca magistralmente a quella "africana", alimentata dalle polifonie sub-sahariane documentate, trascritte e analizzate da Simha Arom, forse il maggior musicologo africanista¹¹. E non si può escludere, quindi, che simili prelievi abbiano poi orientato anche le soluzioni messe su carta da

¹⁰ A. Favara, *Corpus di musiche popolari siciliane*, 2 voll., a cura di Ottavio Tiby, Palermo, Accademia di lettere, scienze e arti, 1957.

¹¹ Cfr., in italiano, Arom Simha, *Le ragioni della musica. Scritture di musicologia africanista*, a cura di Maurizio Agamennone e Serena Facci, con CD e DVD allegati, Lucca, LIM, 2014.

Luigi Pecchia ed eseguite da *Limes Ensemble*. Perciò, le tre sezioni di questa prima *Folklorica* si aprono con il medesimo gesto, vale a dire l'esposizione del motivo tradizionale armonizzato a corde multiple nella parte della viola sola, una opzione piuttosto frequente anche in Berio e altri autori, cui segue la ripresa ed elaborazione d'insieme; la seconda sezione, in particolare, sembra apparentarsi a una sorta di *fandango* di matrice iberica, vivace e spigliato, che richiama certe remote infatuazioni di Boccherini e più recenti prove di don Manuel de Falla: pure, vi si riprende la *vitalora* "E si fussi pisci", centralissima nella infatuazione siciliana di Luciano Berio¹², una canzone che, evidentemente, conserva ancora intatta la sua energia seduttiva, prestandosi prodigiosamente a modi di reinvenzione e adattamento davvero multiformi, con esiti diversissimi. La successiva *Folklorica II. Sopra motivi tradizionali salentini* trae spunto da due melodie largamente circolanti nella tradizione orale ma anche nella recente esplosione della cosiddetta "neo-pizzica", come pure si può definire il fare tumultuoso di moltissimi musicisti e danzatori, nonché visitatori e turisti, rilevatori e studiosi, politici e amministratori che hanno caratterizzato le recenti vicende della regione italiana più orientale, e alimentato una attrazione costantemente crescente, esercitata negli ultimi due decenni; il primo motivo, "Damme nu ricciu", è stato oggetto di numerose rivisitazioni da parte di gruppi "neo-folk" e non solo; il secondo, "Lu rùsciu de lu mare" (la risacca del mare), probabilmente proveniente dal repertorio dei "cantastorie"¹³, è documentato già nelle attività del

¹² Le due "piste" individuate nella musica di Berio - quella "siciliana", la più profonda, e quella "africana" -, e anche i multiformi "travestimenti" che questa amatissima "canzone" ("E si fussi pisci") ha assunto nell'arco di quasi sessanta anni, sono state descritte in M. Agamennone, *Di tanti "transiti". Il dialogo interculturale nella musica di Luciano Berio*, in *Luciano Berio Nuove prospettive/New Perspectives*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Firenze, Olschki, 2012, pp. 359-397.

¹³ In effetti, i versi cantati in questo brano sono attestati già nella celebre rilevazione effettuata da Imbriani e Casetti pochi anni dopo il compimento dell'unità d'Italia, e considerati come una propaggine del repertorio diffuso dai cantastorie itineranti (V. Imbriani, A. Casetti, 1876, *Canti popolari delle Provincie Meridionali*, Roma, Loescher, 1876, p. 396).

“gruppo dopolavoristico” di Gallipoli negli anni Trenta del secolo scorso, ed è stato registrato sul campo da Alan Lomax e Diego Carpitella, ancora a Gallipoli nell’agosto 1954, durante la breve incursione salentina del loro “viaggio in Italia”¹⁴; l’elaborazione del primo motivo - tenera e affettuosa, assai felice, al pari delle più efficaci versioni “world” e “neo-folk” ascoltabili in disco o sui palchi, nella “stagione delle feste” salentina - muove da un ostinato del pianoforte su cui si addensano progressivamente le altre parti strumentali; il secondo motivo è strettamente giustapposto al primo, esposto in pizzicato dal contrabbasso insieme con la tastiera, e seguito dalla ripresa del motivo iniziale, davvero seducente, evidentemente irresistibile. L’ultima composizione ispirata a tradizioni musicali locali della Penisola italiana è *Folklorica III. Sopra motivi tradizionali molisani*, e anche in questo caso i motivi originari sono due: “Chi è chi è che bussa”, una canzone narrativa raccolta a Fossalto (Campobasso) il 1 maggio 1954, cui si affianca “E gruoja lidhen fleten” (E la donna intreccia la foglia), un “canto di fidanzamento” degli *arbëreshë* (italo-albanesi) del Molise raccolto a Ururi (Campobasso) il 2 maggio 1954, entrambi documentati da Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese¹⁵; quest’ultima *Folklorica* è marcata da tutt’altra atmosfera: l’adattamento del motivo romanzo e di quello *arbëreshë* è realizzato mediante una integrazione reciproca tra i due temi, condotta soprattutto nella densa tessitura degli archi, con l’innesto di frasi sovrapposte, in apertura e di “inquadramento”, disposte anche in assetti asimmetrici, il ricorso a un suono localmente “stridulo” (arco al ponte) e a ostinati assai incisivi. Tutta questa storia, dunque, pare destinata a concludersi con la registrazione delle “tracce audio” affidata ai musicisti del *Limes*

¹⁴ Cfr. M. Agamennone, *Musica e tradizione orale nel Salento. Le registrazioni di Alan Lomax e Diego Carpitella (agosto 1954)*, con 3 CD allegati, Roma, Squilibri, 2017 (in particolare, la registrazione sonora di “Lu rusciu de lu mare” è in CD 2, traccia 21).

¹⁵ Cfr. *Musiche tradizionali del Molise. Le registrazioni di Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese (1954)*, 2011, a cura di Maurizio Agamennone e Vincenzo Lombardi, con CD allegato, Roma, Squilibri, 2011 (I ed. 2005) (in particolare, la registrazione sonora di “Chi è chi è che bussa” è in CD, tr. 13, quella di “E gruoja lidhen fleten” in CD, tr. 39).

Ensemble: un'operazione piuttosto amichevole, distesa e veloce, quattro o cinque giorni in sala, cui è seguito il missaggio e la realizzazione del "master" per la stampa, presso il *Centro di Ricerca ed Elaborazione Audiovisiva* (CREA) del Conservatorio di musica frusinate; tutto questo è accaduto grazie all'impegno degli allievi iscritti al Triennio di Tecnico del suono, nell'anno accademico 2014-2015, e agli stessi docenti del corso Marco Massimi e Francesco Paris: perciò, l'opera discografica di cui qui si racconta, è stata pure il felice risultato di una originale ed emozionante esperienza formativa, che ha coinvolto, impegnati nel medesimo progetto, musicisti maturi e affermati insieme con giovani "apprendisti" di specifiche "arti" della musica... Tutto a posto, dunque, il nostro racconto sembra essere arrivato finalmente alla sua conclusione... Nemmeno per sogno, invece, siamo ancora a metà dell'opera... con ulteriori necessità e occasioni di confronto, discussione e decisione: quale formato scegliere, quale editore, che tiratura di stampa ipotizzare, quale circolazione e distribuzione prevedere, quale promozione e informazione disporre intorno all'eventuale prodotto? A questo punto, evidentemente, altre domande e altri problemi insorgono.

10. La prima riflessione emersa concerne la gracilità del formato CD, forse un supporto non più al passo con i tempi, ormai difficile da "impacchettare" e distribuire, considerati l'arretramento della discografia commerciale e la drastica riduzione dei negozi di dischi, il diffondersi della vendita in connessione con altri prodotti (riviste specializzate, periodici, quotidiani, ecc.), la facilità dell'accesso a qualsiasi tipo di musica attraverso il "web" e la "smaterializzazione" dei supporti, sempre più destinati a trasformarsi in meri "file audio". Un esito possibile avrebbe potuto essere stampare un numero ritenuto adeguato di copie, presso un editore disponibile, in un "packaging" semplice e poco costoso, ma con il rischio reale, sperimentato da molti musicisti, di ritrovarsi con qualche scatolone di "pezzi" destinati a essere venduti a margine dei concerti, prima o dopo, direttamente presso gli ascoltatori

convenuti, oppure a essere regalati agli amici, eventuali recensori e colleghi. Si è perciò determinata una situazione di stallo, da cui è affiorato lentamente l'interesse per un altro formato possibile, il CD-book, che proprio in quanto volume con disco allegato - unità bibliografica processata e commercializzata con criteri diversi rispetto al formato CD - avrebbe potuto circolare in uno scenario più esteso e forse anche nella rete delle librerie, che pure resistono, ancora. Ma un libro ha un ingombro e una paginazione ben diversi, ed è subordinato a processi editoriali specifici, in confronto a quanto si è soliti fare per i fascicoli a corpo piccolissimo presenti nel "packaging" dei CD. Si è anche pensato che potesse essere sufficiente provare ad "allungare il brodo", inserendo nel testo altre immagini e informazioni, pure ingrandendo il corpo, ma è apparso evidente che questa eventuale integrazione non avrebbe conferito alcun "valore aggiunto" all'opera discografica e, inoltre, difficilmente si sarebbe arrivati a una paginazione sufficiente a "reggere" la "costola" di un volume.

A questo punto si è creata ancora una situazione di stallo, e la riflessione si è di nuovo orientata verso questioni più generali: nel "dialogo lungo" è così riaffiorato un rinnovato interesse verso il tema unificante delle musiche proposte in disco, vale a dire la pratica della trascrizione nella musica, l'adattamento di testi pre-esistenti in un nuovo assetto, o l'invenzione di testi originali a partire da materiali già disponibili. E si è quindi cominciato a riflettere su come la stessa esperienza della "trascrizione" - vale a dire, ancora, e in senso più generale, il trasferimento di un testo o di una pratica, da un contesto di partenza a un nuovo contesto di arrivo - sia una procedura intellettuale e operativa rilevabile in numerose altre esperienze socio-culturali, con gli opportuni adattamenti: a partire dalla "traduzione" nel contatto interlinguistico, fino al trasferimento di concetti da un *sapère* a un altro, all'adattamento di consuetudini espressive transitanti attraverso livelli sociali distinti, ritenuti più "bassi" o più "alti", o "altri", rispetto allo scenario iniziale da cui origina il trasferimento.

Un compositore del nostro tempo - ma anche un intellettuale avvezzo a esprimere il suo pensiero a proposito di cose non strettamente musicali - che ha sperimentato sistematicamente la trascrizione e la “traduzione” nella musica, è stato sicuramente Luciano Berio, già ricordato in questa sede, che ha attinto a opere altrui e tradizioni esterne ma, anche, prelevato ripetutamente da se stesso, dalle sue proprie opere, con esiti pervasivi; così ne ha scritto, in una delle sue “lezioni americane”:

La musica viene tradotta, apparentemente, solo quando ci troviamo costretti, per una ragione o per l'altra, a passare da una specifica esperienza musicale alla sua descrizione verbale, dal suono di uno strumento a quello di un altro, dalla lettura silenziosa di un testo musicale alla sua esecuzione. In realtà questo bisogno è così diffuso, presente e permanente che siamo tentati di pensare che la storia della musica sia, in effetti, una storia di traduzioni. Ma forse tutta la nostra storia, e il divenire della nostra cultura, è una storia di traduzioni¹⁶.

Perciò, muovendo dal “fare” e “sapere” dei musicisti si può intendere come le procedure della “trascrizione” e “traduzione” possano apparire assai vicine, addirittura sovrapponibili, in una proiezione interpretativa che analizzi e attraversi pratiche sociali, relazioni personali, contesti, storie e culture anche lontani e difforni.

Ed è così, infatti, in tutta la vicenda della nostra specie: oltre che essere un migrante originario, *homo sapiens* ha costantemente esercitato una azione di traduzione e trascrizione nei confronti dell'ambiente frequentato, “nominando” quanto osservato e scoperto, costruendo tassonomie rappresentative e interpretative, agendo come un attore culturale che interviene estesamente negli scenari partecipati; quindi, gli umani “traducono” e trasformano la natura in cui si trovano a transitare e stanziarsi, ma modificano e costruiscono anche se stessi, nel lunghissimo processo che si definisce come “antropogenesi”: anche nel rischio, tragico, di

¹⁶ L. Berio, *Tradurre la musica*, in *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 27-40: 29.

una pressione insostenibile nei confronti dell'ambiente e delle risorse disponibili.

A pensarci bene, c'è un indizio interessante già nell'inesco primordiale della vita sul nostro pianeta, attraverso la replica e trascrizione/traduzione della prima forma di molecola organica complessa, resistente alla pressione ambientale, che ha segnato l'inizio di tutta la "storia naturale" sulla Terra.

E, pure, continuando a ragionare sui processi di trascrizione e traduzione intesi nella linea di continuità/prossimità prima indicata, nel "dialogo lungo" è affiorato un altro motivo di interesse crescente, intorno a come sia possibile definire un senso del "limite" nei processi e testi della comunicazione, e a come possano essere individuate e descritte le soglie di separazione che distinguono un testo rendendolo pienamente riconoscibile rispetto ad altri, soprattutto nella musica, un "fare" al cui interno lo statuto del testo appare molto più fluido e mobile che in altre espressioni umane. E, ancora, si è proceduto a confrontarsi su come si possano produrre e alimentare "transiti" diversi da un testo a un altro - e anche tra contesti -, nelle relazioni tra lingue, culture e religioni, nel campo dei rapporti politici e sociali, superando il limite iniziale, e "transitando" oltre. E così, nel "dialogo lungo", cominciava lentamente a emergere il contenuto esteso di un possibile libro, da integrare con il disco già pronto nel master per la stampa, in una riflessione articolata e complessa che ben reggesse la paginazione del formato volume: si trattava di approfondire tutti questi aspetti e concetti, con una scrittura saggistica originale che avrebbe potuto alimentare un reale valore aggiunto per il CD-book e captare l'attenzione anche di eventuali altri destinatari. E, quindi, l'invenzione del compositore e la performance dei musicisti potevano affiancarsi e associarsi all'opera di altre personalità, non meno creative, capaci di agire in campi diversi, ma intorno a concetti, testi e pratiche che risultavano contigui al "fare musicale", in una prospettiva felicemente transdisciplinare. E, pure, si è cominciato a immaginare come, con questa proposta editoriale, si potesse cooperare ad abbattere, o aggirare, un altro "limite", che tiene appartati il pensare e il fare "musicale"

– assetti simbolici e comportamenti spesso considerati misteriosi e quasi esoterici, limitati a pochissimi “iniziati”: i musicisti – e a liberarli da confini angusti, contribuendo a ricondurli verso un “territorio” comune assai più ampio, abitato e attraversato da altri processi del pensiero e altre forme dell’intelligenza che, tuttavia, proprio nei “saperi” e nel “fare” dei musicisti possono trovare un utile riferimento critico, oltre che una fonte di piacere raro, altrimenti non accessibile.

Quindi, se si osserva che il nome stesso del gruppo protagonista delle vicende che qui si raccontano - *Limes Ensemble* - esprime fin nella scelta della denominazione l’anelito alla esplorazione, alla “illuminazione” e, quindi, anche al superamento eventuale del “limite” (“limes”), è sembrato che un’opera editoriale come quella che si andava configurando (volume e CD), oltre che un esempio paradigmatico di alcuni modi possibili della trascrizione in musica e dell’attraversamento dei confini che “de-limitano” i testi musicali, costituisse altresì una valorizzazione e una promozione sofisticata dell’azione stessa dei musicisti e della loro recente registrazione discografica. Ed è per tutti questi motivi che all’opera (volume e CD) - quando il libro era ancora soltanto una mera ipotesi progettuale, anche se il master discografico era già pronto - è stato precocemente attribuito il titolo principale *Sul limite e dei transiti*, ritenendo che esso costituisse una formulazione ben rappresentativa degli scenari che si manifestano prima, durante e dopo le operazioni di “trascrizione” e “traduzione”.

Perciò, finalmente, si è cominciato a ipotizzare un indice del volume e a individuare gli autori della parte saggistica. La scelta è caduta su studiosi autorevoli impegnati in campi diversi, e vicini a coloro che scrivono, in questa sede, anche per rapporti profondi di amicizia e stima: l’esperienza della traduzione interlinguistica, nella comprensione e nel confronto delle diversità culturali, è stata trattata da Fabio Dei, antropologo dell’Università di Pisa; Valerio Consalvi, biochimico presso *Sapienza* Università di Roma, ha descritto i processi di trascrizione e traduzione dell’informazione genetica da una cellula all’altra, occorrenza remotissima che è alla base

della vita sul pianeta; Siro Ferrone, teatrologo “emerito” a Firenze, ha raccontato le avventurose vicende della commedia dell’arte, una tradizione di cui è uno degli studiosi più autorevoli al mondo, nella trascrizione/traduzione che ha condotto questa pratica teatrale dalla piazza alla corte; il transito di motivi iconografici dalle arti visuali contemporanee alle copertine di dischi è stato analizzato da Fulvio Cervini, storico dell’arte medioevale, anche lui a Firenze, assai curioso anche verso singolari esperienze “pop”; Maurizio Agamennone ha provato a individuare e descrivere i processi di trascrizione e traduzione nelle culture musicali; Vincenzo Caporaletti, tra i più agguerriti analisti e teorici nella musicologia contemporanea, professore all’Università di Macerata oltre che provetto chitarrista e compositore dal “prog” al jazz, ha presentato alcune trasposizioni testuali nelle musiche “audiotattili”.

Ed è proprio discutendo con Vincenzo Caporaletti - anche in forza di un analogo “dialogo lungo” che pure si muove nel tempo, in altri termini e modi – che è affiorata, serendipicamente, una ulteriore opportunità: la decisione di assumere uno dei motivi critici emersi nella progettazione del volume di cui qui si narra, come presupposto per una più estesa ipotesi editoriale di interesse musicologico. Si è quindi arrivati a progettare una nuova collana di studi musicali fondata su una consapevolezza già espressa nel nostro racconto: la musica, oltre che un “fare” assai sofisticato, costituisce una specifica e complessa modalità del pensiero, in cui si esercitano scelte, progetti, relazioni, teorie, percezioni e comportamenti che si rilevano anche in altri “saperi” e campi del “fare”. Perciò, muovendo dalla musica e selezionando per ogni numero un “tema cognitivo” unificante (come s’è detto, il tema scelto per cominciare è “trascrizione/traduzione”), la nuova collana intende esplorare le linee di collegamento che alimentano il pensiero, l’agire intellettuale, il fare individuale e sociale di fronte a diverse necessità di espressione e conoscenza. E poiché nel progetto editoriale si affiancano musiche in disco a scritture critiche, la collana ha assunto ben presto la

denominazione “Musiche...da leggere”: nella prima parte di ogni volume si racconta il disco allegato, che si può ascoltare; nella seconda parte si propongono le scritture critiche originate dal “tema cognitivo” individuato, che si possono leggere; in mezzo, a separare i due “blocchi”, si pone la pubblicazione di alcune partiture eseguite e incise in disco (nel CD-book di *Limes Ensemble* si è ritenuto opportuno proporre le tre *Folkloriche*, per ben trenta pagine di musica!). Si auspica una fruizione multiforme, dunque: l’ascolto delle musiche presenti nel disco, la lettura ed esecuzione delle musiche offerte in partitura, la lettura delle scritture proposte in forma di saggi, l’affiancamento e il rinvio reciproco tra saperi e punti di vista/ascolto distinti, eppure convergenti, nell’intelligenza di chi legge. E tutto in un unico prodotto.

Perciò, *Sul limite e dei transiti*, il CD-book di *Limes Ensemble*, costituisce il n.ro 1 della nuova collana “Musiche...da leggere” pubblicata dalla Libreria Musicale Italiana (LIM, Lucca), uno degli editori italiani di musica più autorevoli nel mondo: ne seguiranno altri, che pure sono stati progettati lentamente, e così pure sarà per i prossimi, ancora in forma di “dialogo lungo”, tra colleghi e amici che si stimano e amano confrontarsi e lavorare in piccolo gruppo.

Al nostro racconto, che ormai è finalmente giunto al termine, si aggiunge un piccolo dono: la partitura di *Folklorica I. Sopra motivi tradizionali siciliani*, per quintetto d’archi con pianoforte.

Speriamo davvero che i lettori vogliano apprezzare!

Folklorica I, sopra motivi tradizionali siciliani

Luigi Pecchia

Violin *Cadenza*

Viola

Violoncello *f* *spres. , liberamente e calmo*

Contrabasso

Piano *Cadenza*

2

Vln. *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *Pizz.* *f*

Pno. *Tempo Moderato* *mf* *3* *(Con Ped.)*

5

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Pno.

Irregolare per Piero Fumarola

2

8

Vln. *mf* *p*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf* *Arco*

Pno. *mf*

10

Vln. *mfespress.* *p*

Vla. *mfespress.* *p*

Vc. *mfespress.* *p*

Cb. *mf*

Pno. *mf*

12

Vln.

Vla.

Vc.

Cb. *Pizz.*

Pno. *Poco rall.* *riprendere* *il* *Tempo* *f*

Detailed description: This page of a musical score for 'Irregolare' by Piero Fumarola contains measures 8 through 12. The score is arranged for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) and piano. Measures 8-9 show the Violin I and II parts with triplets and quintuplets, moving from mezzo-forte (mf) to piano (p). The Viola and Cello parts also feature triplets. The Piano part has a complex texture with triplets and quintuplets. In measure 10, the Violin parts are marked 'mfespress.' and 'p', while the Cello part is 'mf'. The Piano part continues with triplets. Measure 11 shows the Violin parts with 'mfespress.' and 'p', and the Cello part with 'mf'. The Piano part has a 'Pizz.' (pizzicato) marking. Measure 12 shows the Violin parts with 'mfespress.' and 'p', and the Cello part with 'mf'. The Piano part has a 'Poco rall.' (poco rallentando) marking, followed by 'riprendere il Tempo' (return to tempo) and a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Irregolare per Piero Fumarola

3

15 *Poco rall.* *Tempo* *un poco rall.*

Vln. *pp subito*

Vla. *pp subito*

Vc. *pp subito*

Cb. *pp subito*

Pno. *Poco rall.* *a Tempo* *un poco rall.*

8^{va} (ad ottava entrambe le mani)

19 *ff molto* *dim.* *Tempo poco più mosso* *Pizz.*

Vln. *ff* *dim.*

Vla. *ff* *dim.*

Vc. *ff* *dim.*

Cb. *Pizz.* *Tempo poco più mosso* *Pizz.* *Pizz.*

Pno. *Con la parte* *f* *mp* *Tempo poco più mosso*

23 *mp* *mp* *mp* *mp* *Tempo poco più mosso* *Pizz.*

Vln. *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

Pno. *mp* *Tempo poco più mosso* *più mosso*

8^{va}

Irregolare per Piero Fumarola

4

27

Vln. *Arco*

Vla. *Arco*

Vc. *Arco*

Cb. *mp*

Pno.

33

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Pno.

39

Vln. *Pizz.*

Vla. *Pizz.*

Vc. *Pizz.*

Cb.

Pno. *p*

Irregolare per Piero Fumarola

5

45

Vln. *p* *Arco*

Vla. *p* *Arco*

Vc. *p* *Arco*

Cb. *p*

Pno. (s)

51

Vln. *Pizz.* *p*

Vla. *p* *pizz.* *3* *pontic.*

Vc. *p* *pizz.* *3*

Cb. *p*

Pno. *mp*

57

Vln. *Pizz.* *mf*

Vla. *Pizz.* *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Pno. *p*

Irregolare per Piero Fumarola

6

63

Violin (Vln.) and Viola (Vla.) parts are mostly rests. Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.) play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Piano (Pno.) features a complex texture with a *pp* dynamic, including a *rit.* section and a *2^{da}* marking.

69

Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.) continue with rhythmic patterns. Piano (Pno.) has a *f* dynamic and includes triplet markings (3) and a *mp* dynamic.

75

Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.) play with accents. Piano (Pno.) features triplet markings (3) and a *f* dynamic.

Irregolare per Piero Fumarola

81

Vln. *Arco*

Vla. *Arco*

Vc. *Arco*

Cb. *Arco*

f *spres.*

Pno.

87

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Pno.

92

Vln. *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Pno.

Irregolare per Piero Fumarola

8

Musical score for 'Irregolare' by Piero Fumarola, measures 98-115. The score is arranged for Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabbasso (Cb.), and Piano (Pno.).

Measures 98-103: The strings play a rhythmic pattern of eighth notes with a 4-measure slur. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment with triplets in both hands.

Measures 104-107: The strings continue with the eighth-note pattern, now with a 4-measure slur. The piano accompaniment continues with the eighth-note accompaniment and triplets.

Measures 108-115: The strings play a long, sustained note marked *fp* *cresc. molto*. The piano accompaniment features a series of sixteenth-note runs with slurs and a 6-measure slur, marked *cresc. molto*.

Irregolare per Piero Fumarola

9

110

Vln. *Cadenza*

Vla. *f* *calmo ed espress.* *Rall.*

Vc. *mp* (*tenuto fino alla fine*)

Cb. *Pizz. lento* *mf espress.*

Pno. *p*

I COSTRUTTORI DI REALTÀ E CONOSCENZE: PSICHIATRI E SCIAMANI NELL'UNIVERSO DELLA CURA

Alfredo Ancora

Questo viaggio particolare che ci accingiamo ad intraprendere nei nostri pensieri e sul campo si svolge attraverso le tappe seguenti:

1) Quando “irrompe” il magico. 2) L’incontro e le radici del pensiero. 3) Sciamani e terapeuti

Quando “irrompe” il magico. Quante volte nella nostra attività clinica ci siamo imbattuti in un elemento cosiddetto "magico", irrazionale, sfuggente ai nostri mezzi di conoscenza, ma palpabile nell'evoluzione del processo terapeutico?

Proveremo ad estrapolare qualche elemento che accomuna sciamani, guaritori, medici tradizionali e psichiatri. Per prima cosa l'essere *costruttori di realtà terapeutiche*, nel senso originale dell'etimo greco di *therapeia* (servizio) che viene prestato a chi chiede aiuto. Esso rappresenta un rapporto unico ed irripetibile - difficilmente clonabile - che appartiene esclusivamente a chi lo costruisce. Nel corso del tempo tante ed importanti ipotesi¹ scientifiche non sono riuscite completamente a spiegarlo!

Sfugge sempre qualcosa (per fortuna!) che ci invita a riflettere sui limiti della razionalità e del bisogno continuo di spiegazione in un mondo che appare così efficiente ma anche così limitato a comprendere "altro" e “altrove”!

Alla luce di ciò, dovremmo anche chiederci come mai oggi ci sia tanto interesse per gli “operatori altri” ai quali, secondo

¹ cfr. J. Hilman ed il suo testo (scritto con M.Ventura) dal titolo quasi “irriverente” *Cent'anni di Psicoterapia ed il mondo va sempre peggio*, Milano, Raffaello Cortina, 1998. Nelle successive ristampe il termine psicoterapia è stato sostituito con psicoanalisi.

l'etnopsichiatra Tobie Nathan², si rivolgerebbe l'80% della popolazione mondiale.

Come ci avviciniamo - in punta di piedi - a questo mondo così complesso e per certi versi impenetrabile? Il nostro modo di interrogarsi si muove necessariamente su un territorio di confine fra realtà e "magia" che talvolta sembra nascondere una pretesa - tutta occidentale - di voler imbrigliare "l'irrazionale" o di ricercare nuovi *dispositivi tecnici* per inglobarlo in un preteso sapere "neutrale" separato dal contesto in cui si opera.

Lo studio e le esperienze con "operatori altri" ci insegnano che quello che si costruisce in una relazione di cura va oltre il rapporto stesso, verso un qualcosa di più profondo che talvolta sfugge, un *qualcosa di nuovo* che si aggiunge ad ogni relazione se pur completa. Ne costituisce "la pasta", il collante foriero di nuove aggregazioni, momenti di esplorazione e conoscenza. È incredibile, infatti, come in ogni incontro con un marabut o sciamano, cimàn o curandero, psichiatra o psicoterapeuta, si abbia sempre a che fare, in un primo momento, con qualcosa di smarrito o di spezzato bisognoso di una *ricomposizione*! Lo spazio dell'interazione si colloca sempre sulla soglia, a cavallo del limite e del non limite, dello scambio e delle resistenze al cambiamento, del di là e del di qua, condizione necessaria per costruire un *dia-logo* che poi non è altro che un *parlare attraverso*. Nei processi di conoscenza di mondi non usuali può accadere di non riuscire a comprendere quello che avviene, se non si ricorre anche ad elementi *altri* come l'intuizione, la percezione, l'empatia. Per questo, parliamo della cura anche come di un momento permeato da elementi "magici", liberi dagli obblighi della ricerca di spiegazione. Ogni relazione terapeutica, rituale o liturgica, tecnicamente strutturata o "primitiva" accomuna sempre coloro che la stanno faticosamente costruendo.

L'incontro e le radici del pensiero. Dalle esperienze di lavoro clinico e dagli incontri con cimànes guatemaltechi³, traditionalis

² T. Nathan, *La follia degli altri*, a cura di M. Pandolfi, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993.

ugandesi⁴, sciamani siberiani⁵ e mongoli⁶ ho imparato che c'è un filo che unisce tutti questi mondi culturali e religiosi, per altri versi così differenti e spesso lontani. Essi mi hanno spinto a riflettere su come attivare in chi richiede aiuto anche una sua corresponsabilità nel processo di cura, necessaria per poter procedere insieme alla ricerca di luoghi, tempi con i quali si è rotto l'equilibrio probabile causa del loro malessere. L'obiettivo è cercare di dare un senso unitario alla propria storia vissuta in modo frammentario, trovare i collegamenti con le radici che spesso vengono dimenticate o trascurate o confusamente vissute. Jung⁷, grande pensatore di questo secolo, ci ha fatto riflettere su queste problematiche ricordandoci anche quanto diceva Lao tzu,⁸ maestro del Taoismo: "tutto è chiaro, soltanto io sono offuscato". Del resto, fu proprio Jung, preso dall'ammirazione verso la spiritualità, le tradizioni e concezioni filosofiche, ancorché religiose, come il Buddhismo o il Taoismo, a ricordarci *quel senso di beatitudine e serenità* interiore che sono possibili solo mediante il percorso di difficili processi verso la consapevolezza.⁹ Anche gli sciamani possono insegnarci a guardare i nostri orizzonti mediante quel *terzo occhio* (ossia quello spirituale)¹⁰ che spesso ci incute timore e da cui pensiamo solo di difenderci.

Nella nostra esplorazione di quello che viene chiamato comunemente "il mondo della magia" è necessario cominciare a sottoporre a verifica proprio il presupposto ovvio *della realtà dei poteri magici*: determinare in quale misura tali poteri sono

³ A. Ancora, A. Fischetti, *La cerimonia rituale Maya*, in «Scienza 2000», n. 9, 1983.

⁴ A. Ancora, A. Fischetti, *Lo psichiatra e lo stregone*, in «La Ricerca Folklorica», n. 12, 1987.

⁵ A. Ancora, *I costruttori di trappole del vento*, Milano, Franco Angeli, 2006

⁶ Id., *Psichiatrist and traditional healers like a builders of reality* I congress of Psychotherapy in Africa, Kampala, nov. 1998 (personal paper).

⁷ In J.J. Clarke, *Jung e l'oriente*, Genova, ECIG, 1996.

⁸ Lao Tzu, *Il libro del Tao*, Roma, Newton Compton, 1995.

⁹ C. Michael Smith, *Jung e lo sciamanesimo. L'anima tra psicanalisi e sciamanesimo*, Amrita, 2016.

¹⁰ T. Lobsang, *Il terzo occhio*, Milano, Mondadori, 1995.

reali! Nel 1948, Ernesto De Martino¹¹ - insuperato esploratore di meandri inaccessibili in un'epoca cronologicamente lontana dall'attuale dibattito sulla complessità dei fenomeni scientifici, ha scritto «... quando ci si pone il problema della realtà dei poteri magici si è tentati di presupporre, per ovvio, che cosa si debba intendere per realtà, quasi si trattasse di un concerto "tranquillamente" posseduto dalla mente al riparo di ogni aporia e che il ricercatore debba applicare o meno come predicato al soggetto del giudizio da formulare. Ma per poco che l'indagine venga iniziata e condotta innanzi, si finisce prima o poi con il rendersi conto che il problema della realtà dei poteri magici non ha per oggetto soltanto la qualità di tali poteri, ma anche il nostro stesso concetto di realtà e che l'indagine coinvolge non soltanto il soggetto del giudizio (i poteri magici), ma anche la stessa categoria giudicante (il concetto di realtà)»¹².

Gli incontri con chi si occupa di "disagio psichico" in mondi diversi dal nostro, dove corpo e mente non sono considerati separati, ci hanno suggerito come esistono altri modi di comunicare, non legati esclusivamente alla parola, ma al linguaggio del corpo! Quante volte "ho male qui" riportato in seduta da un paziente proveniente da altre culture racchiudeva un malessere più profondo? Seguire un atteggiamento mentale "da colleghi", senza creare confusione di ruoli o possibili fraintendimenti, vuole indicare una comunità di intenti ed un grande rispetto verso un diverso operare. Questa *disposizione d'animo* è il *passpartout* per avvicinarsi ad operatori avvezzi ad entrare in *con-tatto* con mondi difficili, "abitati" e "agiti" da grande sofferenza, esplorati attraverso vie spesso non consone ai nostri canoni di conoscenza e di approccio. In realtà, che significa oggi andare a conoscere altri mondi da *colleghi* portatori di una cultura scientifica così razionale, spesso in difficoltà di fronte a certi avvenimenti e a fenomeni inusuali, liquidati frettolosamente senza prestare la dovuta attenzione? Forse sarebbe utile al nostro mondo, così efficiente e ansioso solo di ricevere risposte *sempre e comunque*, ricorrere ad un

¹¹ E. de Martino, *Il mondo magico*, Boringhieri, Torino, 1973.

¹² Ivi: 21-22.

pensiero più articolato e complesso, *facendo riposare ogni tanto la ragione*. Il mondo della cura va sempre inserito nel contesto in cui viene considerato!

A questo proposito, ci chiediamo che cosa può insegnare un guaritore a uno psichiatra se l'incontro tra i due è solo sulle cose che sanno fare e non su come le fanno e su quale pensiero seguono. È evidente che spostare l'asse della riflessione sul pensiero può farci perdere in meandri ampi e talvolta impenetrabili. È tuttavia vero che dall'interazione pensiero-tecnica dello psichiatra e pensiero-tecnica del guaritore potrebbero nascere delle basi per costruire canoni per un modello sicuramente più complesso perché si rifà a livelli di astrazione logica più elevati. Ogni *incontro sul campo*, non si svolge solo tra due persone, fra due mondi o fra due tecniche, ma anche fra due pensieri. Spesso si *estrapola la tecnica dal pensiero* e quindi dalla logica che la sostiene, riducendola a mera trasposizione di un qualcosa da un posto all'altro.

Nel momento in cui la cultura scientifica del mondo contemporaneo ha posto in evidenza come le frontiere, e non solo quelle della scienza, debbano aprirsi maggiormente agli scambi, ripensiamo al sociologo Edgar Morin (1983) che secondo cui tale situazione apra la possibilità di un metodo che facendo interagire i termini che si rinviano l'uno all'altro, diventerebbe produttore attraverso questi processi e questi scambi di una conoscenza complessa che comporti la propria riflessività¹³.

Nel susseguirsi delle nostre interrogazioni ci potrebbe essere di aiuto anche l'opera di Gregory Bateson, antropologo, filosofo della natura ed epistemologo.

Il suo pensiero ha scosso radicalmente le fondamenta di molti aspetti dei vari campi del sapere e ha influenzato il nostro atteggiamento mentale di fronte ad un fenomeno scientifico, come ad un rituale o a quale "abito indossiamo" quando entriamo in una seduta terapeutica. Nel suo *Verso una ecologia della mente* (1977) Bateson ha assunto come centrale il proble-

¹³ E. Morin, *Il metodo. Ordine, disordine, organizzazione*, Milano, Feltrinelli, 1983.

ma di *ingegneria epistemo-logica* inteso come “la costruzione di un ponte tra i fatti della vita e del comportamento, e ciò che oggi sappiamo sulla natura della struttura e dell’ordine”. La sua concezione della *struttura che connette*¹⁴ ha fatto riflettere come si relazionano i sistemi viventi e come il mondo della cura non può essere disgiunto dall’universo in cui si posiziona.

L’*intercettare* “collegli altri” ha rappresentato anche un’occasione rilevante per tentare un’articolazione *tra mondi mentali formalmente non simili* senza dimenticare come l’incontro avveniva anche fra *due prodotti culturali* che poi influenzano i comportamenti. Il quadro appena accennato è simile ad una tavolozza su cui sono posti a disposizione tanti colori, ma il cui risultato finale unico, bello o meno che sia, è appannaggio solo di chi poi li usa.

Rimane in ogni caso difficile riuscire a descrivere tutto quello che è avvenuto durante questi particolari incontri: lo “spiritus loci” rimane “indescrivibile” e riservato a *tutti coloro che operano alla co-creazione di esso*.

Sciamani e terapeuti. Questo tema mi sta particolarmente a cuore sia per le mie esperienze dirette in Siberia e Mongolia già citate, sia perché lo sciamano, figura mitica ed arcaica, mi ha sempre affascinato meritandosi da parte mia un’attenzione particolare. Lo ritengo fra i primi - nel corso della storia dell’umanità - ad essersi occupato del rapporto fra chi chiede aiuto e chi lo dà, come ci dimostrano le scoperte di etnosemiotica dei graffiti delle grotte siberiane riportate dall’antropologo J.Couliano¹⁵, allievo di Mircea Eliade. Lo sciamano oltre ad essere un tecnico dell’estasi, è anche un *costruttore di rapporti* con mondi visibili e invisibili.

Julien Leff, certo uno fra i più importanti esponenti della psichiatria transculturale inglese afferma:

¹⁴ Nel testo *Mente e Natura*, Milano, Adelphi,198, Bateson introduce il concetto di struttura che connette (p. 25, intendendo epistemologia che connette tutti i saperi.

¹⁵ I. P. Couliano *I viaggi dell’anima*, Milano, Mondadori, 1991.

Come professionisti esperti noi potremmo essere definiti “guaritori”, tuttavia molti di noi potrebbero sentirsi a disagio con l'utilizzazione di questo termine. Il ruolo del guaritore è probabilmente antico come la società umana, in cui individui fuori dal comune assumono questo ruolo. Un confronto tra guaritori tradizionali, nel mondo, rivela che essi hanno molto in comune. Tendono a essere persone profondamente intuitive e percettive, che conoscono molto bene la propria gente e i loro problemi e per aiutarli danno il meglio di sé in tutte le situazioni. Infatti, offrono suggerimenti ponderati e riescono a tirar fuori dai loro clienti emozioni spesso bloccate nel tempo, e danno un aiuto sostanziale anche per la soluzione dei problemi a loro presentati¹⁶.

Gheza Róheim¹⁷, lo studioso dei rapporti fra psicoanalisi ed antropologia ci ricorda come «la prima professione nell'evoluzione umana è quella dello stregone». A questo proposito, Michele Riso¹⁸, fra i padri della psichiatria transculturale italiana, durante le sue ricerche sulla cultura popolare nell'Italia del Sud, sulla scia del pensiero di Ernesto de Martino, si incontrò con Giuseppina Gonella, una donna analfabeta di 57 anni, *esperta di magia* e riconosciuta come tale dalla comunità di Campagna (Salerno). Si sentiva posseduta dallo spirito del nipote Alberto, nel nome del quale operava aiutando chi si rivolgeva a lei. Riso, come mi riferì nei nostri incontri, fu molto colpito, fra i tanti, da un episodio al quale aveva assistito nella casa di Giuseppina, dove si recavano continuamente persone con le più diverse *postulazioni*. Oltre a richieste di liberazione da fatture e sortilegi, preghiere di guarigione o semplicemente di ascolto per i problemi più vari, vide persone che portavano a benedire psicofarmaci, prescritti dal medico curante. Sembrava in realtà che verso Giuseppina confluissero due strade, una, proveniente dal mondo “non scientifico” della magia, l'altra, “dal mondo della scienza ufficiale”. Il quadro che si creava era questo: “Il farmaco è buono, la magia è buona, l'effetto sarà superlativo”. Lontano da lì, a Bali, in Indonesia, era abitudine

¹⁶ J. Leff *Introduzione a La dimensione transculturale della psicopatologia* di A. Ancora, Roma, EUR, 1997: 12-13.

¹⁷ G. Róheim, *Origine e funzione della cultura*, Milano, Feltrinelli, 1972: 54.

¹⁸ M. Riso, *Misère magie et psychotérapie*, in «*Confinia Psichiatrica*», vol. 14, 2, 1971, pp. 108-132.

andare dallo psichiatra e poi dal guaritore, come riferirono al convegno *Psicoterapia e culture* (Firenze 1995)¹⁹ L. K. Suryani e G. D. Jensen, psichiatri indonesiani (fra i pochi, di formazione occidentale, che ivi lavoravano) per aumentare “l’effetto della cura”. Questi esempi ci confermano il bisogno da parte chi chiede aiuto di affidarsi anche a strade differenti (per noi contrapposte, ma evidentemente da altri non recepite così) che allevino il suo stato di malessere.

Georges Devereux²⁰, tra i padri fondatori della etnopsicoanalisi propone che ci sia un certo *distacco* da parte del terapeuta nei confronti delle altre figure deputate alla cura. Egli afferma che il terapeuta non può identificarsi nello sciamano. Egli si deve limitare a studiarlo, a esporre ipotesi in base ai dati raccolti, a confrontare il pensiero della comunità con cui si trova a contatto, con quello di appartenenza e soprattutto a fare in modo di non confondersi con esso²¹. Sul rapporto terapeuta / sciamano sono state scritte tante pagine e fatte molte interpretazioni, anche discordanti fa loro, quasi a ricordarci continuamente che questa figura è sicuramente un *personaggio inquieto-di per sé - e come tale sfuggente a ogni tentativo di categorizzazione*. Uno dei più illustri antropologi C. Lévi-Strauss (1980), rilevò i parallelismi fra sciamano e terapeuta occidentale, affermando:

¹⁹ Questo importante ed unico congresso fu organizzato dall’Istituto di Psicosintesi di Firenze, in particolare da Andrea Bocconi e Massimo Rosselli (cfr. anche «I fogli di Oriss», 10, 1998).

²⁰ G. Devereux *Saggi di etnopsicoanalisi complementarista*, Milano, Franco Angeli, 2014.

²¹ L’argomento della *con-fusione* e della *contaminazione* è complesso e di difficile sintesi aprendo un dibattito a diversi livelli. Nel processo di cura il termine di contaminazione potrebbe far arricciare il naso ai puristi di settings incontaminati in ambiti terapeutici (per i concetti di contaminazione e purezza in psicopatologia, cfr. anche E. Rizzuti, *Orizzonti del comprendere: l’impurità come metafora trasversale*, in «Segni e comprensione», anno XVIII, n. 51, gen, aprile, 2004). In realtà, pur rimanendo fedeli al proprio ruolo di “tecnici” si possono guadagnare nuovi punti di osservazione, scendendo dalla postazione *neutrale ed oggettivante* per affrontare problematiche psichiche sempre più complesse in cui gli abituali mezzi di conoscenza non sono talvolta sufficienti.

Lo sciamano fornisce alla sua ammalata un linguaggio nel quale possono esprimersi immediatamente certi stati non formulati, e altrimenti non formulabili. In questo senso, la cura sciamanistica si colloca a metà strada fra la nostra medicina organica e certe terapie psicologiche come la psicoanalisi” (p. 222). [...] Lo sciamano adempie allo stesso duplice ruolo dello psicoanalista: un primo ruolo - di ascoltatore per lo psicoanalista, e di oratore per lo sciamano - stabilisce una relazione immediata con la coscienza - e mediata con l'inconscio - del malato... (p. 223). In realtà, la cura sciamanistica sembra essere un esatto equivalente della cura psicanalitica, ma con una inversione di tutti i termini. Entrambe mirano a provocare una esperienza; ed entrambe vi riescono ricostruendo un mito che il malato deve vivere, o rivivere. Ma, nel primo caso, si tratta di un mito individuale che il malato costruisce con l'aiuto di elementi attinti dal suo passato; nell'altro di un mito sociale, che il malato riceve dall'esterno e che non corrisponde a un antico stato personale... (pag. 224) [...] è l'efficacia simbolica a garantire l'armonia del parallelismo fra mito ed operazione. E mito e operazioni formano una coppia in cui si ritrova sempre la dualità malato e medico. Nella cura della schizofrenia, il medico compie le operazioni e il malato produce il mito; nella cura sciamanistica, il medico fornisce il mito e il malato compie le operazioni²².

Inoltre Lévi Strauss, nell'*Introduzione* a M. Mauss, *Teoria generale della Magia* (pubblicato in Italia nel 1965, su suggerimento di E. de Martino) avvertiva che la cura avrebbe potuto anche raggiungere lo scopo di *riorganizzare l'universo del paziente in funzione delle interpretazioni psicoanalitiche*. Bruno Callieri - maestro indiscusso della psichiatria italiana - ci ricorda²³: «Se, dunque, la guarigione sopraggiunge in virtù del fatto che la collettività aderisce a un mito fondatore, ciò significa che il sistema è dominato da un'azione simbolica. Quel che è chiamato inconscio non sarebbe che un luogo vuoto in cui si realizza l'autonomia della funzione simbolica». È necessario entrare con *la mente libera*²⁴, nella descrizione del mondo a cui

²² C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1980: 210-229.

²³ B. Callieri, *Postfazione*, in A. Ancora, *La dimensione transculturale...*, cit.: 150.

²⁴ A. Ancora, *Ecology of mind, ecology of soul: a transcultural psychiatrist experience*, in *Acts of Central Asian Shamanism Symposium*, June, 1996, Baikal Lake, Buryatia, Russia. Presso il Lago Baikal, luogo sacro per lo

appartiene questa figura *fuori dall'ordinario*, considerata e riconsiderata sempre secondo tante ottiche.²⁵ Lo stesso Lévi-Strauss afferma: «È comodo paragonare lo sciamano in trance o il protagonista di una scena di possessione ad un nevrotico. Lo abbiamo fatto noi stessi» (*introd.* Mauss cit., 1965: XXIII) “Un tal personaggio” (soprattutto in occidente) è stato spesso idealizzato e mitizzato. Un focus esperienziale fra i tanti possibili ruoli da esso ricoperti è stato quello (già ricordato) di

sciamanesimo, si svolse un *particolare* convegno (il primo che si teneva dopo il crollo del regime sovietico) dove arrivarono sciamani da tutta l'Asia. In un tale contesto, ritenevo fosse più importante ascoltare i *maestri dell'estasi*, più che relazionare la mia esperienza. Fui pregato, comunque, di farlo. Seguì il suggerimento, pur con qualche difficoltà.

²⁵ Esiste una vasta letteratura sull'argomento, oltre il già citato *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, di Mircea Eliade che non fu tenuto sufficientemente in considerazione da Devereux, a differenza di Róheim che lo cita spesso in *Psicoanalisi e antropologia* (1974, cit.). (Del resto, il nostro non si “incrociò” neanche con un'altra figura rilevante del panorama antropologico americano - Theodora Mead Abel - psicologa cross-cultural, come amava definirsi, psicoanalista, co-autrice fra l'altro, con Rhoda Metraux di *Culture and Psychotherapy*, uscito nel 1974 presso New Haven, Conn, College & University Press; durante la sua vita centenaria (1899-1998), fra l'altro, studiò anche gli americani messicani e gli indiani d'America). Inoltre ricordiamo L. Krader L., *Shamanism: theory and history in Buryat society*, in *Shamanism in Siberia*, a cura di V. Diószegi and M. Hoppál, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978. Sullo sciamanesimo - anche in Mongolia - cfr. Costanzo Allione (al quale debbo la conoscenza di questi *straordinari* mondi e fra i primi in Italia ad occuparsene), *We will meet again in the land of the dakini. Mystic fire Video*, New York, 1995. Cfr. anche Hellenberger H. F. che presenta nel suo *Medicines de l'âme*, Paris, Fayard, 1995, una interessante descrizione “della follia e le guarigioni psichiche” nelle varie culture e nei vari periodi della storia. Infine, uscito recentemente, *Shamans and traditions* di M. Hoppál, (uno dei più grossi studiosi viventi dello sciamanesimo siberiano), Budapest, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2011. A. Ancora *Lo sciamano nella testa in Simboli e miti della tradizione sciamanica* (Atti del convegno internazionale, Bologna, 4-5 maggio 2006, a cura di Carla Corradi Musi, Bologna. Edizioni Alma Mater, 2007. Inoltre V. Basset, *Du tourisme au néochamanisme*, Paris, L'Harmattan, 2011, in cui è descritto come questa figura *sia tornata di moda* attraverso uso e consumo “vario” snaturandone il senso e la storia.

costruttori di realtà,²⁶ più vicino a tutti coloro che operano nel campo della salute mentale, dove *i viaggi andata-ritorno*²⁷ nel mondo della sofferenza psichica, sono molto frequenti e nello stesso tempo rischiosi, soprattutto con pazienti gravi. Gli incontri che abbiamo vissuto, sono serviti, fra l'altro, anche *come passaggio attraverso miti e modi di un diverso conoscere*. Abbiamo potuto notare come questi mondi siano permeati (come ben descritto anche da Roheim 1945, cit.) da una *dimensione altra*, quella spirituale, con cui si viene a contatto e con la quale non si è abituati a trattare. Essa costituisce, da una parte, lo sfondo del rapporto fra "curatore e curato", dall'altra, una "pratica liturgica", molto particolare e personalizzata. L'analisi *del contesto* è molto importante. I Buriati, che vivono nella Siberia meridionale (e che ho avuto la fortuna di incontrare) infatti, hanno la possibilità di poter scegliere persone e metodo di cura. Ci sono anche medici del servizio sanitario russo o figure religiose come i lama, ma la maggior parte della popolazione si rivolge agli sciamani perché - da sempre - li sente più vicini alla loro tradizione *clanica*. Del resto anche il rapporto psichiatra-sciamano, come abbiamo potuto verificare in loco, è basato sul reciproco rispetto e sulla collaborazione come verificato da una esperienza diretta. Mi capitò infatti di assistere direttamente ad un episodio significativo. Fummo invitati a visitare, insieme alla presidente degli sciamani siberiani, Nadia Stepanova, l'ospedale psichiatrico di Ulan-Udè, capitale della Buratya. Assistemmo, *sorpresi ed increduli*, alle dimissioni di un paziente, suggerite dalla sciamana, anche se gli era stata fatta diagnosi di *sindrome psicotica*. La Stepanova spiegò, a noi e ai colleghi siberiani dell'ospedale che i sintomi presentati dal paziente (ritiro autistico, isolamento, rifiuto del cibo, etc.) erano causati dal rapporto spezzato con gli spiriti. Egli non riusciva, da solo, a

²⁶ A. Ancora, *I costruttori di realtà e conoscenze: i traditional healers, gli sciamani, il dottore delle tarante*, in *La consulenza transculturale della famiglia*, cit.: 208-229.

²⁷ H. Searles parla di "viaggio nell'inferno dello psicotico" in *Scritti sulla schizofrenia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

riconoscere una chiamata sciamanica, né i “segni” di questo evento, presenti sotto forma di grande sofferenza psichica. Lo sciamano, è una figura anche di rilevanza culturale: la gente fa riferimento a lui, anche perché è disponibile 24 ore su 24. Giorgio Villa, esperto di sciamanesimo himalaiano, dice: «lo sciamano non è, infatti, solo un “tecnico dell’estasi”, ma è anche un operatore culturale che trasformativamente investe della sua azione, “zone di confine” della cultura in cui è situato permettendo ai singoli e alla comunità di cui fa parte di rinnovare il sentimento e le ragioni della propria identità personale, sociale, storica e religiosa»²⁸. L’aiuto che egli riesce a dare smuove anche quel “ristagno spirituale” e quella “sterilità psichica” così egregiamente descritte da Jung: «dalla sofferenza della psiche deriva ogni creazione spirituale ed ogni processo dell’uomo spirituale; e la sofferenza è dovuta al ristagno spirituale, alla sterilità psichica»²⁹. Tuttavia, bisogna anche considerare il quadro particolare in cui opera: tutti gli aspetti *dell’universo sciamanico* interagiscono in grado diverso e con una particolare energia, nella ricerca delle origini della sofferenza psichica. È anche per questo che Hellenberger (1995, cit.) si chiedeva se ci fossero delle affinità fra chi si avvicina ad un malato psichico gravemente deteriorato, cercando di stabilire un contatto con le parti ancora sane della sua personalità e di ricostruire il suo io e gli sciamani che si mettono a seguire le tracce di un’anima perduta, la trovano nel mondo degli spiriti, lottano contro i demoni maligni che l’hanno imprigionato, e la riportano al mondo dei viventi.

Nel mio percorso personale e professionale ho appreso quanto siano importanti quelle capacità proprie del “tecnico della soglia”, che permettono interventi di vicinanza, drammatizzazione, approssimazione per “abitare la distanza” che il mondo della sofferenza psichica continuamente interpone.

Per questo ambedue danno inizio, sciamano e psichiatra, a una storia comune con i pazienti, nel momento in cui, *creando*

²⁸ G. Villa, *Delirio e fine del mondo*, Napoli, Liguori, 1987: 85.

²⁹ C. G. Jung, *Opere*, vol. 11, *Psicologia e religione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992: 314.

insieme nuove realtà le collegano alle proprie radici, origini familiari o claniche. Chi è a contatto con gravi stati di disagio psichico, conosce i rischi di possibili destrutturazioni - come gli *smem-bramenti* sciamanici - ed anche di *ristrutturazioni* - che *l'ordine* terapeutico rende possibile. L'obiettivo comune rimane sempre lo stesso: mettere insieme tutte quelle parti scomposte, disordinate che il malato offre di sé al terapeuta/operatore. Riuscire ad aprire *attraversamenti*, con ogni tecnica possibile, per poter accedere a valichi spesso inaccessibili è il senso della sfida che unisce tutti coloro che sono deputati alla cura in ogni contesto.

Per concludere *provvisoriamente*, data una materia così complessa (e qui solo accennata!) proviamo a riportare qualche suggestione finale.

Durante la descrizione di questo percorso, chiamato all'inizio "particolare" abbiamo tentato di mettere a fuoco *l'atteggiamento mentale* che caratterizza il modo di fare e di operare nel composito mondo della sofferenza psichica - "qui" ed "altrove" - che accomuna vissuti ed esperienze di tante contrade e culture che sembrano così lontane e che invece...

Si potrebbe partire dalla costruzione di un percorso dai piccoli tratti, comuni a tutti. In quel "lavoro quotidiano con la sofferenza", affrontato dal terapeuta occidentale come "dai suoi colleghi". Se è vero che ognuno di loro utilizza un proprio pensiero e una propria tecnica, all'interno di un definito contesto sociale, culturale o religioso, tutti hanno in comune almeno un elemento: sono *creatori di ponti con il reale*. Per questo, sono capaci di congiungere e sviluppare i più reconditi e invisibili canali comunicativi, dando inizio, dal momento dell'incontro in poi, a una storia *insieme* con continui "rimandi" di pensieri ed emozioni fra i poli di questa particolare forma di rapporto. Nessuna spiegazione o interpretazione (anche se utile e fondamentale in un processo di cura), può essere esaustiva e comprensiva di tutto quel che accade durante una seduta terapeutica occidentale o una consultazione sciamanica. Infatti, essa appartiene a chi la *co-crea*, nel senso di costruire insieme, di contestualizzare momenti particolari, necessari e unici, di accentuare il dialogo che può svolgersi attraverso infinite forme,

di scorrere attraverso livelli ora simbolici ora reali, che vicendevolmente si rincorrono. Tutte queste esperienze ci aiutano a riflettere su quanto il lume della ragione non sempre sia da solo sufficiente a spiegare e a conoscere la realtà. Con questo breve percorso abbiamo cercato di evidenziare che in ogni *relazione di cura* esiste anche il “magico”, “l’inspiegabile” oppure “l’irrazionale” senza la paura di fraintendimenti o fughe dalla realtà. Per questo, le mie riflessioni hanno cercato di focalizzare soprattutto i rapporti *contesto-cura*, le inter-azioni fra il pensiero–tecnica e fra razionale ed irrazionale senza ricorrere a “facili” classifiche di mondi migliori o giudizi valoriali. Allo stesso tempo si è cercato di non cadere nei rischi di enfattizzazioni “esotiche” o di idealizzazioni di *operatori alternativi!* Il rispetto per la sofferenza non lo avrebbero permesso!

PULSATION, TRANSE ET THÉRAPIE ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ

France Schott-Billman

La transe est un état psychique d'union avec des forces «surnaturelles», considérées comme divines dans les sociétés traditionnelles. Certains de leurs membres ont la faculté de se relier avec ces forces, ce sont les guérisseurs, les prêtres, les sorciers, les chamans. Ils dirigent des rites comportant des musiques et des danses qui conduisent à mettre des malades en transe, donc en relation avec ces forces surnaturelles qui les guérissent. Ce mode de thérapie a disparu en Occident, qui a désacralisé les danses. Mais il subsiste et fait même retour de façon spontanée. Nous le revisitons également en danse-rythme-thérapie sans conserver son cadre religieux d'origine.

1. La pulsation

La pulsation en musique est l'unité sonore brève et répétée, universellement présente dans les musiques du monde, et imitant acoustiquement le battement cardiaque par des frappes sur la peau d'un instrument à percussion ou, aujourd'hui le beat électronique.

Les mots pulsation, pouls, poussée, pulsion ont la même racine, indiquant l'idée de quelque chose qui pulse et qui pousse... Exerçant une pression sur les récepteurs sensoriels disséminés sur tout le corps, elle le pousse au mouvement comme le fait la pression interne de la pulsion, cette force semi-psychique semi-somatique selon Freud, donc semi corporelle semi-spirituelle.

La pulsation est universelle, pas seulement parce qu'elle imite le coeur mais aussi parce qu'elle est au fondement de l'humana-nisation aussi bien au niveau du groupe que de l'individu.

- Dans la préhistoire elle a permis de passer de la simple frappe de 2 cailloux pour faire du son, comme savent le faire les chimpanzés, à des activités culturelles comme la taille des silex, qui s'effectuait dans une ambiance rythmique, à la fois musculaire, auditive, et visuelle,

née de la répétition des gestes de choc¹ qui permettaient de créer des festons réguliers sur leur bord.

La pulsation a sans doute aussi structuré les tout premiers langages humains, qui étaient probablement rythmés comme le rap d'aujourd'hui: on a trouvé de nombreuses plaquettes paléolithiques gravées de signes parallèles et équidistants, que Leroi-Gourhan interprète comme des supports rythmiques ayant pour fonction de scander² la parole chantée ou psalmodiée.

Mais surtout, son utilisation capitale est celle des mères humaines qui, à chaque génération depuis les débuts de l'humanité pour humaniser l'enfant, c'est-à-dire l'amener à se socialiser, à s'individualiser et à symboliser, en appuyant tout ce processus sur le rythme du cœur qui s'est imprimé dans le fœtus pendant la gestation et reste pour toujours dans la mémoire de tout être humain.

2. *Le dionysisme, ancêtre du tarentisme*

En Grèce, depuis le 2^e millénaire av. J.C., les cultes de Dionysos, le dieu de la force vitale et de la transe sont accompagnés au tambour. Ses rites conduisent à l'enthousiasme dionysiaque (dieu en soi), que les Grecs, aujourd'hui encore, appellent aussi bien extasis, ce qui montre que la transe est aussi bien une possession, une frénésie qu'une évasion passagère.

Le culte dionysiaque est l'ancêtre du tarentisme, mais aussi du Carnaval, et il est parent des cultes des sociétés polythéistes, dont les dieux sont proches des hommes. Ils utilisent la pulsation et le rythme pour s'incarner en eux et les mettre en transe: état de disparition de l'identité habituelle et apparition d'une autre identité, une nouvelle manifestation, un autre moi....

a. La pulsation

Dionysos n'est pas immortel, il meurt et renaît³, ce qui fait comprendre le sens profond de la pulsation: le battement éternel de la vie est fait d'une alternance de morts et de renaissances, de disparitions et réapparitions traduites dans la pulsation sonore qui est

¹ André Leroi Gourhan, *Le geste et la parole*, Sciences d'aujourd'hui, Paris, Albin Michel, tome 2, 1985, p. 135.

² Leroi-Gourhan, op. cit, Tome 1, p. 266.

³ Dionysos, bien avant J.C, meurt, descend aux Enfers, mais il renaît grâce à son cœur toujours battant, récupéré par Rhéa qui peut ainsi reconstituer son corps.

une alternance de son-silence, transposée dans le geste répétitif: pour revenir à son point de départ, celui-ci doit «mourir, disparaître et renaître», réapparaître. Cette réapparition, renaissance est aussi celle de l'initié qui, en pratiquant les rites des Mystères dionysiaques, meurt à son ancienne vie et renaît à une autre vie. Cette alternance est enivrante, elle suscite la Joie, qui naît du franchissement d'une étape pour conquérir une vie supérieure. La répétition du cycle mort-vie dans la musique et la danse les rend enivrantes.

b. L'expérience de la pulsation dans la danse

L'écoute du cœur :

-Remémoration des souvenirs les plus archaïques, jamais totalement oubliés (refoulement primaire): le concert utérin, le contact et les premiers échanges interhumains avec la mère (le premier autre). C'est donc une remémoration du parcours huma-nisant, du passage nature/culture.

- Joie de se libérer de la mort (à l'ancienne vie, la monotonie du quotidien, les soucis matériels, la solitude) et de renaître en naissant à une autre vie. Cette joie de sortir de soi, exulter, est impossible à contenir, elles se matérialise par des frappes de mains et de pieds. Elle est aussi un rappel de la joie de l'enfant se libérant de la mort psychique, la fusion mortifère à la mère, à la nature (fusion à ses instincts par ex), à l'imaginaire (confusion imaginaire/réalité), pour accéder à l'autonomie, à la culture.

- Synchronie de groupe, qui devient un chœur, ce qui crée un lien affectif puissant entre les membres du groupe, qui bat comme un grand cœur collectif. La danse en groupe à l'unisson crée une extase collective (à la différence de l'extase chama-nique qui est individuelle).

Elle célèbre la joie de la danse, du vin, du chœur chantant-dansant à l'unisson, qui sont des rites permettant de devenir un autre, de s'échapper du quotidien, de voir le monde autrement qu'il n'est.

c. La catharsis

Même si l'expérience de la transe est souvent recherchée pour elle-même, elle est aussi une catharsis, qui est à la base de la thérapie traditionnelle dans les sociétés polythéistes de culture orale.

En effet, l'être humain est impur :

- soit parce qu'il a de mauvais désirs, et il les refoule

- soit à cause du courroux d'un dieu, qui lui envoie une maladie pour le punir de sa négligence du sujet ou pour le punir de la faute d'un ancêtre,

- soit parce qu'il a reçu des mauvais sorts

Il faut donc le purger en offrant à ces 'miasmes' une issue rituelle par la musique, la danse, la poésie, le théâtre, l'alcool, les drogues...

d. L'accès au sens: la symbolisation

La catharsis est un exorcisme. Mais il faut pouvoir se représenter les contenus psychiques pathogènes, les conflits, les émotions négatives. C'est le rôle de la symbolisation, qui, comme le soulignait Freud, leur offre une issue. C'est le rôle de la contemplation de leur représentation dans une oeuvre d'art, qui peut être la poésie, la musique, le théâtre. En effet, les symboles ne sont pas nécessairement des mots, comme dans la psychanalyse. Comme l'a souligné Claude Lévi-Strauss, un symbole peut toujours permettre la catharsis en offrant une telle issue symbolique.

Mais il faut aussi qu'il y ait adorcisme, une réorientation positive du dieu apaisé par le rite (pour la psychanalyse, une réorientation positive de la pulsion pathogène par sa symbolisation qui permet de la sublimer).

Mais la danse, outre sa représentation, offre l'avantage de l'agir.

3. Le traitement des thérapies traditionnelles

La danse des Corybantes est un traitement de l'Antiquité grecque, dont Georges Lapassade et Diego Carpitella ont montré la parenté avec le tarentisme.

Mais c'est aussi le modèle toujours en cours dans les thérapies des sociétés polythéistes aujourd'hui, le vaudou haïtien, le candomblé brésilien etc...

Le mal à traiter n'est pas spécifié par des symptômes précis, il va de crises d'angoisse, de phobies à des troubles somatiques variés...

Puisque la maladie est considérée comme d'origine surnaturelle, il s'agit de diagnostiquer le dieu responsable et cela se fait par la réaction du patient à la musique qui lui est présentée. Si celle d'un dieu X le stimule et provoque une catharsis, cela prouve que le dieu X est responsable du mal. Platon dans *l'Ion* nous dit que les «corybantides n'ont d'oreille que pour un dieu seulement, pour la musique qui appartient au dieu par lequel ils sont possédés. À cet air là, ils répondent librement par le geste et la parole alors qu'ils ignorent tous les autres».

Le rituel se déroulait donc ainsi:

- a. Diagnostic musical
- b. Sacrifice au dieu ainsi reconnu
- c. Rites et danse pour ce dieu qui, apaisé danse dans le corps du malade prendre part.

Socrate et sans doute Platon ont eux-mêmes pris part aux rites corybantiques, sans doute pas par foi religieuse, mais⁴ - au moins comme un organe utile d'hygiène sociale - ils croient du moins que c'est efficace, d'une efficacité qui opère pour le bien des participants. Ainsi, la vieille catharsis magico-religieuse s'est peu à peu détachée de son contexte religieux pour être appliquée dans le domaine de la psychiatrie laïque, et pour suppléer au traitement purement physique employé par les médecines hippocratiques.

4. La répression dans la société occidentale

Malgré tous ces avantages et ses défenseurs, les pratiques dionysiaques ont fait l'objet d'une constante répression.

La première grande répression historique connue vint des autorités romaines en 186 avant Jésus-Christ, lors de la fameuse affaire des Bacchantes qui fit 7000 morts. Tout au long des siècles, la persécution continua, obligeant le culte à prendre des travestissements divers pour déjouer la censure car, pour le peuple, les vieux rites dont l'expérience millénaire avait prouvé le bien-fondé et l'efficacité ne se périmeaient pas. Des cultes de ce type existaient chez tous les peuples européens : Celtes, Saxons ou Germains vénéraient les divinités par des rituels aux contenus très voisins, bien qu'exprimés avec des symboles, des noms différents selon les peuples.

Malgré de dures répressions (voir plus loin), le dionysisme alla toujours croissant dans la société grecque et ne céda qu'avec l'interdiction officielle de 391. Les contenus des Mystères Antiques qui avaient recueilli cet héritage passèrent tout naturellement dans le culte chrétien et y rejoignirent les cultes homologues issus des religions autochtones, elles-mêmes héritières de la religion primitive. Pour la classe paysanne, elle ne paraissait nullement incompatible avec la ferveur de son christianisme. En particulier, dans les églises, les fidèles reprenaient des danses antiques les rondes plus ou moins rapides, les bonds, les balancements, les claquement de mains rythmés, les pas sautillants et les trépignements, les gestes de travail,

⁴ Dodds Eric Robertson, *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, Flammarion, 1984, p. 87.

imitant le paysan conduisant sa charrue, le savetier ou le corroyeur, les gestes des femmes filant la quenouille ou tissant la toile. Ces danses provoquant parfois des trances extatiques, l'église prit rapidement conscience qu'il y avait là un danger de concurrence pour ses propres rites et interdit progressivement les danses.

L'attitude des autorités ecclésiastiques varia selon les époques et les personnes. Dès le 4ème siècle Saint-Augustin condamne la "pestilence" et la "pétulance" des danses païennes et ajoute: «Ce n'est point en dansant mais en priant, ce n'est point en buvant mais en jeûnant... que les martyrs ont remporté la victoire». A la même époque, Saint Basile proteste contre le fait que la danse s'introduise dans les grandes solennités de l'Eglise, en particulier que la Pâque serve de prétexte à de scandaleuses bacchanales. Les interdictions de danser et chanter dans les églises et les cimetières commencèrent à pleuvoir, formulées dans les conciles de toute l'Europe (Tolède et Auxerre au 6ème siècle, Chalon-sur-Saône au 7ème, Avignon, Exeter, Würzburg au 13ème, Tréguier au 14ème, Bâle au 14ème). La répression de la culture paysanne visait spécialement les modes d'expression bruyants, rythmés, collectifs et extatiques ("sataniques" diront les Inquisiteurs) qui régnaient particulièrement dans les grands rassemblements dansants nocturnes des sabbats européens.

5. L'objet de la répression: le démon et l'inconscient

Dionysos est le dieu fou, l'étranger, l'Autre en soi, l'inconscient. L'étrangeté, le mystère de la transe, le changement d'identité fut attribué au démon chrétien, le Diable, ce qui causa l'accusation de paganisme et de diabolisme formulée par les Inquisiteurs. Mais la répression des danses de transe fut donc le fait d'une coalition d'autorités supérieures: l'Eglise, l'Etat et la Raison.

On assiste partout à ce phénomène de diabolisation des dieux précédents. En Haïti le vaudou fut persécuté par les chrétiens.

6. Et aujourd'hui?

La culture populaire est sortie profondément appauvrie de ce traumatisme historique. Le patrimoine de la médecine traditionnelle et des danses thérapeutiques s'est sans doute irrémédiablement perdu. L'Occident a largement détruit la richesse des couches souterraines des anciennes cultures du geste qu'il a refoulées et stérilisées. L'Europe continue, d'ailleurs, à tenter d'expurger de leur ultime "sauvagerie" celles des danses liturgiques païennes qui ont survécu en les rattachant à un saint.

- Les Anastenaria en Grèce

Le rituel thrace d'origine a été christianisé et dédié à St Constantin («Cou de Taureau») et Ste Hélène, sa mère, derrière lesquels on peut reconnaître la Déesse-Mère et son parèdre le dieu-taureau.

- La "Madonna dell' Arco" en Italie du Sud, près de Naples, est célébrée chaque lundi de Pâques : des milliers de pèlerins arrivent en courant pieds nus au sanctuaire de la Madone où ils s'effondrent en transe, comme foudroyés par sa présence, lorsqu'ils franchissent le seuil de l'église. Jusqu'à présent rien, malgré les réticences et les réformes émanant du Vatican qui cherche à proscrire ce type de phénomènes, n'a pu empêcher les fidèles de la Madone de venir de toute l'Italie pour ce rite dont l'origine remonte sans doute aux Mystères antiques.

- Le tarentisme en Italie du Sud

Rituel de possession survivant en Campanie, Calabre, Pouilles, Terre d'Otrante. On attribue la maladie à la morsure d'une araignée qui provoquait un état de souffrance psychophysique: regard hébété, migraines, nausées, douleurs articulaires dans tout le corps, vomissements, états léthargiques suivant l'agitation et la frénésie, priapisme chez les hommes et délire érotisant chez les femmes.

Le diagnostic se fait par la musique et la thérapie, selon l'analyse anthropologique de Diego Carpitella est un exorcisme choréo-musical comparable à celui des Corybantes, mais aussi à des pratiques contemporaines comme la derdeba maghrébine, le zar éthiopien ou le ndoep sénégalais. Gilbert Rouget confirme: le culte thérapeutique des jnoun, comme de la tarentule, appartient au domaine de la religion populaire, et on rencontre ces pratiques des rives européennes de la Méditerranée jusqu'au Golfe de Guinée.

Ernesto de Martino rapproche le balancement, sur la corde ou d'autres instruments de suspension motrice comme la balançoire ou le berceau, à un aiôresis symbolique des tarentulés (l'aiôresis est le mouvement produit par le sujet assis sur une balançoire) (image présente dans certains mythes grecs anciens).

- La danse de St Guy

Cette chorée, née en Alsace se répandit rapidement, comme une épidémie de gestes saccadés et anarchiques. C'est une des «manies dansantes» qui parcoururent toute l'Europe à la fin du Moyen Âge. Les malades dansent sans cesse, avec des secousses de bras et de jambes qui provoquent des gesticulations involontaires. On en attribua la cause à St Guy et on l'appela la danse de St Guy. Les symptômes se

ressentaient particulièrement à l'approche de la fête du saint: grande angoisse, et troubles variés qui étaient attribués à un état de possession.

Mais la croyance au mal de saint, très répandue dans le peuple, suppose que le saint peut aussi bien guérir qu'infliger la maladie. Il est ambivalent, comme Dionysos qui peut rendre fou et guérir par le rituel dansé. St Guy Martyr sicilien de l'époque de l'empereur Dioclétien (3e s. ap. JC), persécuteur de chrétiens. A 12 ans, il fait déjà des miracles: la main du gouverneur qui veut le fouetter se paralyse, il guérit le fils de Dioclétien qui était possédé par un démon (donc épileptique), il est emprisonné mais les chaînes tombent, puis jeté dans un chaudron posé sur le feu, mais il en ressort intact etc...⁵ Il était invoqué en Italie contre les morsures de tarentule et les piqûres de serpents. Ses reliques passaient pour guérir spécialement les maladies d'origine démoniaque. Au 9e s. son culte se répand dans toute l'Allemagne où il devint un des 14 saints auxiliaires comme protecteur des épileptiques, puis gagne l'Europe de l'Est. Le diagnostic d'un mal de saint permet de donner du sens à la maladie. Puis de guérir à travers un rite de réconciliation avec lui, les pèlerinages dansants. Les symptômes réapparaissent tous les ans à l'approche de la fête de Saint Guy. Les malades avaient alors recours au pèlerinage, malades invoquaient St Guy ou St Jean-Baptiste et se rendaient à leurs sanctuaires pour danser. Ils y venaient se faire délivrer de leur folie. La guérison ne peut être obtenue que par les danses. Elles duraient 3 heures et ensuite les patients étaient tranquilles pendant une année. La danse de St Guy (ou St Vito en Italie) a perduré au Luxembourg où chaque mardi de Pentecôte des milliers de pèlerins entrent en dansant dans l'église de St Willibrod à Echternach pour soigner des malaises de toutes sortes ou les prévenir. Ils sont guéris par la danse, mais temporairement: il faut recommencer l'année suivante.

Ne croyons pas que la mise au pas de la danse ait cessé dans la société occidentale de l'ère industrielle si l'on en croit Pierre Legendre. En Occident, la répression a été relayée par "le goût bourgeois radicalement antipopulaire et acharné contre la manifestation vulgaire"⁶.

⁵ Ce qui fait de lui également le patron des chaudronniers et des danseurs!

⁶ Pierre Legendre, *La passion d'être un autre. Étude pour la danse*, Paris, Seuil, 2000.

Conclusion

De nos jours, la société ne peut plus faire taire l'aspiration à la pulsation, support de transe et on la voit resurgir en force dans le besoin de se fondre dans la pulsation et l'extase collective. Le corps avait besoin de se "débrider", de libérer des pulsions, de retrouver de l'énergie que les danses "noires", les danses "chaudes" offraient à revendre dans des structures immédiatement habitables. Elles permirent aux Européens de retrouver une "primitivité" oubliée.

Aujourd'hui, les formes de danse bruyantes et répétitives dérangent toujours et sont souvent mal tolérées, la répression pouvant prendre la forme "musclée" des descentes de police dans les "rave-parties" ou celle, plus larvée, d'un mépris élitiste pour ces activités "groupales". Certains semblent encore désireux d'en faire un simple calmant social, comme ce à quoi, par exemple, ils voudraient réduire le "rap", un peu trop complice de la violence qu'il doit canaliser. Alors qu'il serait sans doute préférable, au vu des violences qui marquent ce siècle, de cesser de refouler la transe et de comprendre sa nécessité.

TRANSE, POSSESSIONE E DANZA: UN VIAGGIO DAL SALENTO ALL'INDIA MERIDIONALE

Tiziana Leucci

Introduzione

Desidero ringraziare qui gli organizzatori del convegno itinerante “*Transe e possessione nella società orientale, dal Medioriente all’India*”, tenutosi il 4 settembre 2018 presso l’Università di Lecce nello splendido convento degli Olivetani, all’interno del festival ‘Irregolare’ che si è articolato su diverse giornate nel corso del mese presso diversi luoghi nella magnifica cornice del Salento. Sono riconoscente in particolare ai miei colleghi ed amici, Sara Colonna, Toni Candeloro ed Eugenio Imbriani, che mi hanno gentilmente proposto d’intervenire a questo convegno, invito che ho accettato con entusiasmo per diverse ragioni d’ordine sia scientifico che artistico, e non ultimo lo confesso, per il mio interesse personale nei confronti dei fenomeni della *transe*, in generale, che ritengo un tema fondamentale nello studio storico ed antropologico di ogni forma di cultura. *Last but not least*, anche per la simpatia che nutro nei confronti di tutto ciò che si considera comunemente come ‘irregolare’, ma che proprio per la sua intresecata ‘irregolarità’ è fonte di riflessione, di curiosità, di originalità e dunque di sviluppo e di creatività. La partecipazione a questo evento mi ha consentito inoltre di rendere il doveroso omaggio alla memoria di Piero Fumarola, docente all’Università del Salento, che fu uno studioso profondamente ‘anticonformista’, nonché noto specialista della *transe*, dell’irregolarità in senso lato, e di molto altro ancora... La mia presenza al convegno e alle altre attività proposte dal festival mi hanno dunque offerto anche la possibilità d’incontrare per quest’occasione i colleghi e gli artisti provenienti da varie regioni del mondo, che lavorano tutti, direttamente o indirettamente, su questo soggetto affascinate. Dialogare e condividere con loro e con il pubblico presente le mie esperienze relative a questo tema, complesso

ed affascinante al contempo, è stato infine per me un momento non solo gioioso, ma ricco intellettualmente per lo scambio di idee e di impressioni, sempre costruttive ai fini di una maggiore comprensione dei vari fenomeni di *transe* e possessione. Vogliate dunque perdonarmi se il filo conduttore del mio saggio seguirà in gran parte il mio stesso percorso biografico, e cioè non per banali ‘egocentrismi’ ed impertinenti ‘manie di protagonismo’, che io stessa disapprovo, ma perché credo fermamente che tale approccio permetterà di comprendere meglio e con più precisione il mio stesso rapporto con la *transe* e con i vari fenomeni musicali e coreutici, nonché con i riti di possessione ad essa connessi, di cui sono stata in prima persona testimone nel corso delle mie ricerche sul campo in India.

Aderendo dunque agli studi più recenti che danno importanza alle esperienze personali vissute dagli antropologi nei periodi di ricerca sul campo¹, evocherò qui, come annunciato, alcuni elementi della mia vita, scusandomi nuovamente con i lettori per quest’approccio molto personale. Così questa prospettiva di studio più attenta alle vicissitudini degli antropologi sul campo e gli studi recenti che tengono in considerazione queste esperienze personali ben si adattano alle convinzioni dell’etnologo francese Michel Leiris (1901-1990), il quale sosteneva tanto il valore dell’autobiografia che la profondità d’analisi nella ricerca qualora l’etnologo ammetta e riconosca lucidamente l’apporto dell’inevitabile sua ‘soggettività’ e dei suoi propri ‘filtri’ sia nella percezione che nell’interpretazione dei fenomeni osservati e studiati scientificamente. Nata a Roma negli anni ’60, caratterizzata dal boom economico che seguì la fine della disastrosa seconda guerra mondiale, da genitori entrambi pugliesi, come il mio stesso cognome lo lascia supporre (da madre leccese e da padre salentino, di Melpignano), da bambina trascorrevo tutte le vacanze scolastiche con i miei genitori e mia sorella qui in Puglia, insieme ai nonni e ai tanti zii e cugini. Da piccola non era raro

¹ T. Leucci, *La danse en Inde du sud, entre conflits générationnels, identitaires, de genre et de caste*, dans: Margaret E. Walker & Kaley Mason (eds.), *Generational Frictions in Musical Ethnography of South Asia*, «MUSICultures», n. 44/1, 2017: 134-162.

ascoltare mio padre e le persone più anziane della nostra famiglia raccontarci dei riti legati alla possessione della ‘Taranta’, di cui erano stati essi stessi attori e/o testimoni oculari diretti. Allora se ne parlava ancora con gran rispetto, con apprensione e con timore al contempo. Quando più tardi studiai al liceo classico ‘Virgilio’ di Roma e iniziai a leggere i testi di Ernesto de Martino (1908-1965), su consiglio della nostra straordinaria professoressa di storia e filosofia, Giuseppina Froio, che ci fece conoscere ed apprezzare l’antropologia culturale, e che non smetterò mai di ringraziare per la sua vasta conoscenza e generosità nel trasmettere il suo sapere a noi studenti, molti degli esempi riportati dal grande studioso napoletano e dai membri della sua équipe scientifica, mi erano in parte già noti grazie ai racconti di mio padre e degli altri parenti salentini.

Contrariamente a gran parte dei componenti della nostra famiglia, costretti ad emigrare nel nord dell’Italia e in vari paesi del nord Europa e delle Americhe, i miei genitori invece furono più fortunati e si trasferirono, sempre per ragioni di lavoro, nella capitale, dove mia sorella ed io siamo entrambe nate e cresciute. Quella di mia sorella maggiore, ed in seguito la mia, furono le prime generazioni che, dopo gli anni della contestazione del 1968, ebbero libero accesso alle università italiane, un tempo retaggio di una piccola élite, che beneficiava di questo privilegio culturale, tra i molti altri d’ordine socio-economico, ben noti a tutti noi. I miei stessi genitori, purtroppo, non ebbero la possibilità di accedere agli studi superiori, poiché le proprie famiglie, assai numerose e di origine modesta, non disponevano dei mezzi finanziari necessari per poter far studiare i propri figli, sebbene questi fossero a scuola brillanti e volenterosi. Proprio a causa di queste privazioni mia madre e mio padre, come molti altri genitori in quegli anni, hanno fatto molti sacrifici per consentire a noi figlie di studiare, come avrebbero a suo tempo essi stessi voluto fare, non potendolo per le ragioni appena accennate. Ci tengo molto a sottolineare tutto ciò perché vorrei ringraziare loro e mia sorella per il loro sostegno durante gli anni della mia formazione scolastica ed universitaria, e ricordare qui anche tutti i nostri parenti che ho conosciuto, e gli altri che purtroppo non ho mai incontrato, ma

dei quali la vita e le vicissitudini venivano regolarmente evocate nei racconti e nelle riunioni di famiglia. Un omaggio dunque qui a tutti i nostri antenati, in particolare alle donne, doppiamente penalizzate per essere ‘donne’ ed appartenere a famiglie modeste, un doveroso riconoscimento qui al loro duro lavoro quotidiano, sia a casa che fuori delle mura domestiche, gravoso e tanto prezioso al contempo, sebbene troppo spesso passato sotto silenzio, dimenticato ed ingiustamente svilito e cancellato dalla memoria collettiva, ma di cui la traccia è stata profonda, benché il loro inestimabile contributo non sempre sia stato riconosciuto e debitamente retribuito. Al grande coraggio, alla conoscenza e alla capacità di sopportazione delle donne dunque, i cui problemi e tensioni, forse solo i riti della ‘Taranta’, in passato, potevano in parte alleviare...

Da Roma a Bologna e di nuovo a Roma: la mia formazione universitaria

Dopo gli studi liceali mi iscrissi alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Bologna per seguire i corsi del DAMS in ‘Discipline dello spettacolo’, che in quegli anni esisteva solo nel capoluogo emiliano, sede storica di questo corso di laurea nato come ‘sperimentale’ nel 1970. Fu così che durante i corsi di antropologia teatrale iniziai a leggere i testi di Nicola Savarese², oggi caro amico e collega, il quale ha insegnato per molti anni qui all’Università di Lecce prima di divenire docente ordinario presso le università di Bologna prima, e poi di Roma 3. Negli stessi anni 1980, conobbi anche i lavori del suo stretto collaboratore, il regista e pedagogo di

² Nicola Savarese, *Il teatro al di là del mare: leggendario occidentale del teatro d’Oriente*, Torin, Studio Forma, 1980; N. Savarese (ed.), *Anatomia del teatro: un dizionario di antropologia teatrale*, Firenze, La Casa Usher, 1983; N. Savarese, *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992; N. Savarese, *Il teatro eurasiatico*, Laterza, Bari, 2002; Josette Feral, *Pourquoi l’anthropologie théâtrale?: Entretien avec Nicola Savarese*, dans: «Jeu», Numéro 68, 1993:119-133, <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1993-n68-jeu1071473/29274ac.pdf>

origine pugliese, stabilitosi poi con la sua troupe di attori in Danimarca, Eugenio Barba³, che per anni ha coordinato le sessioni dell'ISTA (La Scuola Internazionale d'Antropologia Teatrale), invitando i maggiori esponenti di alcune forme tradizionali teatrali asiatiche, nonché molti artisti e studiosi provenienti da varie parti del mondo. Seguendo presso l'Università di Bologna i corsi di Lingua e letteratura francese, condotti da Guido Neri, docente di grande umanità e di vasta cultura letteraria, ebbi l'occasione di leggere un altro studioso che si rivelò essere fondamentale per la mia formazione, si tratta del già citato scrittore e poeta surrealista francese, nonché etnologo africanista, Michel Leiris, autore di un saggio interessantissimo sulla possessione e i suoi aspetti teatrali presso gli Etiopi della regione del Gondar (Parigi, 1958).⁴

Sempre all'inizio degli anni 1980' seguii anche le lezioni del noto regista e pedagogo teatrale polacco, Jerzy Grotowski (1933-1999)⁵, e del grande drammaturgo, attore, poeta e regista napoletano Eduardo de Filippo (1900-1984), entrambi invitati a tenere dei corsi presso l'Università 'La Sapienza' di Roma. Più volte Grotowski, nelle sue lezioni evocò a noi studenti i fenomeni di *transe* e di possessione presso varie culture, e senza alcun dubbio questo tema ha assunto un ruolo fondamentale nell'elaborazione concettuale del suo 'Teatro delle Sorgenti'. Contemporaneamente, nello stesso ateneo romano, ebbi l'occasione nel 1986 di partecipare ai seminari pratici dello straordinario coreografo giapponese di teatro-danza Butō, Kazuo Ōno (1906-2010), e di assistere alle rappresentazioni di una troupe d'attori indiani di teatro 'Yakshagana', provenienti da una regione dell'India del Sud (nell'odierno stato del Karnataka), caratterizzata dalla presenza di numerose forme di possessione da parte di spiriti

³ Eugenio Barba e N. Savarese (eds.), *L'arte segreta dell'attore*, Lecce, Argo, 1996; E. Barba e N. Savarese Nicola (eds.), *L'arte segreta dell'attore: un dizionario d'antropologia teatrale*, Bari, Edizioni di Pagina, 2011.

⁴ Michel Leiris, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Paris, Plon, 1958.

⁵ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, (prefazione di Peter Brook), Roma, Bulzoni, 1970.

d'animali (come per la nostra 'Taranta'), di antenati e di divinità locali, che studiai poi *in loco* qualche anno dopo durante le mie ricerche in India. Gli anni 1980 si distinsero inoltre per la presenza in Italia di rassegne cinematografiche e di festivals internazionali di musica, danza e teatro dedicati all'Asia. Fu in quelle occasioni che, tanto a Roma che a Bologna, conobbi altre forme coreografiche indiane, nonché la ricchezza della multilingue cinematografia dello stesso paese asiatico, che divennero poi i soggetti prediletti delle mie future ricerche.

Sempre negli anni '80, oltre ai corsi di etnomusicologia con Roberto Leydi (1928-2003), di storia del cinema, di storia del teatro con Fabrizio Cruciani (1942-1992), e di storia storia della danza con Eugenia Casini-Ropa, ho seguito all'Università di Bologna le lezioni di antropologia culturale con l'africanista Bernardo Bernardi, quelle di Storia e di antropologia delle civiltà precolombiane d'America con Laura Laurencich-Minelli, ed infine, i corsi di storia dell'India e d'Indologia con Laura Piretti. Specialista del teatro classico indiano e della storia del femminismo in Asia meridionale⁶, Laura Piretti divenne poi la relatrice della mia tesi di laurea sulla storia della danza in India, sostenuta a Bologna nel 1987⁷. Laura negli anni, da mia docente all'Università è divenuta poi una cara amica e compagna di lotte per l'emancipazione delle donne in Italia, in India, e ovunque nel mondo...

⁶ Laura Piretti, *Il teatro indiano antico. Aspetti e Problemi*, Bologna, CLUEB, 1982; L. Piretti, *Safī. Una tragedia indiana*, Bologna, CLUEB, 1991; L. Piretti, *Il teatro indiano classico*, Bologna, Patron, 2004; L. Piretti, *Il senso del tragico in un teatro senza tragedia*, in «Dioniso», 4, Istituto Nazionale del Dramma Antico, Palermo, Palumbo, 2005: 136-141.

⁷ T. Leucci, *Tāndava e Lāsya: tra forza e dolcezza. Culto, mito e arte della danza classica indiana*, Tesi di laurea, relatrice Laura Piretti (Indologia) e Eugenia Casini-Ropa (Storia della danza), D.A.M.S. & Dipartimento di Studi e Lingue Orientali, Università di Bologna, Bologna 1987.

Negli anni '90, quando ero già da tempo in India⁸, per il tramite di amici comuni conobbi anche Romano Mastromattei, docente d'antropologia culturale all'Università di Roma 2 'Tor Vergata', specialista dello sciamanesimo presso alcune popolazioni del Nepal, Mongolia e Siberia. Fu nella stessa università di Roma 2 che, nell'anno 2000, partecipai su suo invito ad un convegno internazionale da lui organizzato proprio sul tema della *transe* e della possessione, che permise di focalizzarmi ulteriormente su questi fenomeni.

Dall'Italia all'India, e dall'India alla Francia

Appena due settimane dopo aver sostenuto la mia tesi di laurea a Bologna, giunsi finalmente a Madras (oggi Chennai), per il mio primo soggiorno in India del sud, grazie ad una prima borsa di studi del governo Indiano. Fu qui che perfezionai i miei studi pratici e teorici di danza indiana, di cui parlerò più precisamente in seguito, seguendo poi le lezioni di estetica e di storia dell'arte, d'etnologia, di storia del cinema e di storia delle religioni presso le Università di Madras e di Madurai con i miei professori indiani: Haripriya, Chakravarty, Shanmugan Pillai e R. Venkatraman. Con quest'ultimo docente in particolare, che ricordo ancora con affetto e gratitudine per la sua generosità, umanità, entusiasmo e per la sua vasta cultura, assistetti insieme agli altri suoi studenti a diversi riti di possessione nelle campagne dello stato attuale del Tamil Nadu.

Dopo dodici anni di ricerche in India, ritornai infine in Europa, ed accettai la proposta di Jean-Claude Galey, professore d'antropologia sociale all'*Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales* di Parigi, di effettuare un dottorato di ricerca, sotto la sua direzione. Trasferendomi dunque per ragioni di studio nella capitale francese, ho avuto l'occasione di conoscere in Francia la produzione scientifica locale

⁸ Arrivai per la prima volta in India nel luglio 1987 e, salvo due mesi all'anno in cui ritornavo in Italia per le vacanze, vi rimasi dodici anni fino a settembre del 1999.

relativa all'India, beneficiando al contempo dell'opportunità d'incontrare gli specialisti anglosassoni e di altri paesi che regolarmente visitano e collaborano con le università e i vari centri di ricerca francesi. Così, dopo aver sostenuto la mia tesi di dottorato e vinto il concorso al *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS), lavoro ora a Parigi come antropologa e storica della danza presso il laboratorio di scienze sociali del *Centre d'Etudes de l'Inde et de l'Asie du Sud* (CEIAS, EHESS-CNRS). Prima di concludere questa nota autobiografica vorrei evocare nuovamente la danza, quale mio primo e grande 'amore', ancora oggi così travolgente, entusiasmante ed edificante, come lo era tanti anni fa quando ne iniziai lo studio pratico da bambina. La danza è stata forse il vero motore di tutto il mio percorso personale, sia artistico che accademico. Oggi credo fermamente che, senza la passione per quest'arte, nulla di ciò che ho realizzato finora, anche in campo scientifico, sarebbe mai stato possibile. La danza rappresenta inoltre il legame maggiore, tra i molti altri, direi forse 'l'affinità elettiva' principale, per parafrasare le parole del grande poeta e scrittore tedesco W. von Goethe, che accomuna la mia esperienza con quella dei miei colleghi, Sara Colonna, Toni Candeloro ed Eugenio Imbriani, i quali, ognuno a suo modo, ne hanno fatto un soggetto di studio e di ricerca, analizzato sotto vari angoli e con l'impiego di diverse metodologie e discipline.

La pratica e lo studio etno-storico della danza

Come tante altre bambine della mia età, anch'io da piccola amavo danzare appena mi capitava l'occasione di ascoltare una musica che mi piacesse, tanto che i miei parenti salentini, scherzando, mi chiedevano affettuosamente se fossi stata pizzicata anch'io dalla 'Taranta'. All'epoca non sapevo cosa rispondere, ma credo che se oggi mi dovessero porre la stessa domanda, senza un attimo di esitazione risponderci loro affermativamente... Scherzi a parte, iniziai la pratica della danza all'età di 6 anni, dapprima nella piccola scuola del mio quartiere, poi all'età di 10 anni fui ammessa all'Accademia Nazionale di Danza di Roma, dove studiai per otto anni. In questa

scuola, fondata dall'artista russa Evgeniya Fyodorovna Borisenko (1902-1970), in arte Jia Ruskaja, i miei insegnanti per la danza classica e il repertorio del balletto furono Caterina Commentucci, Juan Corelli, ed in seguito Anna de Angelis ed Elpide Albanese, entrambe del Teatro dell'Opera di Roma. Ricordo i miei professori per i corsi di Storia della danza Alberto Testa, di Teoria della danza Flavia Pappacena, e per la musica Massimo Cohen e Stefano Liberati. Per i corsi pratici di danza moderna e di composizione invece, ebbi allora la grande fortuna di studiare all'Accademia con lo straordinario artista, coreografo e pedagogo francese, Jean Cébron (1927-2019), che purtroppo anche lui ci ha lasciato recentemente. Figlio d'arte, sua madre era stata una solista dell'Opéra di Parigi e al suo ritiro dalle scene era divenuta insegnante nella scuola di ballo dello stesso teatro. Jean Cébron aveva iniziato dapprima lo studio della danza con la propria madre e si era poi specializzato a New York in danza classica con l'inglese Margaret Craske, allieva diretta del celebre maestro italiano Enrico Cecchetti, e per la danza moderna con il noto coreografo e pedagogo americano Ted Shawn. In Europa si era invece formato per la danza moderna con i famosi coreografi tedeschi Kurt Jooss et Sigmund Leeder. Inoltre, a Londra Cébron inizio' lo studio della danza indiana con il danzatore Ram Gopal, il cui proprio insegnante in India, K. Muthukumara Pillai, era stato lo stesso maestro del mio insegnante V. S. Muthuswamy Pillai. Cébron partecipò alle creazioni di Kurt Jooss e lui stesso poi compose le sue proprie coreografie, avendo prima come allieva e poi come partner artistica, la famosa coreografa tedesca Pina Bausch. Al ritiro di Kurt Jooss in qualità di direttore artistico della scuola di danza e delle arti diell'Università di Essen, in Germania, Jean Cébron fu subito invitato come professore nella stessa istituzione, dove formò molti giovani coreografi e brillanti danzatori che presto integrarono la compagnia di Pina Bausch. Fu così che a Roma perdemmo, purtroppo, la guida di questo grande maestro ed artista.⁹

⁹ Su Jean Cébron e sul suo percorso e le sue creazioni artistiche, con il mio collega Pierre Philippe-Meden, abbiamo co-organizzato lo corso anno in

Dopo gli studi all'Accademia di Roma, mi perfezionai in danza classica con straordinari maestri come Margherita Traianova del Teatro dell'Opera di Sofia, Ninel Kurgapkina del Teatro Kirov/Mariinsky di San Pietroburgo, Evgeny Poliakov del Teatro Bolshoi di Mosca e con Viktor Rona del Teatro dell'Opera di Budapest, e per la danza contemporanea con Andy Peck (Lucinda Child Dance Company di New York) e Guillemo Palomares (José Limon Dance Company di Città del Messico e di New York). Sebbene amassi profondamente sia la danza classica che la danza contemporanea, la mia vera vocazione si rivelò presto essere tutt'altra, ed in più del tutto inattesa ed inimmaginabile per me all'epoca, spingendomi da lì a qualche anno a partire in Asia... Tutto ciò avvenne per 'sbaglio' e senza che io potessi minimamente prevederlo...

Tutto accadde quando, adolescente, ancora allieva dell'Accademia di Danza di Roma, scoprii per puro caso, o per meglio dire per puro 'errore', la danza indiana a Perugia, entrando in un portone che si rivelò poi essere quello sbagliato, dove invece di accedere ad una sala di danza per uno stage estivo a cui mi ero iscritta per perfezionarmi con un maestro dell'Opéra di Parigi, Lucien Détoit, mi ritrovai invece in un centro culturale ARCI del capoluogo umbro, presso cui una giovane donna indiana era stata invitata per tenere una conferenza ed una dimostrazione pratica della danza del suo paese. Arrivai nella sala solo alla fine del suo intervento, ed assistetti all'esibizione della splendida ragazza per soli pochi minuti, i quali, per ironia della sorte, si rivelarono invece decisivi per la mia vita. Nel corso del suo intervento la danzatrice spiegava in Inglese, accompagnandosi con i gesti delle mani, il raffinato ed altamente codificato linguaggio gestuale e l'altrettanto minuzioso lessico dei movimenti e delle espressioni del volto e degli occhi, attraverso cui l'artista crea versi poetici con l'uso di metafore, allegorie e allusioni estremamente

Francia un convegno internazionale di cui gli atti sono in corso di preparazione.

Cfr.: http://ceias.ehess.fr/docannexe/file/4244/programme_colloque_cebron_diff.pdf

suggestive che ne accrescono l'effetto drammatico e ne arricchiscono il carattere narrativo ed evocativo del canto da rappresentare. Tutte le frasi pronunciate dalla giovane erano tradotte in Italiano da uno degli organizzatori dell'incontro, consentendomi di apprezzarne il significato delle parole pronunciate e dei gesti eseguiti, il cui senso altrimenti sarebbe stato difficile per me all'epoca comprendere, e per di più in lingua inglese. Allora non conoscevo affatto la tradizione coreutica indiana, ma quei pochi minuti bastarono per incantarmi e per convincermi a studiare quell'arte magnifica, semmai ne avessi avuto un giorno la possibilità...

Così, senza sapere come e quando, promisi a me stessa che avrei appreso anch'io quella danza, persino a costo di dover partire fino in India... Rapita dall'incanto, per alcuni minuti dimenticai completamente il mio stage di danza classica. Ritornata alla realtà e temendo comunque di arrivare in ritardo al mio corso che si teneva invece in una sala attigua in cui si accedeva entrando dal portone accanto, dovetti con mio rammarico lasciare il centro culturale prima della fine della dimostrazione, senza poter ringraziare la giovane artista, e senza poter conoscere il suo nome e quello della sua danza. Appena giunta nella sala dello stage, ritrovai qui altre mie amiche di Roma a cui narrai il mio errore ed incontro inattesi, confidando loro che se in futuro mi fosse capitata l'occasione, avrei senza esitazione appreso quella forma coreutica. Ed infatti qualche anno dopo nel 1981, gentilmente una di loro mi informò dell'annuncio di alcuni corsi di danza indiana presso la sede dello IALS (Istituto Addestramento Lavoratori dello Spettacolo), e presso un'altra scuola romana diretta dalla deliziosa Stefanella Testa. Senza perdere un istante di tempo contattai sia lo IALS che la scuola, e mi presentai alle lezioni tenute dal danzatore indiano Kama Dev (1938-1992). Allievo anche lui del sopra citato Ram Gopal e di Subbaraya Pillai, un altro noto maestro di danza *Bharatanatyam*, studiai con Kama Dev per un anno a Roma. Purtroppo però, gli fu poco dopo offerto un incarico a Parigi e lui lascio' a malincuore l'Italia, che amava molto, per l'insegnamento in Francia dove lo attendevano molti più allievi che a Roma. Privata del suo straordinario insegnamento, notevole per la precisione tecnica e la

ricchezza espressiva, e non potendo più continuare a studiare praticamente la danza indiana per mancanza di altri insegnanti a Roma, decisi comunque di seguire i corsi d'Indologia all'Università di Bologna per meglio comprendere il contesto culturale e socio-religioso all'origine delle danze e dei teatri in India, laureandomi poi al DAMS con una tesi sulla storia della danza indiana, come accennato in precedenza. Per mia fortuna, a Roma ebbi l'occasione di incontrare in quegli anni anche Diego Carpitella (1924-1990), noto studioso delle tradizioni musicali e coreutiche italiane e professore d'etnomusicologia all'Università 'La Sapienza' di Roma, nonché stretto collaboratore di Ernesto de Martino durante le sue ricerche sui fenomeni del Tarantismo nel Salento¹⁰ e, *last but not least*, marito di Stefanella Testa, direttrice e pedagoga presso la scuola in cui si tenevano le lezioni di danza indiana con Kama Dev.

Alcuni giorni dopo la discussione della mia tesi di laurea a Bologna, giunsi infine in India meridionale nel luglio del 1987, dove continuai le mie ricerche sulle tradizioni coreografiche e musicali locali nonché lo studio pratico della danza. Fu in India che, come tanto desiderato alcuni anni prima, ebbi l'opportunità di studiare dapprima presso l'Accademia *Kalakshetra* di Madras (oggi Chennai) per poi in seguito perfezionarmi con dei grandi maestri appartenenti alla comunità di artisti attivi in passato nelle corti reali e nei templi, quali V.S. Muthuswamy Pillai (1918 ? -1992), Kadur Venkatalakshamma (1906-2002), e K.M. Selvam Pillai (1950-) per la danza Bharatanatyam, e Kelucharan Mohapatra (1926-2004) per la danza Odissi. Devo infine ringraziare tutti loro e Kama Dev, mio primo maestro di danza indiana, per il loro prezioso insegnamento, per la loro pazienza e la grande generosità nel trasmettermi la loro arte, e non solo la conoscenza tecnica di cui erano depositari, ma soprattutto la determinazione, la pratica costante, la disciplina e il rigore ad essa

¹⁰ Diego Carpitella, *Meloterapia del tarantismo*, documentario, Roma, 1960. D. Carpitella, *L'esorcismo coreutico-musicale del tarantismo*, in: Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961: 335-371; Francesco Giannattasio, *L'attività etnomusicologica di Diego Carpitella*, in «Lares», 57, Olschki, Firenze 1991: 93-109.

connessi, nonché il loro stesso amore per l'arte, la poesia, la musica, la pittura, la scultura e per tutto ciò che è bello, profondo e toccante. Grazie a tutti questi artisti, il cui insegnamento è stato per me fondamentale tanto qui in Europa che in India, che mi è stato permesso di acquisire maggiore conoscenza sia storica che antropologica tanto delle tradizioni artistiche locali che dei fenomeni di *transe* e di possessione di cui sono stata testimone, consentendomi dunque una comprensione più chiara dei riti osservati durante le mie ricerche in India.

Così sin dall'inizio, la danza ha rappresentato il filo conduttore del mio percorso tanto artistico che accademico. Senza saperlo dunque, e senza poterlo minimamente immaginare, dal Salento a Roma, da Perugia a Bologna, e da qui in India e poi a Parigi, e in altri luoghi del mondo, furono quei pochi minuti trascorsi ad ammirare incantata i movimenti della ragazza indiana durante la sua dimostrazione, che sconvolsero profondamente la mia vita, la quale in seguito prese una direzione del tutto inaspettata. Mi sia concesso anche di dire qui che per noi danzatori, come del resto per gli attori e per tutti coloro che lavorano nel campo delle arti della scena, nel corso delle rappresentazioni e al momento d'impersonare un ruolo dando vita ad un personaggio particolare, si ha spesso l'impressione non solo di costruire noi stessi i caratteri del personaggio da interpretare, 'animare' e trasmettere al pubblico, ma di essere qualche volta quasi 'abitati' e 'posseduti' da questo. Così come quando, alla fine di uno spettacolo, spossati dalla tensione e dalla fatica fisica, abbiamo l'impressione di 'essere fuori di noi stessi' e di provare una forma di 'ex-stasi', di vertigine, di perdita della nostra coscienza, ma anche di 'amplificazione' della stessa, tutti stati d'animo che ci rendono più lucidi, più sensibili, più potenti, ma forse anche più vulnerabili a tutto ciò che ci circonda. Tali emozioni e sensazioni contrastanti provate sulla scena, dalla paura all'entusiasmo, dall'eccitazione all'esaltazione, così forti ed intense al contempo, non credo siano poi tanto lontane e differenti da quei fenomeni di *transe* e di possessione ricorrenti in un contesto rituale...

Transe, possessione e danza nel culto della dea serpente Nagamma, in India del Sud

Tra le tante esperienze vissute in India di cui sono stata io stessa testimone, sia in contesto rurale che urbano, dove forme diverse di culto invitavano gli specialisti del rituale e i vari partecipanti ad entrare in *transe* e ad assistere a forme di possessione, tanto individuali che collettive, vorrei prendere qui come esempio da descrivere il culto della dea serpente Nagamma. L'etimologia Sanscrita, lingua letteraria antica indiana, e Tamil, una delle lingue maggiori dell'India meridionale tanto litteraria che d'uso corrente, delle quali si compone il nome della divinità, rimanda al culto della 'Madre Cobra' (dal Sanscrito: *Naga*, 'cobra' e dal Tamil *Amma*, 'madre, signora, dea'). Nagamma viene localmente considerata tanto come la 'Dea dei serpenti' che come dea della fertilità in senso lato, la quale presiede ai cicli della vita, della morte e della rinascita di tutti gli esseri viventi facenti parte della scala ontologica, e dunque gli umani, gli animali, le piante, inclusi le pietre ed i minerali, considerati secondo la concezione indiana come a loro modo anch'essi 'viventi' ed 'attivi'.

Per coerenza con il tema del convegno, ed in particolare con il titolo del festival 'Irregolare', ho scelto tra le tante, questa forma di celebrazione della dea come esempio da analizzare, proprio in virtù del fatto che trattandosi di un caso di possessione da parte di una divinità animale 'il serpente cobra' presenta ai miei occhi delle affinità con nostra 'taranta' salentina. Inoltre il carattere 'irregolare' e 'straordinario' della cerimonia a cui ho assistito, benché integrato all'interno del culto periodico officiato regolarmente alla dea, lo rende particolarmente pertinente con il tema del festival. La mia scelta è stata inoltre dettata anche dalla pura contingenza grazie alla quale sono venuta a conoscenza, assolutamente per caso, di questo rito specifico di cui nessuno in passato mi aveva informato della sua imminente esecuzione, come accadeva invece in genere, quando i vari informatori mi rendevano noto per tempo del luogo, del giorno e dell'ora di un particolare rito e celebrazione. Ma per meglio

contestualizzare la mia narrazione alcune note preliminari saranno d'aiuto ai lettori.

I serpenti in India, e particolarmente i cobra, sin dall'antichità hanno rivestito un ruolo cruciale nelle credenze religiose e nelle mitologie locali. Venerati e temuti per la capacità di rigenerare la loro pelle e per il loro mortale veleno, che ancora oggi purtroppo causa il decesso di molte persone, soprattutto in contesto rurale, i cobra appaiono nella mitologia e nell'iconografia indiana come creature divine raffigurate spesso con corpo di rettile e con busto e volto umani. La loro associazione con il mondo sotterraneo li rendono particolarmente potenti in qualità di divinità teriomorfe connesse con la Madre Terra (Sanscrito: *Bhu Devi*) e le sue ricchezze (metalli e pietre preziose), ed è per questo sono considerati anche come i guardiani dei tesori. I cobra sono inoltre associati alla sacralità del regno dei morti e dunque invocati nel culto degli antenati, nonché alla 'sovrانيتà' del territorio. Per questa ragione in passato, nelle cerimonie di consacrazione di un sovrano, alcune offerte e preghiere erano loro rivolte per garantire la loro protezione per il benessere del regno. Luoghi di predilezione di questi rettili sono ancora oggi considerati alcuni alberi nonché i termitai, entrambi oggetto di culto insieme ai serpenti stessi. Non è pertanto raro di trovare sia in piena campagna che agli angoli delle strade nei villaggi e nelle città indiane, degli alberi ai cui piedi si trovano delle pietre scolpite raffiguranti dei serpenti (in Tamil: *Nagakkal* 'Pietre dei Naga, cobra') che sono oggetto di cerimonie da parte dei fedeli. Similmente i termitai, considerati anche loro luoghi d'elezione dei cobra, sono oggetto di culto, in particolare da parte delle donne, che tutti i venerdì (giorno a loro consacrato) vi rendono visita apportando delle offerte alimentari che considerano essere gradite ai cobra e alla dea (come uova, latte, dolci, frutta, ecc.), nonché ghirlande di fiori e altri oggetti votivi di vario tipo. All'occasione di queste visite i devoti chiedono a Nagamma aiuto, consiglio e protezione. Inoltre si rivolgono alla divinità per un voto in caso di malattia, di morte violenta, di difficoltà familiari e finanziarie, ma soprattutto in caso di sterilità, o per manifestarle la loro gratitudine per l'ottenimento di una guarigione o per altra grazia ricevuta.

Uno di questi termitai, oggetto regolare di culto da parte dei devoti, si trovava proprio sul ciglio della strada che percorrevo quotidianamente per recarmi nel centro della città di Madras (oggi Chennai) per studiare all'università, per consultare i testi nelle varie biblioteche e per seguire i miei corsi di danza. Un giorno però, alla fine del mese di agosto del 1999, mentre percorrevo lo stesso tragitto il termitaio sembrava essere particolarmente 'animato' da un gruppo di donne, che con grande apprensione e attenzione si operavano a decorarlo con ghirlande di fiori, di foglie e rami di un albero locale (il *Neem* o *Margosa*) anch'esso sacro alla dea Nagamma, nonché di offerte di cibo e di frutta (banane e noci di cocco) in quantità maggiore del solito. Tutte queste offerte floreali e alimentari erano state disposte in maniera assai ordinata intorno alla base del termitaio, che per l'occasione era stato cosparso da una grande quantità di polvere di curcuma (Latino: *Curcuma longa*) di color giallo ocre e di un'altra polvere composta dalla stessa curcuma dopo essere stata lungamente esposta al sole e a cui si aggiunge poi dell'idrossido di calcio che la trasforma in un colore rosso vivo (Tamil: *kum-kum*). Queste due varietà di polveri rivestono un ruolo simbolico e apotropaico in tutti i rituali di consacrazione e di purificazione in India. Quel giorno, dopo aver chiesto ai presenti il permesso di assistere alla cerimonia, decisi di rimandare la mia visita in biblioteca per restare ad osservare i preparativi e lo svolgimento del rito. In breve tempo intorno al termitaio affluirono molti devoti, accorsi più numerosi del solito. Oltre alla grande quantità di offerte e di decorazioni accuratamente disposte, notai subito alcune donne che si distinguevano dal resto dei presenti per il colore del loro abbigliamento (*sari* giallo ocre con orlo di color rosso) che riproduceva esattamente il binomio cromatico (giallo ocre/rosso vivo) delle polveri di curcuma e di *kum-kum* di cui il termitaio e l'immagine della dea Nagamma erano stati entrambi cosparsi. Una di loro aveva legati intorno ai polsi con dei fili di cotone rosso vivo, dei piccoli rizomi della radice gialla della curcuma non trattata e non ridotta in polvere, che ancora una volta riproducevano il binomio cromatico giallo/rosso, di cui si accennava poc'anzi. Questa donna, appena terminati tutti i preparativi subito si distacco' dal gruppo dei devoti e di fronte al termitaio inizio' a recitare a memoria,

in lingua Tamil, una lunga salmodia di inni in onore della dea Nagamma elencandone i poteri e la grande compassione verso i suoi fedeli. Il linguaggio utilizzato, altamente ritmato e poetico, alternava momenti di recitativo ad intonazioni di canto melodico dai toni drammatici.

I devoti assistevano in silenzio e con grande concentrazione alle invocazioni della donna. Alla fine della salmodia, colei che si rivelò poi essere una specialista del rituale della dea, in un momento molto solenne sia per i movimenti del suo corpo che per i gesti delle sue mani, sciolse i suoi lunghi capelli neri e con ripetuti movimenti circolari del collo e del torso iniziò ad entrare in contatto con la dea ed essere posseduta dallo spirito stesso della divinità cobra. Ciò comportava la progressiva trasformazione dei movimenti del suo corpo, che lentamente abbandonavano i comportamenti umani assumendo invece quelli di un serpente, adottando quindi movimenti sinuosi e riproducendo in modo assai impressionante quelli del rettile, sia nell'andatura che nelle espressioni del volto e degli occhi. Così la donna, che uno dei partecipanti mi confermò essere una 'sacerdotessa della dea' attraverso la quale la divinità manifestava il suo potere e la sua presenza, iniziò ad imitare in modo assai impressionante il modo di soffiare del cobra quando il rettile si sente minacciato e assume una posizione eretta di difesa e/o d'attacco, dispiegando completamente il suo 'cappuccio'. Impossibile in quel momento per me non associare i comportamenti della sacerdotessa indiana con quelli delle donne salentine, che in passato riproducevano al suolo i movimenti della 'taranta' accompagnate dal suono degli strumenti musicali locali. Mentre la sacerdotessa di Nagamma continuava la sua danza in onore della dea che ormai 'possedeva' e 'abitava' il suo corpo, accanto a lei un'altra donna, abbigliata anche lei con *sari* di color giallo ocra e rosso vivo, improvvisamente iniziò ad entrare in *transe* cercando di riprodurre i movimenti della dea serpente, esenguendoli però in maniera molto meno coordinata della sacerdotessa che 'incarnava' la divinità. La donna si dimenava violentemente emettendo delle urla di dolore, intervallate da singhiozzi e da lamentazioni strazianti e sincopate al contempo. Per evitarle dei possibili incidenti, una donna più anziana inrerveniva con un tessuto avvolto intorno alla vita della

donna in *transe*, cercando così di impedirle di cadere e di farsi del male. La scena divenne improvvisamente molto drammatica. Sebbene la sacerdotessa posseduta dalla dea Nagamma sembrasse trasformata in un rettile e danzasse e soffiasse come un serpente, i movimenti da lei eseguiti erano comunque molto ordinati e ben misurati come se rispettassero una liturgia ben definita e da lei controllata. La donna in *transe* invece si comportava in modo sconnesso sotto gli sguardi attenti di tutti gli astanti, che continuavano a seguire il rituale con grande concentrazione, mantenendo un silenzio carico di rispetto e di timore. I movimenti e le grida disperate della donna rivelavano uno squilibrio e un disagio psico-fisico, entrambi marcati da profonda sofferenza e da doloroso malessere. Suo figlio, un ragazzino di appena dieci anni, osservava con apprensione e trepidazione il dimenarsi disperato della madre, come se la salute e l'equilibrio della donna dipendessero dall'esito di quel rituale e dalla clemenza della dea. La speranza che la divinità potesse concedere alla mamma la guarigione dal male che opprimeva e straziava quella povera donna di umili origini, si leggeva chiaramente negli occhi attenti e profondi del bambino. Non dimentichero' mai l'intensità e la gravità degli sguardi del piccolo...

Dopo una serie di movimenti convulsi e sincopati, alternati a momenti che ai miei occhi apparivano come d'inattività e d'apatia, ma che in realtà non lo erano affatto, la madre del bambino, assistita sempre dalla donna anziana che vegliava sulla sua incolumità, cadde infine a terra spossata ed il suo volto, dopo una serie di spasmi lasciò dileguare la propria sofferenza e divenne esanime, ritrovando forse nello sfinimento e nella perdita delle proprie forze, un sollievo ed una calma quantomeno apparenti. Nel frattempo, la sacerdotessa della dea continuava la sua salmodia eseguendo la sua danza sinuosa e accettando di buon grado le offerte che i devoti le offrivano a turno, accompagnate dal sacrificio di un gallo e dalla consumazione di parte del cibo preparato per la dea.

L'ultima fase del rito, e forse la più attesa da tutti i devoti, consisteva per la sacerdotessa di rivolgersi ad ogni partecipante e a formulare degli oracoli in nome di Nagamma, esprimendosi con frasi sibilline declamate solennemente in versi, che consistevano a volte in

rimproveri per una loro mancanza o colpa commessa, e a volte in consigli da seguire su una scelta da fare o una condotta da tenere, rispondendo così alle loro richieste, preoccupazioni, dubbi ed inquietudini. I presenti le rivolgevano poi commossi e riconoscenti le proprie preghiere e ringraziamenti accorati, come se si trattasse della dea stessa, che in quei momenti la sacerdotessa impersonava a tutti gli effetti. Solo allora mi resi conto della gravità e delle profonde sofferenze all'origine delle richieste dei devoti. Una donna di alta casta, ad esempio, che seppi poi aver finanziato le spese maggiori di questo rituale e che durante tutta la cerimonia mantenne un'attitudine raccolta e assai discreta, aveva da pochi giorni perso il figlio suicida. In India il suicidio, come del resto l'omicidio e tutte le altre forme di morti violente (come per le donne perdere la vita durante il parto, morire a causa di un incidente, essere morsi da un serpente o da altro animale velenoso, essere attaccati da una tigre o da altro grosso felino, essere vittima di un sortilegio, ecc.), sono considerate la causa principale per l'anima della persona deceduta di vagare senza pace nel mondo dei viventi. Animate così da un senso d'ingiustizia subita per essere state vittime di una morte prematura o violenta, queste anime 'perdute' si crede che si trascinino tra i vivi in cerca di giustizia e di vendetta. Da qui l'importanza di eseguire alcuni rituali, come quelli in onore alla dea Nagamma, che si crede possano calmare e guidare queste anime in pena verso il mondo degli antenati, in attesa di un loro ritorno tra i vivi per potersi così incarnare in un nuovo essere vivente. Ed è per questo che la madre del giovane suicida sembra che avesse chiesto alla sacerdotessa della dea di mettersi in contatto con la divinità serpente perché questa guidasse l'anima tormentata del proprio figlio, accompagnandola a riposare nel regno dei morti senza più vagare stremata tra i vivi. Parlando poi con la madre affranta dalla perdita del ragazzo, la donna mi disse che la sacerdotessa di Nagamm, era anche lei di umili origini, e che nella vita di tutti i giorni prestava i suoi servizi domestici nella casa della donna che aveva perso il figlio, appartenente invece ad una casta superiore. Come non pensare in questo caso alla formula dell'antropologo inglese Victor Turner, il quale nel suo testo *Il processo rituale* sosteneva che spesso, nei riti, le gerarchie socio-economiche della vita di tutti i giorni in contesto rituale

si ribaltano completamente, definendo questo capovolgimento di condizione socio-religiosa ‘il potere dei deboli’?... Un esempio eloquente quello appena descritto, dove la sacerdotessa della dea rivestiva un ruolo ‘subalterno’ nella quotidianità ed un ruolo ‘egemonico’, per utilizzare la terminologia di Antonio Gramsci, durante il rituale, incarnando la dea Nagamma. Solo durante la possessione da parte della dea, la donna era riverita, temuta e rispettata nel corso della cerimonia da tutti i devoti (inclusi quelli appartenenti alle caste superiori) come se fosse realmente la divinità. Un privilegio questo impensabile durante la sua vita di tutti i giorni. Turner aggiungeva inoltre che tale ‘potere dei deboli’ non metteva mai in crisi la gerarchia socio-economica abituale, al contrario la rinforzava, poiché questo ‘potere’ era riconosciuto e concesso ai ‘deboli’ solo per la breve durata del rito, terminato il quale tutto ritornava come prima. Anche in questo caso la sacerdotessa, considerata come la dea Nagamma durante tutta la cerimonia, al termine della stessa ritornava ad essere la serva di sempre...

Oltre alla madre del ragazzo suicida e alla donna afflitta da inquietudini e da squilibri psico-fisici la quale, come descritto poc’anzi, era entrata in *transe* durante il rito ed era lì con il suo bambino per chiedere alla dea la grazia della guarigione, altri devoti partecipavano al cerimoniale in quanto riconoscenti alla dea per una richiesta già esaudita. Tra questi una donna incinta era lì per ringraziare Nagamma che le aveva concesso infine di concepire, dopo anni d’inutili tentativi e di lunghe attese colme di speranza seguite poi da tante delusioni. Intorno a me dunque, la sacerdotessa e tutto il gruppo di devoti, rappresentavano un vero microcosmo, riflesso *in nuce* della società indiana locale, dei suoi valori, delle sue credenze, dei suoi timori e preoccupazioni, nonché della varietà e complessità della sua struttura politica e socio-religiosa. E tra tutti i presenti vi ero infine io, la ‘straniera’ che osservava lo svolgimento del rito con le sue diverse fasi di *transe* e possessione, e in alcuni momenti di ‘teatralizzazione’ delle stesse. Ancora una volta come non pensare alle riflessioni dell’etnologo francese Michel Leiris che magistralmente cercava di individuare e comprendere i limiti tra teatro, *transe* e possessione in un contesto rituale, in particolare nei suoi due volumi

L'Afrique fantôme e *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiennes du Gondar*. Di fronte a tanta sofferenza umana mista a timore, apprensione e fede nel potere della dea, i miei pensieri non potevano non rievocare i racconti di mio padre sui fenomeni di possessione da parte della 'taranta' nel Salento del passato...

Epilogo

Per concludere, gli incontri con tutte queste persone e maestri straordinari, tutti gli eventi e tutti i testi citati qui, insieme ai volumi di Gilbert Rouget (1916-2017)¹¹, Victor Turner (1920-1983)¹² e di George Lapassade (1924-2008),¹³ con il quale il nostro compianto collega Piero Fumarola¹⁴ ha collaborato per anni, hanno costituito la base della mia formazione accademica sul tema della *transe* e i relativi fenomeni di possessione, alimentando il mio interesse, e non lo nego, la mia 'passione' per questo soggetto e tutte le forme coreutiche, poetiche, musicali e teatrali ad esso strettamente legate. Vorrei esprimere nuovamente qui la mia gioia e la mia gratitudine per i colleghi e gli organizzatori di questo evento all'interno del convegno/festival itinerante 'Irregolare', realizzato nella splendida cornice dell'ex convento degli Olivetani a Lecce, per avermi dato l'opportunità di ritornare dopo tanti anni di peregrinazioni nel mondo, qui in Puglia, nell'antica terra dove affondano le mie radici familiari. Ho avuto così l'impressione di un ritorno 'a casa' e di sentirmi, perdonatemi il paragone, un po' come entrambi i protagonisti del

¹¹ Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1980.

¹² Victor Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986; V. Turner, *Antropologia della performance*, Bologna Il Mulino, 1993; V. Turner, *Il processo rituale*, Brescia Editrice Morcelliana, 2001; V. Turner, *La foresta dei simboli. Aspetti del rituale ndembu*, Brescia, Editrice Morcelliana, 2001.

¹³ Georges Lapassade, *Essai sur la transe*, Paris Editions Universitaires, 1976.

¹⁴ Pietro Fumarola, *Stigmatizzati. Transe estatiche e possessione*, Nardò, Besa, 2017; Guglielmo Zappatore, *All'ombra di Georges Lapassade. Testimonianze e aneddoti dal Salento*, Roma, Sensibili alle Foglie, 2009.

romanzo di Herman Hesse, *Narciso e Boccadoro* (1930), le cui vite e vicissitudini, diametralmente opposte, magistralmente narrate in questo libro che tanto ho amato da adolescente, si ritrovavano infine riunite dopo lunghi anni di separazione.

IL PASSATO: UN RITORNO RI-ELABORATIVO?

Sara Colonna



Il presente scritto è una breve restituzione italiana di una ricerca da me condotta sul territorio pugliese. L'occasione mi è data dall'Irregolare Festival che mi vede coinvolta come co-organizzatrice e dall'omaggio a Piero Fumarola, persona a me molto cara, per cui nutro e nutro profonda stima e riconoscenza. Piero nel 2016 ha raccolto la mia idea anche di rinverdire la relazione Lecce-Parigi attraverso un seminario internazionale avente ad oggetto la tematica della transe e delle terapie coreutico-musicali nelle società tradizionali del mondo e nella cultura mediterranea. Nel bar della piazza di Arnesano, come abitudine, Piero una mattina di aprile 2016 mi sottopose il trafiletto di un articolo di giornale sulla mostra "Taranterra", che aveva luogo al MUST di Lecce e concerneva le opere documentarie del Tarantismo, dal '500 agli anni '50, della collezione Candeloro. Una buona parte delle persone che si sono incontrate in occasione di quella mostra e che si sono poi ritrovate nel seminario tenutosi nel successivo mese di giugno, hanno ricoperto un ruolo nella realizzazione anche dell'Irregolare Festival. Quell'incontro è stato foriero di una nuova rete di relazioni, di nuovi progetti. Con la consapevolezza di poi posso rileggere quella quattro giorni di seminari teorico-pratici, di conoscenze dei luoghi e tra persone, che Piero ha voluto accedesse informalmente alle vie ed all'incontro col suo paese, Arnesano, come un ulteriore "terreno" della

sua ricerca-azione. Oggi posso riconoscere nell'adesione di Piero alla mia iniziativa la lungimiranza che gli era propria; perché Piero guardava oltre, oltre il manifesto.

Per tornare alla ricerca di cui accennavo poco sopra essa è stata avviata nel sud Italia e precisamente in Puglia in ordine a pratiche assunte dagli attori sociali come "di ritorno", individuale o di comunità, a modelli di vita ispirati al passato. Dette pratiche nel corso di circa due anni di ricerca sul campo sono state messe a confronto, tra ricercatori collegati al "*Laboratoire de Changement Social*" dell'Università Parigi VII- Diderot e sotto la guida della psicopsicologa Mme Giust-Despraeries, con analoghe esperienze indagate all'estero ed in particolare sul territorio francese. Una serie di interrogativi hanno animato il tavolo di confronto: cosa oggi gli individui fanno della società in cui sono chiamati ad iscriversi? come replicano alla costante ingiunzione di trovare un proprio spazio nella stessa, in quanto individui e nella relazione alla collettività? La ricerca di modelli di vita e lavoro di comunità possono essere letti in chiave di replica a detta ingiunzione?

Porsi queste interrogativi ha comportato l'obbligo di volgere lo sguardo alle odierne strutture macro-sociali, micro-sociali ed altresì all'individuo. Ineliminabile è stato comprendere il rapporto, il vissuto delle persone in ordine ad istituzioni socio-culturali quali la famiglia, la scuola, l'università ed ancora il lavoro, la politica, il religioso, il territorio, la relazione con il corpo, la sessualità, il tempo e la temporalità. In particolare ha costituito un punto sensibile dell'indagine la percezione che gli attori sociali hanno del "tempo" nel suo dispiegarsi quotidiano, ma soprattutto del tempo nella dinamica e relazione tra "un prima, un presente, un dopo". In altri termini l'interrogativo è stato rivolto a come le persone s'iscrivano in ordine a ciò che è dato di mutevole nella società odierna.

La nozione di tempo si accompagna alla relazione con il passato e tutta una serie di ulteriori interrogativi si sono imposti: cosa e quanto nell'oggi si pone e/o è posto in continuità col passato? Cosa costituisce rottura e perché? Come e cosa viene mantenuto del passato, rimaneggiato, riplasmato, conformato al sentire individuale e collettivo attuale? In che modo si attribuisce senso e coerenza a detto passato, in quanto bagaglio che a gradi diversi inevitabilmente viene trasferito alle nuove generazioni? La pretesa in negativo di "non trasferire" cosa ci dice della relazione allo stesso? Ed ancora, qual è la

relazione col territorio, inteso come dimensione spaziale in cui è inscritta la nozione di tempo? Qual è il rapporto con le origini?

Da oltre un decennio, anche nel linguaggio comune, le società moderne vengono qualificate come “*liquide*” (Zygmunt Baumann); in esse prevarrebbe il rifiuto di ogni legame e relazione alle persone, ai luoghi ed agli oggetti, che siano solide e durature.

Non manca però chi, come de Singly¹, replica a ciò sottolineando che il concetto di modernità liquida è frutto di una visione parziale della stessa e perciò ingannevole. Essa considera la distanza maturata dagli individui rispetto ai legami (incluso il passato), sorvolando sulla circostanza che la fluidità acquisisce del senso solo in quanto opposto della ricerca perenne d’una solidità, quella dell’individuo. Esiste quindi qualcosa di liquido in quanto contraltare a qualcosa che, per il soggetto, merita di essere conservato; una solidità che non è più un dato di fatto, un pacchetto consegnato acriticamente in eredità dalle generazioni precedenti, ma che è il prodotto di quell’operazione *in fieri* detta di “*bricolage identitario*” e che cavalca i processi di c.d. “soggettivazione”².

Evocare quest’ultima imporrebbe la riflessione approfondita ed anche di natura storica sulla stessa, ma in questa sede è possibile solo un rapido rinvio passando altresì per il concetto di “individualizzazione” che della soggettivazione, in quanto processo, costituisce un’articolazione.

L’individualizzazione, intesa come emergenza del soggetto, è infatti secondo lo storico Le Bart³ un *iter* in cui l’individuo si costituisce nella propria autonomia, libertà ed emancipazione rispetto alle istituzioni collettive. Detto processo si attua a partire dalla progressiva erosione delle società cosiddette oliste o comunitarie, nelle quali la

¹ François de Singly, in *Société liquide et consistance de soi*, Prefazione a Ramos Elsa, *L’invention des origines: sociologie de l’ancrage identitaire*, Paris, Armand Colin, , 2006.

² Differenziarsi dal gruppo, dalla famiglia, dalla comunità e dai valori di cui è portatrice, pur mantenendo un legame, è l’imperativo che ha accompagnato i processi d’individualismo prima e di soggettivazione poi, quest’ultima intesa come processo attraverso il quale l’individuo giunge ad occupare un posto diverso da quello che gli è attribuito socialmente ed istituzionalmente. Cfr. *La subjectivation*, in Vincent de Gaulejac, Fabienne Hanique et Pierre Roche, *La Sociologie clinique. Enjeux théoriques et méthodologiques*, Toulouse Érés, 2007.

³ Christian Le Bart, *L’individualisation*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. Références, 2008.

persona non aveva altra possibilità di concepirsi ed essere concepito che in relazione alla dimensione collettiva⁴. Per Émile Durkheim, uno dei primi ad abbozzare una sociologia dell'individualismo, la chiave di volta è costituita dalla «*divisione sociale del lavoro*» che specializza gli individui e determina il passaggio dalle cosiddette società a solidarietà meccanica, quali quelle tradizionali caratterizzate dall'uniformità di competenze che rende gli individui interscambiabili, alle società a c.d. solidarietà organica, in cui gli individui attendono a compiti differenti, complementari ed interdipendenti. Gli stessi si fanno ingranaggi di una macchina il cui funzionamento è il prodotto dell'interdipendenza dei compiti.

La società si struttura quindi progressivamente in ruoli, classi, *habitus*, ma siamo ancora nell'ordine della "individuazione"; la prospettiva è rivolta a quanto vi è di singolare nell'individuo ma pur sempre all'interno di categorie date. Parliamo quindi di individualismo generico piuttosto che di quello di differenziazione che mobilita ideologie di autenticità⁵.

Dobbiamo attendere il Romanticismo per assistere alla rivincita delle passioni e di quanto c'è di singolare in ogni individuo in reazione alla ragione universale dell'età dei lumi, che promuove quanto accomuna gli essere umani. Da questo momento va affermandosi la nozione particolaristica d'individuo, differente dai suoi pari, non più generico. Gli anni '60 del secolo scorso, la c.d. seconda modernità, ripropongono con forza la questione dell'individualismo. È il periodo della crescita economica successiva ai conflitti mondiali, dell'esodo verso i centri industrializzati a Nord come a Sud e della cesura con il passato, inteso come sistema di valori, universo simbolico e di significazioni che forniscono una lettura comune e coerente delle esperienze vissute, nel contesto privato e familiare, come in quello pubblico del lavoro. Il legame con questo sistema di referenze viene

⁴ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 2000 : 22. Ed. italiana, *Antropologia del corpo e modernità*, Milano, Giuffrè, 2007.

⁵ C. Le Bart, cfr. sopra n. 3. Ed anche F. de Singly, *L'individualisme est un humanisme*, La Tour d'Aigues, Éd. De l'aube, 2005, il quale propone due concetti di individualismo, uno astratto ed uno concreto; il primo risponde ad un'esigenza di uguaglianza tra i cittadini e deve armonizzarsi con il secondo inteso come diritto d'essere se stessi, di sfuggire ad ogni forma di assegnazione identitaria. Ed ancora George Simmel che in *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 1989, parla di «*individualismo dell'alterità o della dissimilitudine*».

reciso e ci consegna individui presi nella tensione fra la libertà acquisita nel corso dei secoli e l'impossibilità di fare appello alle *routines*, alle tradizioni, alle norme che costituivano un ancoraggio rassicurante. Ci si ritrova di fronte ad una pluralità di modelli e codici culturali, di contesti sociali che impongono una continua scelta e delegittimano un'interpretazione univoca del mondo⁶.

Gli individui sono quindi chiamati a ricercare in sé i fondamenti delle proprie azioni; ad assumere una postura investigativo-riflessiva circa le proprie esperienze in quanto strumenti che producono conoscenza; a porre in essere un lavoro di *coscientizzazione*, intesa dal pedagogista Paulo Freire quale presa di coscienza critica circa il proprio stare al mondo; e conseguentemente a sviluppare *agentività* ossia la capacità d'incidere sull'ambiente esterno mediante le proprie azioni lucide e creatrici, esprimendo un potenziale trasformativo conforme agli scopi prefissati⁷.

Ed ancora gli anni '60 rappresentano il diniego di ogni forma di determinismo. All'individuo è rimessa la responsabilità di tracciare il cammino della propria affermazione personale, in seno ad una società sempre più competitiva.

Dal canto loro gli studi sociologici, che fino a questo momento si sono posti a fianco dell'individuo, mantenendo una prospettiva statica di presa in considerazione dei dati di base che lo costituiscono- la storia personale e familiare, le componenti psichiche, la dimensione sociale-ebbene, gli stessi, riorientano l'attenzione su come questi dati di base vengano lavorati nella dinamica dei processi di soggettivazione. Da questo momento in poi ci si rivolge al soggetto inteso come opera creativa che si struttura a partire dalla nozione d'individuo.

La soggettivazione è descritta da Pierre Roche⁸ come un processo attraverso il quale l'individuo giunge ad occupare un posto "altro" rispetto a quello che gli è assegnato socialmente ed istituzionalmente. È un lavoro che si effettua su due livelli. Il primo è collettivo e concerne la relazione dell'individuo con la società e la conseguente ricerca di autonomia rispetto all'influenza che la stessa esercita. Il

⁶ Cfr. Claude Dubart, *La crise des identités. L'interprétation d'une mutation*, Paris, PUF, 2000, per il quale se da un lato le forme di vita comunitaria cristallizzavano gli individui in ruoli predeterminati, dall'altro la progressiva affermazioni di società che propongono collettivi effimeri impone agli stessi di dare unità ad identificazioni multiple e transitorie.

⁷ Cfr. Ezio Del Gottardo, *Comunità educante, apprendimento esperienziale, comunità competente*, Napoli, Giapeto Editore, 2016: 18.

⁸ P. Roche, *La subjectivation*, cfr. sopra n. 2.

secondo è personale e parte dall'esigenza di dare coerenza alle differenti componenti che caratterizzano l'individuo e che gli derivano dal contesto in cui è nato e cresciuto, dalla storia personale e familiare, dall'educazione impartitagli, dalle norme, valori, ideali che costituiscono le sue referenze; per riassumere dal contesto in cui è immerso e che lui stesso contribuisce a creare⁹. Nel corso della propria esistenza l'individuo è chiamato quindi a sviluppare una riflessività che gli permetterà di confrontarsi, all'esterno, con le contraddizioni che incontra sul proprio cammino nella società ed a livello psichico, di superare i conflitti che lo attraversano. Operare nella direzione della creazione della propria storia, utilizzando un termine caro a Ricoeur¹⁰, significa addivenire alla "ipseità". Per il filosofo essa consiste nel riconoscimento da parte del soggetto d'essere ad iniziativa dei propri atti, parole, sentimenti e quindi d'essere capace di azioni deliberative, d'interrompere il corso meccanico delle cose e l'automaticità della natura. Questa nozione risponde al concetto di "ascrivibilità" e designa un uomo che esercita un giudizio etico sulle proprie azioni e di conseguenza le orienta verso ciò che crede bene per sé e per gli altri¹¹. Il processo di soggettivazione comporta pertanto che l'agente si faccia attore¹², che dalla dimensione determinista passi a quella volontaristica che gli consente di rivolgersi in maniera critica a quelle appartenenze da cui un tempo "era agito".

Alla luce dei processi sopra accennati è stata formulata l'ipotesi del passato quale bagaglio a cui attingere nell'opera creativa di

⁹ Cfr. Danilo Martuccelli, *La grammaire de l'individu*, Paris, Éditions Gallimard, 2002, il quale ci parla di un lavoro continuo che l'individuo è chiamato a realizzare, integrando, in maniera che per lui abbia senso e coerenza, le proprie posizioni religiose, politiche, sociali, professionali acquisite nel corso della vita ed in parte ereditate, con il desiderio di realizzarsi in quanto soggetto, secondo le inclinazioni personali.

¹⁰ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990 (ed. italiana, *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, Milano, 1993).

¹¹ Il secondo polo dell'identità umana è l'*idem* ossia quella permanenza sostanziale che ignora il cambiamento, quell'insieme di segni distintivi tra cui emblematico è il carattere a cui si accompagnano le abitudini contratte in seguito alle esperienze vissute e le identificazioni a norme, valori, ideali operate nel corso dell'esistenza.

¹² Cfr. André Akoun, Pierre Ansart, *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Le Robert-Seuil, 1999, in cui troviamo la distinzione tra l'agente inteso come «l'individuo che esegue dei compiti, che si determina ad agire in conseguenza di condizioni che gli sono imposte» e l'attore ossia «l'individuo che agisce secondo i propri disegni e le proprie motivazioni».

costruzione del proprio sé. Riprendiamo la critica avanzata da de Singly¹³ di cui all'inizio del presente scritto. Essa porta con sé l'idea di individui molto più consapevoli e capaci di contribuire alla decisione circa quanto debba essere "concreto e duraturo" nella propria vita e quanto invece possa essere tralasciato. L'individuo odierno non sognerebbe un mondo privo di ancoraggi e di punti fermi; più semplicemente, sotto l'imperativo d'essere artefici e maestri della propria vita, ad autodeterminarsi, egli rivendicherebbe la libertà di scegliere cosa del passato vada ricordato e mantenuto e cosa possa essere dimenticato.

In questa prospettiva non possiamo non evocare nuovamente l'identità, un concetto a lungo trascurato a cui oggi si fa un ampio ricorso (forse anche abuso) a livello di discorsi comuni ed altresì di dibattito sociologico. Partiamo dall'assunto che l'identità si fondi anch'essa su di un'operazione di selezione, più o meno cosciente che si attua a livello individuale (prima di accedere ad una dimensione di riconoscimento e condivisione collettiva). Essa risponderebbe alla domanda "chi sono io?"¹⁴, un interrogativo oggi democraticamente condiviso rispetto al passato, che ne faceva una preoccupazione rimessa alle speculazioni di una ristretta élite d'intellettuali.

L'interrogativo suddetto fa parte di quella riflessività che l'individuo, pur a gradi diversi, oggi è chiamato a sviluppare. Farsi attori della propria vita, significa anche arrivare a coniugare ed organizzare in maniera per sé coerente le tre componenti dell'identità: quella ereditata dal passato, quella acquisita nel presente e quella sperata per il futuro. Ancora una volta ci attestiamo in un processo che è creativo, *in fieri*, per cui rinviamo all'opera di bricolage identitario già evocata. L'identità, come dice l'antropologo Remotti¹⁵ richiamando Hume, non è infatti altro che il frutto di una finzione che nasce dal comprensibile bisogno umano di certezze a cui aggrapparsi nella mutevolezza della realtà. È una finzione in quanto, attraverso la memoria e l'immaginazione, essa viene pensata più come nucleo sostanziale e duraturo, che ci rimanda all'*idem* di cui parlavamo poco sopra, piuttosto che all'*ipse*, ossia a quelle disposizioni variabili che la

¹³ F. de Singly, cfr. sopra n.1.

¹⁴ Vincent de Gaulejac, «*Qui est je ? Sociologie clinique du sujet*», Paris, Édition du Seuil, 2009.

¹⁵ Francesco Remotti, *L'ossessione identitaria*, Laterza, Bari 2010. E cfr.: Eugenio Imbriani, *Dimenticare. L'oblio come pratica culturale*, Nardò, Besa, 2004.

compongono. Bisogna quindi prestare attenzione a non cadere nelle facili trappole delle c.d. propagande identitarie che instaurano una gerarchia tra componenti durature e componenti mutevoli dell'identità. Discorsi di questo tipo portano l'attenzione sulle prime ignorando, o forse "fingendo" d'ignorare, il processo creativo che è alla base del concetto d'identità stessa e che la sottopone, anche per esigenze di coerenza, adattamento, riconoscimento (etc.), a continue rinegoziazioni da parte del soggetto.

E restando nella prospettiva dell'identità quale costruzione, in soccorso del soggetto occorre il c.d. "*lavoro discorsivo*", inteso come pratica attraverso la quale questi arriva a comporre i molteplici frammenti della stessa, inscrivendoli nella propria storia¹⁶. Parliamo di una pratica, quella discorsiva¹⁷ appunto, che è critica e che ha un potenziale emancipativo in quanto la rimemorazione della propria storia attraverso il racconto e lo spostamento del punto di osservazione della stessa, conducono a svelare un nuovo senso; portano ad acquisire nuove possibilità di scelta e conseguentemente ad affrancarsi da comportamenti ripetitivi. Attraverso il racconto si costruisce quella che Ricœur chiama "*l'identità narrativa*"¹⁸, che mostra come la narrazione operi nella stessa direzione della soggettivazione intesa come emergenza del soggetto nella sua *ipseità*¹⁹. La dimensione del raccontare permette pertanto il dispiegarsi della dialettica della identità nei termini sopradescritti di "*idem*" ed "*ipse*".

Per tornare al terreno di ricerca ed a quanto dallo stesso è emerso, ci siamo domandati se rivivificare il proprio passato attraverso la narrazione, riannodare le maglie a tratti sfilacciate che ci legano allo

¹⁶ Jean-Claude Kaufmann, *Invention de soi: une théorie de l'identité*, Paris, Armand Collin, 2004, associa l'identità all'idea del racconto che ciascuno tesse della propria storia.

¹⁷ La pratica discorsiva informa l'approccio sociale-clinico (sia a livello epistemologico che metodologico).

¹⁸ Ricœur Paul, cfr. Sopra n. 10.

¹⁹ Secondo Cécile de Ryckel et Frédéric Delvigne, *La construction de l'identité par le récit*, in «*Psychothérapies*» 2010/4, vol. 30: 229-240, in <http://www.cairn.info/revue-psychotherapies-2010-page229.htm>, l'ipse e

l'idem possono trovare coerenza e coesistere grazie alla pratica del racconto. Il lavoro discorsivo permette infatti al soggetto di prendere coscienza delle componenti durevoli della propria identità di cui costituiscono una manifestazione i tratti del carattere, le abitudini sedimentate in conseguenza di esperienze vissute (etc.) e consente all'ipse di affermarsi a partire da questi dati di base.

stesso, potesse essere letto come risorsa tramite cui proiettarsi nell'avvenire in maniera più consapevole. L'incontro degli informatori è stato preceduto dalla formulazione dell'ipotesi di ricerca.

In un'epoca di fragilizzazione dei supporti identitari individuali e collettivi e nella precarietà di un mondo in continuo cambiamento, l'attenzione verso il passato nelle sue molteplici manifestazioni (pratiche, modelli, oggetti, etc.) non avrebbe il significato di ripiego difensivo, quanto di ricerca di ancoraggi che favorirebbero il lavoro elaborativo sullo stesso. In questa prospettiva sono state osservate ed interrogate diverse pratiche, individuali e collettive, che testimoniano di una riap-propriaione, che diciamo *rinnovata*, di elementi del passato.

Dall'analisi discorsiva è risultata la consapevolezza degli informatori in ordine alla differenza tra una rappresentazione nostalgica del passato et il ritorno critico, inteso come il recupero di modelli che tramite un'opera di riattualizzazione si rivelerebbero capaci di fornire delle risposte alle esigenze degli attori odierni. Guardare indietro, inoltre, non impedirebbe la libera affermazione dell'individuo in quanto soggetto. Per le generazioni d'oggi l'universo soggettivo è un puzzle costituito di pezzi differenti, in parte consegnati dalle generazioni precedenti, da assemblare per dar loro a posteriori senso e coerenza e non un sistema di referenze fisse di cui la coerenza è offerta a priori da chi precede.

In tale direzione è altresì emerso che ripensare le "tradizioni" per gli informatori significa portare l'attenzione alla propria storia personale e familiare, al territorio di nascita o di adozione, alla comunità di origine ed a quella di adozione, ai punti di contatto tra le pratiche vecchie e quelle nuove, il tutto considerando le modifiche, gli adattamenti, le invenzioni e gli abbandoni che si sono prodotti e che costantemente si producono nelle catene della trasmissione culturale. Non dobbiamo infatti trascurare il ruolo svolto dalla memoria e la considerazione che essa muove sempre dalla soggettività di chi se ne fa portatore. Come scrive Wieviorka, proponendone un concetto sociologico, essa è mutevole, selettiva, approssimativa, instabile, più o meno contraddittoria, ricorre alle invenzioni e si appropria di discorsi altrui, non ha il rigore della storia né si sottopone all'esame scientifico dei fatti e degli archivi²⁰.

²⁰ Michel Wieviorka, *Du concept de sujet à celui de subjectivation/dé-subjectivation*, in HAL Archives-ouvertes.fr Id: halshs-00717835, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00717835>.

Evochiamo nel presente lavoro quindi un'idea di tradizione come dinamica tra continuità e rotture in cui inevitabilmente s'inseriscono degli elementi novativi e portatori di un senso non manifesto che il ricercatore è chiamato ad indagare²¹. Dal canto loro le invenzioni, quanto più corrisponderanno ad una domanda sociale di riconoscimento di una situazione percepita dagli attori come attuale, tanto più si affermeranno e perdureranno²².

Dalle testimonianze raccolte è infine emerso che nel passato sono iscritti modelli di socialità e di lavoro che per-metterebbero di soddisfare un ideale di ricchezza condivisa e reattiva rispetto all'accumulazione consumistica, smisurata ed individualista propria dei giorni nostri. Un esempio ci è fornito dai *coworking* che, pur con caratteristiche diverse, ha diffusione sempre maggiore. Si tratta di forme comunitarie di organizzazione del lavoro che nelle realtà indagate non vengono concepite unicamente come spazi fisici di condivisione di tecnologie, strumenti, costi²³. Al contrario "*lavorare insieme*" significa per gli informatori costituire una rete in cui vengono messe a disposizione e profitto dei partecipanti conoscenze e competenze; significa promuovere l'*insourcing* piuttosto che l'*outsourcing*. Questo modello lavorativo di tipo cooperativo era una prassi comune nelle comunità di paese in cui era al c.d. "vicinato",

²¹ Il ricercatore in un approccio sociale-clinico e psico-sociale clinico non è detentore di un sapere scientifico che impone dall'alto al soggetto, ma lavora a fianco dello stesso per aiutarlo a svelare i contenuti non manifesti del suo agire, eventualmente riorientandolo. Da parte sua il soggetto possiede le capacità per produrre della conoscenza circa i fenomeni socio-culturali che lo concernono ed è portatore di un sistema rappresentativo e di significazione che ha costruito per poter comprendere il mondo in cui vive. In materia cfr: Florence Giust-Desprairies, *Le désir de penser. Construction d'un savoir clinique*, in *La clinique, mode spécifique de production de connaissance*, Paris, Éditions Téraèdre, 2004.

²² Sul tema delle "*tradizioni inventate*", inaugurato da Eric Hobsbawm e Terence Ranger con *The Invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, cfr. Dejan Dimitrijevic, *Fabrication des traditions. Invention de modernité*", Paris, Éditions de la MSH, 2004. Diversamente, con un approccio quantitativo e cognitivista alla trasmissione culturale, che fa astrazione dagli aspetti motivazionali e soggettivi eventualmente sottesi alla stessa, cfr: Olivier Morin, *Comment les traditions naissent et meurent. La transmission culturelle*, Paris, Odile Jacob, 2011.

²³ Si precisa che ci atteniamo a ciò che è emerso dall'analisi discorsiva delle sole esperienze di *coworking* oggetto di ricerca sul campo.

inteso come rete di conoscenze prossime non solo fisicamente, che si faceva appello vicendevolmente per fare fronte al quotidiano. E quasi come uno slogan nel corso delle interviste condotte sul campo è emerso a più riprese il concetto per cui *“fare insieme, oggi come una volta e soprattutto nella difficoltà, è meglio che fare ed essere soli!”*

A ciò ci fa eco il pensiero del sociologo Franco Cassano per cui la forza dell’attingere alla propria tradizione risiederebbe nel fatto che la stessa è portatrice di modelli che sono iscritti nella storia delle persone come dei luoghi. Le basi di ancoraggio sarebbero quindi ben più solide di quelle derivanti da modelli presi in prestito *“da storie nate altrove”*; un ancoraggio tuttavia, teniamolo a mente, che non imprigiona ma che deve fornire gli strumenti per progredire nel presente²⁴.

²⁴ Franco Cassano, *Danzare contro la solitudine*, in *Il Ritmo Meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento*, a cura di Vincenzo Santoro e Sergio Torsello, Edizioni Aramiré, Lecce, 2002: 15.

TRA (AUTO)BIOGRAFIA E STORIA DEL SISTEMA TELEVISIVO ITALIANO: NOTE PER UNA RILETTURA DELLE VICENDE DI RAI TRE

Luigi Spedicato

Alle 18,30 di sabato 15 dicembre 1979 io sedevo al mio posto di lavoro nella regia televisiva della sede RAI della Puglia a Bari, in Via Dalmazia¹. Ci ero arrivato qualche mese prima, neoassunto come programmista-regista e dopo quattro mesi di un impegnativo corso di formazione a Roma. Assieme agli altri miei colleghi, avevo superato l'anno prima uno dei pochi concorsi pubblici banditi dalla RAI e sostenendo prove d'esame su discipline che spaziavano dalla storia dei media a quella dell'arte, del teatro, della letteratura italiana ed europea, della fotografia e del cinema. Insomma: ero uno dei *Rossini-boys*, come eravamo stati soprannominati dal nome del primo Direttore della Rete, Giuseppe Rossini; avevamo a nostra disposizione due mezz'ore settimanali per produrre programmi di interesse regionale, mentre ogni redazione mandava in onda i suoi venti minuti quotidiani al termine dell'edizione nazionale di dieci minuti del TG3 prodotta dalla redazione centrale romana, diretta da Biagio Agnes con il condirettore Sandro Curzi ed i vice direttori Alberto La Volpe e Orazio Guerra. A noi ed ai giornalisti delle venti redazioni regionali era stato affidato un obiettivo ambizioso: portare in periferia la

¹ Luigi Spedicato, oggi professore associato di Sociologia dei processi culturali e comunicativi presso il Dipartimento di Storia, Società e Studi sull'Uomo dell'Università del Salento, ha prestato servizio in RAI come programmista-regista dal 1979 al 1985. Tra i suoi lavori di regia, anche una versione televisiva girata in B/N dell'*Antigone* di Sofocle-Brecht riletto dal Living Theater di Julian Beck e Judith Malina. Dimessosi dalla RAI per tornare in Università a tempo pieno, ha continuato per diversi anni la sua attività di regista televisivo. Ha vinto nel 1982 il Premio nazionale di giornalismo "Mario Campus" e nel 1987 il Premio Palma d'oro della Città di Mesagne per il suo lavoro di *visual ethnography* sulla scherma di San Rocco a Torrepaduli, con Cristina Ria e Giorgio Di Lecce co-autori e protagonisti principali. Ha inoltre curato fino al 1991 diverse edizioni per il mercato televisivo internazionale delle opere liriche prodotte dal Teatro Petruzzelli di Bari, inclusa una versione TV del *Barbiere di Siviglia* di Giovanni Paisiello con la regia teatrale di Dario Fo.

produzione di notizie e di programmi televisivi, sfidare sul loro terreno le televisioni private, introdurre e stabilizzare quegli elementi di innovazione nel rapporto con i pubblici televisivi che era stato terremotato dai processi di liberalizzazione dell'etere confusamente avviati, in assenza di un chiaro quadro normativo, da almeno un decennio, prima con le emittenti radiofoniche indipendenti e poi, dopo qualche anno, con l'avvio delle prime piccole televisioni.² In una prospettiva temporalmente più ampia, quella che a tutti i presenti in quelle sale di regia delle venti sedi regionali sembrava l'inizio di una fase nuova nella storia dell'Ente radiotelevisivo pubblico segnava, a tutti gli effetti, la fine di un ciclo, e non il suo avvio. Alla fine degli anni '70 si era oramai consolidata la presenza e la diffusione delle emittenti locali, cresciute da 68 nel 1976 a oltre 600 nel 1981; ma soprattutto, si era definitivamente scomposta l'audience televisiva nazionale lungo linee di frattura di tipo culturale, a loro volta espressione dei mutamenti sociali intervenuti nel decennio precedente. Come sottolineano A. Grasso e M. Scaglioni,³ per comprendere l'evoluzione del medium televisivo occorre connettere le sue tre dimensioni: quella istituzionale e tecnologica, quella marcatamente testuale, simbolica e rappresentazionale, ed infine quella più relazionale e sociale. In questa prospettiva attenta all'interazione fra le tre dimensioni proposte da Grasso e Scaglioni, ed al di là del dato meramente autobiografico, considerare l'avvio delle trasmissioni regionali di RAI 3 come fine di un ciclo, e non come la data di inizio di una nuova fase espansiva del sistema radiotelevisivo pubblico in Italia, comporta l'adozione di una prospettiva capace di utilizzare l'analisi dei prodotti televisivi e delle trasformazioni negli stili e nelle abitudini di consumo delle audience in rapporto ai mutamenti, altrimenti difficilmente percepibili, nella struttura sociale del Paese e nella scomposizione degli universi simbolici che costruiscono i frame dei comportamenti collettivi⁴. D. Garofalo⁵ riprende la tripartizione di

² Una trattazione sistematica di questo periodo di transizione che portò infine al progetto della Terza Rete RAI è al di fuori dell'orizzonte di questo saggio. Per una lettura da diverse angolazioni teorico-metodologiche di questa fase cruciale del riassetto dell'industria culturale italiana tra gli anni Sessanta e Settanta, si rinvia agli autori ed ai titoli indicati in bibliografia.

³ A. Grasso, M. Scaglioni, 2003, *Che cos'è la televisione. Il piccolo schermo tra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*, Milano, Garzanti, 2003.

⁴ M. Panarari, *L'egemonia sottoculturale. L'Italia da Gramsci al gossip*, Torino, Einaudi, 2010.

Grasso e Scaglioni per osservare che questa dimensione relazionale e sociale “ha per oggetto i pubblici della televisione analizzati nei loro mutamenti storici a partire da una prospettiva etnografico-culturale” che si muova verso “una vera e propria storicizzazione dei processi sociali e culturali attraverso cui i pubblici televisivi sono mutati in Italia”. La svolta etnografica si struttura su alcuni capisaldi: a) l’idea di audience come gruppo sociale, composta cioè da gruppi di individui che consumano prodotti mediali in virtù della propria identità; b) la nozione di consumo come pratica di negoziazione. L’esperienza televisiva è una forma specifica di interazione sociale, al cui interno i formati comunicativi dei programmi TV sono determinati da, e corrispondono a, logiche rilevanti per la vita quotidiana degli individui. In questo senso, la TV può essere assunta come un “forum culturale” secondo la definizione di Newcomb e Hirsch⁶ (1983:46), all’interno dei quale “l’audience sembra creare il significato selezionando quello che tocca le esperienze e la storia personali”; un modello interpretativo, questo, che “è basato sull’assunto e sull’osservazione che solo un testo così ricco può attrarre un’audience di massa in una cultura complessa. Il forum offre una prospettiva che è altrettanto complessa, contraddittoria e confusa e di tipo processuale, di quanto lo sia la cultura americana nella sua esperienza. La sua tessitura (*quella dei forum: n.d.a.*) è paragonabile a quella della nostra esperienza quotidiana. Se potremo comprenderla meglio, allora forse capiremo meglio il mondo in cui viviamo, le azioni che dobbiamo intraprendere per viverci dentro”.

P. Hirsch⁷ suggerisce di guardare alla televisione come ad un filtro che raccoglie idee e simboli, vale a dire come ad un’organizzazione il cui ruolo socialmente riconosciuto è la produzione, la distribuzione e l’immagazzinamento di universi simbolici, veri e propri integratori e ordinatori delle esperienze del soggetto che servono a mettere ordine

⁵ D. Garofalo, *Storia sociale della televisione in Italia 1954-1969*, Venezia, Marsilio, 2018

⁶ H. M. Newcomb, P. M. Hirsch, 1983, *Television as a cultural forum: Implications for research*, in «Quarterly Review of Film Studies», 8:3, 1983, pp. 45-55.

⁷ P. M. Hirsch, *Television and Consumer Aesthetics*, in *SV-Symbolic Consumer Behavior*, eds. E. C. Hirschman and M. B. Holbrook, New York, Association for Consumer Research, 1981, pp. 76-81.

nelle biografie individuali e nella storia,⁸ veri e propri “quadri simbolici e cognitivi di natura sociale, solidali con le pratiche che contraddistinguono forme di vita determinate” e dunque, in ultima analisi, con tutto l’insieme di ciò che chiamiamo realtà⁹. Nel vivo della transizione italiana ad un modello plurale di offerta e consumo culturale, questo *filtro* registra e rende evidente la pluralizzazione tanto della sfera privata quanto di quella pubblica ed ai sottesi processi di costruzione di identità che tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio del decennio successivo trasforma radicalmente lo scenario del Paese¹⁰. Non si scompongono, riallineandosi attorno a nuovi protagonisti, solo i soggetti dell’azione collettiva, dai partiti ai sindacati ai nuovi movimenti nati sull’onda lunga del ’68: in un circuito di costante ricorsività questa pluralizzazione produce, ed è a sua volta ri-prodotta da, pratiche simboliche che le audience utilizzano per ordinare l’esperienza in forme condivise, vere e proprie comunità interpretative¹¹, ossia luoghi di pratiche socialmente coordinate che costituiscono le premesse dell’interpretazione del contenuto dell’offerta mediale. In una realtà sociale come quella italiana passata in pochi anni dalla stabilità strutturale agli scambi e alle interazioni, alla mobilità fisica, di ruoli e funzioni, alla scomposizione degli universi di significato, il consumo di programmi televisivi, che è sempre un processo di negoziazione fra la storia sullo schermo e le culture degli spettatori, e che si svolge nel contesto di interazioni tra gli spettatori stessi¹², tendono a costituirsi come *frames*

⁸ Riprendo il concetto di universi simbolici come proposto in P. L. Berger, T. Luckmann, 1966, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, New York, Doubleday & Company, 1996.

⁹ Cfr. P. Jedlowski, *Sulla mediatizzazione del senso comune*, in «Sociologia della comunicazione», n. 37, 2005, pp. 57-67.

¹⁰ Cfr. A. Izzo, *Il concetto di mondo vitale*, in AA. VV., *Complessità sociale e identità. Problemi di teoria e di ricerca empirica*, FrancoAngeli, Milano, 1983, pp. 132-149.

¹¹ T. R. Lindlof, 1988, *Media Audiences as Interpretive Communities*, in J. A. Anderson, (ed.) «*Communication Yearbook*», n. 11, Newbury Park, Sage, 1988, pp. 81-107.

¹² È questo il principale contributo che i *Cultural Studies* hanno consegnato allo studio dei processi di produzione e consumo culturale. Una discussione delle prospettive teorico-metodologiche presenti nella Scuola di Birmingham è al di fuori dell’orizzonte del presente lavoro. Per quanto riguarda l’analisi dei testi mediali, cfr. S. Hall, *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, London, Hutchinson, 1980, mentre gli *Audience Studies* sono stati sviluppati, tra gli altri, da D. Morley, D. Hobson, I. Ang.

selettivi, quadri simbolici di significazione che si intrecciano con la vita quotidiana dei consumatori¹³.

A partire da queste premesse, “chiudere un ciclo” significa che il progetto culturale e, certamente, anche politico *tout court* di una Terza Rete come riconoscimento esplicito dell’ingresso del PCI nell’area del governo del sistema radiotelevisivo, non era più in grado di intervenire con esiti apprezzabili nella ristrutturazione del consumo di prodotti televisivi determinati nel decennio precedente (1969–1979) dalle rapidissime trasformazioni che in breve tempo avevano modificato sia l’offerta di fiction e di immaginario filmico, sia le strategie di consumo messe in atto dagli spettatori. La Terza Rete, da questo punto di vista, giungeva fuori tempo massimo, in ritardo rispetto alla velocità dei processi sociali, culturali ed economici che avevano spazzato via il modello di televisione pubblica nato il 3 gennaio 1954.

Consumo televisivo e identità pluralizzate: una riflessione sul caso italiano

Concepita come “teatro domestico”, questa TV venne pensata non solo come occasione di intrattenimento, ma anche e soprattutto come strumento di educazione e informazione. Storicamente, il modello televisivo italiano si caratterizza sin dalla sua formazione a metà degli anni ’50 in senso fortemente originale rispetto tanto al sistema commerciale degli Stati Uniti, quanto agli altri Enti televisivi europei gestiti da istituzioni pubbliche, in direzione di un intreccio davvero peculiare tra esigenze di controllo politico e culturale da parte del partito di maggioranza relativa, una politica di selezione dei quadri rigidamente orientata in senso cattolico, ed il ruolo centrale di intellettuali provenienti dal mondo accademico. Questo intreccio aveva prodotto un modello televisivo di tipo educativo-pedagogico, che per la fiction, in assenza di una politica di importazione massiccia di prodotti provenienti dal mercato anglosassone, ebbe il suo punto di forza nei cosiddetti “sceneggiati”, vale a dire la trasposizione televisiva di grandi opere letterarie, che l’appena nata RAI-TV contrappose al cinema neo-realista ispirato e prodotto da autori legati ai partiti della

¹³ E. Katz, T. Liebes, *Interacting With "Dallas": Cross Cultural Readings of American TV*, in «*Canadian Journal of Communication*», 15 (1), 1990, pp. 45-66.

sinistra italiana. F. Monteleone legge nella diffidenza per gli autori di sinistra e nel riferimento alle tradizioni ottocentesche, le premesse che «fanno percorrere alla televisione gli isolati sentieri di una produzione autarchica, abbandonando ben presto anche la strada della diretta considerata troppo pericolosa. Fuori della realtà del paese (con l'eccezione dei 'Caroselli pubblicitari'), ripiegata in sé stessa, la televisione trova la propria identità nei tempi lenti e piatti delle riprese da studio e il proprio specifico nello "sceneggiato", laddove nei paesi anglosassoni lo specifico diventa il telefilm, più espressivo delle realtà sociali, oltre che narrativamente e tecnicamente migliore. La TV quindi sintetizza in un progetto a lunga scadenza funzione economica e funzione politico-culturale, e comincia immediatamente a creare il suo pubblico, secondo una logica di formazione e, al tempo stesso, di controllo della domanda»¹⁴.

Il lungo elenco di opere classiche "tradotte" dalla RAI per il piccolo schermo comprende la Bibbia, le opere di Omero, Virgilio, i classici del romanzo moderno da Fielding a Dickens e Stevenson, Manzoni, Dostoevskij, Flaubert, Verga ed altri¹⁵. Dal punto di vista dei percorsi di identità attivati dall'audience nell'interazione con i programmi televisivi, quello espresso dalla forma-romanzo divenuta sceneggiato è un ruolo normalizzatore della visione del mondo (indipendentemente dai singoli apparati simbolici e testuali e dai livelli di significazione espressi da ogni opera portata sul piccolo schermo) nei confronti delle strategie di concettualizzazione dell'esperienza proposte dai media e dalla televisione in particolare.

Nel ricorso ai classici, nel riproporre e ribadire il legame col passato, è implicita una visione problematica del ruolo e degli effetti della televisione. Le tecnologie della comunicazione non sono neutrali, ma incorporano una cultura, modi propri di conoscere il mondo e di cambiarlo; esse comunicano, anche quando le loro immagini sembrano solo evasive e affabulanti, significati e valori che penetrano nella vita quotidiana. Diffondono ovunque, rendendoli familiari e desiderabili, i cambiamenti che la modernizzazione richiede; ne sono quindi un potente acceleratore. Ma modernità significa anche massificazione, perdita di senso, distacco dal passato, instabilità ed

¹⁴ F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio, 1987: 195.

¹⁵ Per un'analisi della funzione dello sceneggiato nella storia televisiva italiana, cfr. A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti, 2004.

alienazione culturale; contro questi fenomeni, i classici evocano le strutture profonde e permanenti sulle quali è costruita l'immagine dell'uomo nella grande tradizione umanistico-cristiana. Sono il luogo dove quest'uomo ha depositato, sottraendola alle peripezie e all'usura della storia, la memoria dei valori; testimonianza e figura della complessità, della profondità, dell'invarianza opposte all'incessante mutamento connaturato alla civiltà della tecnica. Al fondo del modo di fare televisione ricorrendo in forma continuativa e intenzionale alla risorsa letteraria e ai suoi modelli, opera un forte bisogno di mediare tra passato e presente, di prolungare sulla realtà che si va affacciando, l'ombra rassicurante di una realtà già nota. Più in generale, un disagio nei confronti della modernità, un malessere che si traduce in resistenza al cambiamento; riflesso dello scarto tra i fenomeni che cambiavano nel profondo la società italiana e la cultura che avrebbe dovuto, interpretandoli, dotarli di senso. La cultura italiana ha continuato a proiettare le sicurezze tradizionali anche sui processi che la insidiavano alle radici. In questo quadro, caratterizzato dall'uso della programmazione del palinsesto televisivo in funzione di determinazione degli orientamenti culturali di massa e rimasto sostanzialmente invariato per cinque lustri, la nascita in Italia delle stazioni commerciali private, nella seconda metà degli anni '70, introdusse elementi di cambiamento della concezione e del ruolo del pubblico, che da 'utente da educare' si trasforma in audience da conquistare. La lotta per il controllo del flusso degli investimenti pubblicitari alterò profondamente le caratteristiche della programmazione, all'interno di quello che era ormai diventato un sistema misto pubblico-privato, ed il processo portò con sé la trasformazione dei formati dei programmi televisivi, poiché un differente rapporto tra pubblico e palinsesto richiedeva contenitori adeguati. Nell'analizzare tale processo secondo l'ottica sin qui seguita, il tema centrale diventa allora la riflessione sulle dinamiche in base alle quali il consumo di produzioni serializzate, asse portante dei palinsesti commerciali e comunque tutte ambientate in contesti di significato molto lontani dalle esperienze quotidiane dell'audience italiana, divenne nel giro di pochissimo tempo un comportamento di dimensioni tali da costringere lo stesso Ente radiotelevisivo di Stato ad adeguare la sua offerta di programmi e quindi, sostanzialmente, a trasformare la sua natura di servizio pubblico e le caratteristiche dei suoi palinsesti. Con una certa evidenza, la risposta non può essere data né in riferimento alla saturazione del mercato determinata dall'esplosione del numero dei canali a disposizione degli utenti, né richiamando ipotesi in qualche

modo collegate a concetti di "manipolazione" o "coercizione ideologica": la tesi qui suggerita è invece che le caratteristiche formali e la logica mediale¹⁶ della produzione seriale di fiction offerta dai palinsesti commerciali hanno rappresentato il frame simbolico più appropriato entro il quale si sono inseriti i processi di pluralizzazione dei mondi vitali e di personalizzazione dei percorsi di costruzione delle identità individuali e collettive all'interno della società italiana. Si è trattato, e si tratta, di un processo dialettico, in cui nuove forme dell'immaginario sono state legittimate da comportamenti collettivi e consumi culturali, ed a loro volta li hanno legittimati, secondo uno schema ben analizzato da M. Rak:

Le comunità ammettono e dispongono con diverse modalità nella scacchiera del loro immaginario varie classi ed insiemi di segni man mano che - attraverso una serie di operazioni anche molto complesse - si 'determinano' nel processo culturale. Queste classi ed insiemi comprendono materiali segnici assai vari: categorie, gerarchie, quadri di riferimento, modelli, riti, oggetti, materie, mode e quelle particolari configurazioni-pilota che vengono correntemente chiamate testi. La loro 'determinazione' si configura nell'interazione tra le classi e gli insiemi che producono l'organizzazione di un sistema culturale (o di un settore di esso) e le emergenze provocate dal più o meno relativamente libero esercizio delle virtualità inscritte nei loro programmi di senso e coltivate dalle sempre nuove circostanze d'uso da parte dei gruppi sociali. Questa 'determinazione' si configura quindi anche attraverso una vasta gamma di conflitti di varia natura [...] conseguenti al fatto che qualsiasi insieme segnico (qualsiasi testo) altera, più o meno evidentemente, il sistema dei comportamenti collettivi¹⁷.

All'interno di questa interazione, le 'virtualità' offerte dalla produzione seriale al libero esplicarsi delle capacità del soggetto/utente di costruire percorsi autonomi di senso sono tutte basate sulla rottura del punto di vista unificante e riduttivamente compositivo della cultura narrativo-visiva di derivazione letteraria, cui si è sostituita la «compresenza di più punti di vista sfasati e divergenti, che decompongono l'universo rappresentato in un labirinto contraddittorio di letture ed i-

¹⁶ Il concetto di media logic è stato sviluppato da D. L. Altheide *Media Logic and Social Interaction*, in «*Symbolic Interaction*», Vol. 10, Issue 1, 1987, Spring, pp. 129-138.

¹⁷ M. Rak, *Appunti sulla dinamica del sistema dell'informazione estetica: i generi della paraletteratura e la cultura di massa*, in AA. VV., *La paraletteratura*, Napoli, Liguori, 1977: 111.

potesi, tutte vere e tutte false, tutte adeguate e tutte inutili». ¹⁸ La moltiplicazione dell'offerta dei programmi determinata in Italia dall'avvento del sistema misto pubblico/privato ha modificato le abitudini ed i comportamenti dell'audience fino al punto che la pratica del percorso individualizzato attraverso i palinsesti delle diverse emittenti si è identificata con la forma comunicativa aperta delle produzioni seriali. L'ambito simbolico-espressivo di questo tipo di organizzazione della struttura narrativa si è rivelato il più omogeneo tanto alla diffusione dei processi di pluralizzazione dei mondi vitali e di autonomizzazione dei percorsi di costruzione delle identità personali, quanto alle nuove modalità dell'interazione comunicativa tra ambiente mediale ed utente. Entrambe le condizioni non esistevano o non erano sufficientemente sviluppate prima della rottura del monopolio dell'azienda radiotelevisiva pubblica: poiché sino alla fine degli anni '70 un'offerta alternativa di fiction televisiva semplicemente non esisteva, l'audience poteva compiere le sue scelte solo all'interno dei generi e dei palinsesti proposti dalla RAI, al cui interno certamente vi erano anche prodotti seriali ma il cui frame ideologico di riferimento era rappresentato da coordinate simboliche di tempo della narrazione, senso della storia, organizzazione dell'esperienza del reale, che venivano in larga parte determinate dai programmi ispirati dai tradizionali generi narrativi. Come nota A. Sangiovanni, ¹⁹

l'emergere delle televisioni private aveva corrisposto alla richiesta di intrattenimento 'leggero' ma questa domanda di svago non aveva completamente oscurato il desiderio di partecipazione che era stato uno dei motori della diffusione delle emittenti libere [...]. E proprio il 1977, allora, potrebbe essere visto come un anno chiave nella genesi della televisione commerciale ma anche, e forse soprattutto, l'anno in cui l'evoluzione del sistema dei media sembra entrare in risonanza con le trasformazioni sociali che attraversano il Paese.

Oltre alla moltiplicazione delle possibilità di fruizione personale, la saturazione dell'offerta televisiva, in Italia concentrata nel breve arco di pochi anni, determina la messa a confronto di pratiche discorsive tra

¹⁸ G. Bettetini, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Milano, Bompiani, 1989: 81.

¹⁹ A. Sangiovanni A., *Da libere a private. Sulla nascita della televisione commerciale italiana*, in «*Comunicazioni sociali*», n. 1, 2013 pp. 68-78.

loro assai diverse, con l'esito di alterare l'originale referenzialità di ogni testo audiovisivo. A questo proposito, Bettetini²⁰ sottolinea che

l'immaginario prodotto e scambiato dal cinema tradizionale e dalla televisione pedagogizzante si costituiva come una riserva mnemonica per il consumatore, il quale però poteva accedervi per mezzo di elaborazioni e di percorsi di senso personalizzabili, riferibili alla sua soggettività: la memoria personale dello spettatore aveva la possibilità di interagire con la memoria collettiva dell'immaginario, una possibilità offerta anche dalla struttura di un testo e dalla ritualità comunicativa che ne derivava. La nuova situazione del consumo e della produzione televisiva ha invece sostituito la nozione di immaginario con quella di una semplice registrazione di accadimenti, di un accumulo progressivo di dati e di notizie. Il 'sapere' del soggetto dell'enunciazione è esploso o, meglio, ha assunto l'aspetto di una trascrizione universale, di una moltiplicazione speculare. La nozione di memoria collettiva praticata dalle nuove programmazioni TV e dai nuovi consumi si distacca da ogni funzione immaginativa e assume la forma del magazzino di dati, del repertorio di conoscenze non strutturato.

Tra gli scaffali dell'immaginario televisivo creato dal serial, lo spettatore compone il suo personale menù di simboli e rappresentazioni, interagendo con personaggi, storie, trame, secondo moduli che P. Sorlin²¹ accomuna alle reti quotidiane di comportamento:

La serie, per questo, fa parte della routine, direi quasi della vita di tutti i giorni; s'inquadra nell'uso estensivo di un televisore acceso meccanicamente, osservato a distanza, senza attenzione o regolarità [...]. Lo svolgimento dell'episodio [...] raramente viene memorizzato: non si sa bene cos'è successo. Per contro, i personaggi vengono identificati alla perfezione, con le loro caratteristiche peculiari, i loro tic, ed anche i loro tratti iconici individuali, il che sembra dimostrare un certo sforzo di percezione. Tutto si svolge come se la serie provocasse lo sguardo, gli imponesse di registrare e riconoscere colori e contorni [...]. Il mutamento incessante, la velocità con cui si modifica l'immagine rendono talvolta difficile, e forse proprio per questo stimolante, la ricerca dei caratteri individualizzati. Ancora una volta, si è costretti a rilevare la grande prossimità con le reti quotidiane: i vicini passano sotto le finestre d'andando, per un attimo, una sensazione di familiarità, ma non succede mai di seguire nei minuti particolari un episodio della loro vita. La nostra relazione con l'ambiente circostante è sintomatica molto più che storica, e lo stesso dicasi per il rapporto con i personaggi della serie.

²⁰ G. Bettetini, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, cit.: 83.

²¹ P. Sorlin, 1984, *Estetiche dell'audiovisivo*, Firenze, La Nuova Italia, 1984: 57.

Da questa analogia, Sorlin deriva l'osservazione che la serie, essendo fondamentalmente guida di scorrimento della comunicazione e frame per l'attribuzione di significato, svolge la funzione particolare di costituire una base allargata per lo cambio sociale: nei termini proposti da M. Rak, l'irruzione di nuovi insiemi segnici è stata "ammessa" nell'immaginario collettivo attraverso la ristrutturazione dell'ascolto televisivo e lo spostamento di quote rilevanti dell'audience verso quei canali che basavano la loro offerta sulla fiction serializzata, in un processo di reciproco riconoscimento nel senso proposto da O. Calabrese²²: «La riduzione a componenti elementari e atomiche garantisce il riconoscimento dei prodotti di fiction e la regolazione pedagogica dei sistemi di valori corrispettivi; il risultato è la creazione di consenso sociale che ne segue».

Questo interscambio di forme simbolico-comunicative tra dinamiche sociali e immaginario fictionale integra sfera pubblica e sfera privata²³, prefigurando un possibile luogo di ricomposizione unitaria, a livello di percezione del soggetto, delle spinte alla pluralizzazione dei mondi vitali che investono i processi di costruzione sociale delle identità. Questa ricomposizione richiede (e nello stesso tempo provoca) una rottura e/o una ristrutturazione non solo del punto di vista unificante e ri-compositivo della cultura narrativo-visiva (a questo proposito, M. Buonanno²⁴ ha sottolineato l'assenza, nel serial, dei "telos" o fine della storia, la chiusura narrativa), ma anche della dimensione temporale in cui questa cultura ha collocato le sue ricostruzioni d'immaginario. Ancora O. Calabrese²⁵: «La nostra è innanzitutto un'era di simulacri, non di documenti. Il passato, la tradizione, risultano frutto esplicito di finzione [...]. La 'visualizzazione dell'immaginazione' indotta dagli attuali media rende tutto perfettamente contemporaneo. Si pensi, tanto per fare un esempio, al palinsesto di una singola giornata televisiva. Una accanto all'altra passano immagini di diversa datazione, e ciò le rende perfettamente uguali l'una all'altra. Il loro soggetto può essere un tempo qualsiasi, un'epoca qualunque, uno stile di sempre. Il passato non esiste più, se non come forma di discorso». R. Bodei²⁶ ha definito questo processo

²² O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza, 1987.

²³ Cfr. P. L. Berger, B. Berger, H. Kellner, *The Homeless Mind: Modernization And Consciousness*, New York, Random House, 1973.

²⁴ M. Buonanno, *Le formule del racconto televisivo*, Firenze, Sansoni, 2002.

²⁵ O. Calabrese, *L'età neobarocca*, cit., p. 90.

²⁶ R. Bodei, 2016, *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, Bologna, Il Mulino, 2016.

come "estetizzazione della tradizione": il passato esiste solo come fenomeno decorativo, privo ormai di qualsiasi funzione orientante.

L'unidimensionalità di questi mondi fictional, il loro essere ambientati in un presente senza fine né confini, trasforma la storia in mito e il ricordo in nostalgia, una sfera esperienziale in cui prodotti culturali altamente frammentati coesistono all'interno di strutture impegnate in una sorta di rappresentazione e di referenzialità fantasmatiche, che generano un'apparenza di realtà dove nessuna realtà esiste. La sistemazione simbolica della simulazione non significa alcunché al di fuori dei territori della mediazione. Non ci dice nulla circa una qualsiasi realtà dal quale i significanti possono essere stati tratti: per esempio, *I predatori dell'arca perduta* non è un film sull'archeologia o il nazismo o l'Egitto, ma sul ricordo dell'autore dei film (e nostro) della velocità e dello stile dei vecchi film ambientati nella jungla e delle serie di avventure. Il solo referente nella simulazione è l'aspetto precedente di rappresentazioni simili, la loro familiarità come segni e forme. Il prodotto della simulazione è il simulacro, un reale senza un'origine, una copia senza un (concreto) originale. La forma diviene l'oggetto di fascinazione nella simulazione e il coinvolgimento dello spettatore rimane alla superficie. Non c'è niente dietro o sotto le forme, salvo forse altre forme²⁷.

Se consideriamo che in Italia l'offerta di prodotti narrativi audiovisivi ha consumato in cinque anni il patrimonio accumulato da novant'anni di cinema e di fiction televisiva (la valutazione è di O. Calabrese), possiamo comprendere come la moltiplicazione dei canali e la saturazione dell'offerta abbiano spostato le pratiche di consumo dalla visione del nuovo alla rilettura del vecchio, dall'innovazione alla citazione. La discussione su culture egemoni e culture subalterne perde, in questo contesto, gran parte dei suoi significati. Analizzando le trasformazioni stilistiche di un genere tipico della cultura popolare a Napoli, la 'sceneggiata', R. Runcini²⁸ ha osservato che entrambe le culture sono state svuotate dalle scelte di campo dei mass media, finendo col perdere la centralità del proprio ruolo formativo di classe. La fiction seriale, che soppianta nei consumi televisivi la più tradizionale offerta dei canali RAI, non si presenta alle audience come semplice riproduzione del mondo, ma come sua possibile

²⁷ D. J. Tetzlaff, *MTV and the Politics of Postmodern Pop*, in «Journal of Communication Inquiry», Vol. 10, 1986, pp. 80-91: 87.

²⁸ R. Runcini, *Tempo libero e cultura popolare a Napoli: il caso della sceneggiata*, in *Il mutamento culturale in Italia (1945-1985)*, a cura di G. Bechelloni, Napoli, Liguori 1989.

interpretazione. D. Cardini²⁹ riporta questa interpretazione alla funzione del mito come storia mediante la quale una cultura spiega o comprende alcuni aspetti della realtà. Nella sua interpretazione, «l'interazione fra i caratteri costitutivi del racconto di finzione e le modalità linguistiche proprie del mezzo televisivo fa esplodere i confini della fiction in una miriade di frammenti, simili tra loro ma declinabili in un numero altissimo di varianti». E J. Fiske³⁰ esplicitamente collega questa prospettiva interpretativa sulla funzione di rispecchiamento che il mito opera rispetto a quelli che abbiamo definito come immaginari collettivi in rapida trasformazione, alla lettura che del mito dà Roland Barthes³¹ come modalità con cui una cultura pensa a qualche cosa, la concettualizza e la comprende: «Un mito è una storia mediante la quale una cultura spiega o comprende alcuni aspetti della realtà o della natura [...]. I nostri miti si basano sull'opposizione tra maschile e femminile, sulla famiglia, sul successo, sul poliziotto inglese, sulla scienza». Le infinite varianti proposte dalla fiction seriale su queste strutturazioni archetipiche garantiscono all'offerta di palinsesti alternativi a quelli dell'Ente radiotelevisivo pubblico un'immediata e massiccia capacità di rappresentare narrativamente e simbolicamente un paesaggio sociale e culturale sfrangiato da tutti quegli elementi che nella loro interazione cambiano il volto del Paese³² e lo spingono verso una trasformazione socio-economica non meno spettacolare di quella del miracolo economico degli anni '60. Di questo cambiamento è testimone non marginale il mutato atteggiamento della politica verso l'assetto del sistema radiotelevisivo nazionale. Sono gli anni in cui le emittenti tv, da *locali* divenute *private*, allargano il loro bacino con la fine del monopolio Rai: il governo guidato dal socialista Bettino Craxi appoggia esplicitamente la Fininvest con il decreto legge del 20 ottobre 1984 (poi convertito in legge nel febbraio '85) più noto all'opinione pubblica come "Decreto Berlusconi", con il quale le trasmissioni delle reti commerciali nazionali venivano ammesse in attesa di una legislazione organica in materia. Viene dunque meno,

²⁹ D. Cardini, *La fiction*, in F. Colombo, a cura di, 1997, *Televisione e industria culturale in Italia*, Milano, IULM, 1997, pp. 93-119: 99.

³⁰ J. Fiske, *Television Culture: Popular Pleasure and Politics*, London, Methuen, 1988: 213.

³¹ Cfr. R. Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974.

³² Per una lettura in sede storica dell'ampiezza e della radicalità di queste trasformazioni, cfr. P. Ginsborg, *L'Italia nel tempo presente*, Torino, Einaudi, 1998.

con questa radicale innovazione normativa, anche la motivazione più strettamente *politica* che aveva legittimato la nascita della Terza Rete come riconoscimento della (e premio alla) funzione che i comunisti avevano svolto nella fase del governo di solidarietà nazionale di Andreotti col PCI in maggioranza ma non nel governo. Priva di legittimazione politica, con un TG della Rete sprezzantemente definito *TeleKabul* dalle forze di maggioranza e da gran parte della stampa italiana, la Terza Rete ammaina nel 1985 anche la bandiera del decentramento produttivo e sospende le produzioni regionali, le quali, peraltro, non avevano mai avuto a disposizione i mezzi economici ed i supporti tecnologici necessari per incidere significativamente sull'offerta di programmazione. Certo, con la direzione di Angelo Guglielmi e di Stefano Balassone, entrati in carica nel 1987, la Rete produrrà programmi destinati a lunga fortuna e l'affermazione di nuovi personaggi: *Telefono giallo*, programma d'inchiesta con Corrado Augias sui maggiori fatti di cronaca irrisolti della storia italiana, in onda dal 1987 al 1992; *Chi l'ha visto?*, trasmissione che riprende il format della rubrica *Dove sei?* del programma *Portobello*, che si occupa della ricerca di persone scomparse, in onda dal 1989 condotto nella prima edizione da Donatella Raffai e Paolo Guzzanti; *Blob*, innovativa trasmissione satirica composta da un accurato e caustico montaggio della giornata televisiva precedente usando il messo in onda di tutte le emittenti italiane e anche straniere, andato in onda per la prima volta lunedì 17 aprile 1989 e ideato da Enrico Ghezzi e Marco Giusti, due degli oramai ex Rossini-boys. Questa indubbia vivacità ideativa, tuttavia, non riesce a sottrarre la Rete al suo ruolo ancillare nelle strategie aziendali RAI, riducendola anzi a laboratorio di nuovi format e pedana di lancio di conduttori di successo rapidamente spostati sugli altri canali (è il caso, tra i tanti di Fabio Fazio, e di *Quelli che il calcio...*). Chiusi i programmi regionali, anche io scelsi di considerare esaurita la mia esperienza in Terza Rete. Da sfida culturale e, perché no, anche politica, quella storia era diventata esercizio quotidiano di sopravvivenza, routine che stentavamo a leggere come prospettiva e missione. Molti dei miei colleghi transitarono nelle redazioni, alcuni fecero il salto verso i centri di produzione dell'azienda sparpagliati tra Napoli, Roma e Milano; altri ancora tornarono, come me, all'insegnamento universitario. Portammo nelle nostre nuove e diverse collocazioni professionali il senso, non sempre lucidamente avvertito a quel tempo, di essere stati tra i protagonisti di quel mutamento di scenario nella vita del Paese. O magari di esserne stati, più semplicemente, dei testimoni.

SE È UN PESO IL PASSATO

Eugenio Imbriani

1. *Il passato appresso, ovvero perdere la storia*

La seconda edizione di *Il mondo magico* di Ernesto de Martino uscì nel 1958, dieci anni dopo la prima, corredata da una ricca appendice in cui venivano riproposti i principali interventi critici che avevano accolto, con grave durezza, il volume, contestando all'autore una dissennata fuga in avanti rispetto alla filosofia di Croce alla quale, pure, aveva dichiarato la sua adesione. Ma *Il mondo magico* aveva prodotto dei nodi a dir poco intricati che non mostravano vie di soluzione se non nella ritrattazione, in un ripensamento che, implicitamente, doveva vestire panni penitenziali. Le questioni riguardavano sostanzialmente la pretesa di attribuire la dignità di età storica al magismo, con la conseguente negazione della perpetuità alle quattro categorie dello spirito, a cui si aggiungeva la denuncia dei limiti del metodo storiografico applicato solo alla civiltà occidentale, che per questo si vieta di comprendere il resto del mondo. In effetti, de Martino era stato molto diretto e altrettanto chiaro:

Ogni sistemazione filosofica che riconosca solo le forme tradizionali (p. es., il sistema crociano delle quattro forme) esprime, in sostanza, il momento metodologico di una esperienza storiografica limitata alla civiltà occidentale, e pertanto trae alimento da un umanesimo circoscritto. Messe alla prova di intendere il mondo magico, tali sistemazioni mostrano infatti un limite interno caratteristico, e rivelano un momento passionale e polemico, la cui perdurante efficacia fa disattenti verso quel mondo, e più inclini alla negazione che alla comprensione giustificatrice [...]. In tal guisa un difetto di umanità della coscienza storiografica, un suo limite interno, viene ipostatizzato nel magico: invece di scoprire un lato del pensiero che non riesce a comprendere, si considera come negativo, come non dotato di vera realtà storiografica, l'oggetto incompreso¹.

Croce si lagnò, come è noto, di questa osservazione come dell'intero impianto della riflessione, e soprattutto colse con lucidità quello che si

¹ E. de Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Boringhieri 1973: 194.

nascondeva dietro e che considerava un altissimo rischio: cioè la confusione tra le categorie e i fatti storici che esse generano, poiché esse non sono prodotti storici; e inoltre il piegarsi del pensiero all'azione, la filosofia della prassi, spiritosa invenzione, così la definisce, del marxismo².

De Martino non oppose molta resistenza a queste critiche, riconobbe il suo errore, ma ripubblicò il testo senza modificarlo, perché rivendicava l'esistenza in esso di «un nucleo valido, e cioè la tesi della crisi della presenza come rischio di non esserci nel mondo e la scoperta di un ordine di tecniche (alle quali appartengono e magia e religione) destinate a proteggere la presenza dal rischio di perdere le categorie con le quali si innalza sulla cieca vitalità e sulla *ingens sylva* della natura, e destinate altresì a ridi schiudere mediatamente il mondo dei valori compromesso dalla crisi» (*Osservazioni conclusive dell'autore*)³. Il magismo, quindi, non verrà più inteso come età storica, ma come strumento per il controllo e la risoluzione di situazioni di crisi. Una tale nuova impostazione, egli afferma, ha trovato una efficace applicazione in *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1958) e già in un saggio apparso nel 1952 in «Studi e Materiali di Storia delle Religioni», vale a dire *Angoscia territoriale e riscatto culturale nel mito achilpa delle origini*, che non casualmente apre l'appendice di cui si parla.

Qui basti ricordare che l'assunto di *Morte e pianto rituale*, detto in modo estremamente sommario, è che il lamento funebre, inteso nella complessità del rituale, funziona come tecnica per la risoluzione della crisi determinata dalla scomparsa di una persona cara, poiché aiuta a rimanere, a non passare con ciò che passa, a lasciar andare i defunti al loro destino. Ciò che conta è il presente (la presenza).

In questa sede, vorrei piuttosto rivolgere l'attenzione all'articolo sugli aborigeni australiani; questi gruppi, stando alla documentazione presa

² Benedetto Croce, e con lui altri pensatori dello stesso orientamento filosofico, corrispondenti di de Martino, non erano all'oscuro delle ricerche sul magismo che l'etnologo aveva avviato già all'inizio degli anni quaranta, ma probabilmente tutti avevano percepito in modo poco perspicuo la portata delle questioni che egli avanzava: cfr. Ernesto de Martino, *Dal laboratorio del "Mondo magico". Carteggi 1940-1943*, a cura di P. Angelini, Lecce, Argo, 2007; Pietro Angelini, *Ernesto de Martino*, Roma, Carocci, 2008.

³ E. de Martino, *Il mondo magico*, cit.: 313. Inoltre, su un altro punto non indietreggiò: la necessità di vigilare sui limiti del pensiero, che limitano o impediscono la comprensione dell'altro, concetto sintetizzato nella formula etnocentrismo critico.

in esame da de Martino, sono strettamente legati al loro territorio, anzi esso li tiene stretti a sé, per via dei segni e delle tracce che vi sono impressi, testimonianze visibili e palpabili di azioni mitiche e storiche e di passaggi compiuti dagli antenati. Sebbene si tratti di popolazioni nomadi, di cacciatori, esse restano ancorate a un perimetro che preferiscono non valicare e a un orizzonte familiare. I lignaggi, a discendenza patrilineare, a maggior ragione, avvertono una tale appartenenza perché vincolati dal rapporto con i progenitori e i loro spiriti. E tuttavia, le condizioni materiali dell'esistenza impongono di doversi spostare in cerca di selvaggina e di piante e radici commestibili: questa necessità determina uno stato che il nostro autore definisce di angoscia territoriale, derivante dalla fluidità e dal movimento che inevitabilmente scompongono il quadro dei riferimenti consueti:

L'angoscia territoriale degli aborigeni australiani è storicamente connessa a un momento critico dell'esistenza di notevole rilievo per una umanità di nomadi raccoglitori e cacciatori, e cioè il peregrinare, l'inoltrarsi nel territorio sotto la spinta delle varie necessità vitali. È questo uno dei momenti critici esistenziali nei quali, per una siffatta umanità, la storicità si manifesta con particolare immediatezza, richiedendo l'impegno della persona, il pronto adattamento alle circostanze, la decisione rapida e la scelta ricca di conseguenze: ed è anche uno dei momenti in cui la presenza rischia di non esserci nel mondo, di non mantenersi davanti alla storia, onde si scatena l'angoscia paralizzante⁴.

Lo smarrimento, insomma, può arrivare ad essere radicale, e causare una crisi della presenza che richiede, per la sua soluzione, strumenti di riplasmazione culturale della realtà, un riscatto culturale.

Gli Achilpa costituiscono un gruppo totemico degli Aranda; presso di loro si recarono una prima volta Baldwin Spencer e Francis J. Gillen nel 1896 e poi ancora circa trent'anni dopo; essi notarono che in un momento finale della cerimonia iniziatica, i giovani, con gli emblemi dei rispettivi totem, sedevano intorno al palo *kauwa-auwa* e poterono raccogliere il mito che ne giustificava l'origine. Gli Achilpa provenivano da molto lontano ed erano entrati in un'epoca remota nel territorio tribale, imponendo agli altri gruppi alcuni tratti culturali ed assumendone altri, sebbene non si potessero ormai distinguere quali; il loro mito di fondazione ne delineava l'originario carattere di viaggiatori.

⁴ de Martino, *Il mondo magico*, cit.: 263.

Partendo da sud, l'eroe Numbakulla, nel corso di una serie di peregrinazioni, compì gesta fondatrici, e tra queste il disegno sul suolo del gatto selvatico totemico (achilpa) e l'erezione del palo *kauwa-auwa*, ricavato da un albero della gomma. Creò lo spirito del primo Achilpa, il capo grandissimo, gli diede tutte le istruzioni cerimoniali necessarie, quindi si arrampicò sul palo e si dileguò, non prima di averlo tirato su. Gli Achilpa, spostandosi verso nord, piantavano il palo nei luoghi in cui sostavano, reclinato nella direzione in cui avrebbero dovuto proseguire, e celebravano la cerimonia *engwura*. I progenitori, dunque, ricostruivano di volta in volta, ritualmente, il cosmo ordinato istituito dal fondatore, si portavano appresso l'esperienza mitica, se così si può dire, di Numbakulla che, come abbiamo visto, quando decise di tornare "al suo campo", prese con sé il palo, indispensabile centro mobile di un mondo istituito. Una volta, un vecchio capo ruppe il palo mentre cercava di estrarlo dal terreno, causando uno stato di generale angoscia tra i membri del gruppo, i quali, intristiti e amareggiati proseguirono il cammino finché, giunti in un posto chiamato Unjacherta, avviliti per il fatto di aver trovato uomini che avevano realizzato pali totemici molto migliori del loro, non lo piantarono, né praticarono l'*engwura*, ma, stanchi e incapaci di reagire, si lasciarono morire, stesi al suolo uno sull'altro. Come se non avessero più dove andare, e nessun luogo fosse riconoscibile e abitabile, abbandonarono se stessi in un mucchio di corpi, immagine che in noi, e probabilmente anche tra gli aborigeni di Spencer e Gillen, evoca uno stato di disumanità.

Per de Martino, il trasporto del palo non è il simbolo di un eterno ritorno alle origini, come vorrebbe Mircea Eliade, ma di un mondo stabile, ordinato, acquisito, che gli Achilpa si portano appresso, ovunque vadano; anzi, il viaggio così condotto è la negazione del girovagare, viene destorificato, e vengono meno i pericoli e le paure che un contesto ignoto o la casualità di un incidente possono provocare: è come stare fermi.

Nella marcia da sud verso nord delle comitive Achilpa il palo *kauwa-auwa* assolveva dunque il compito di destorificare la peregrinazione: gli Achilpa, in virtù del loro palo, camminavano mantenendosi sempre al centro [...]: in seguito al memorando tragico evento di Okinyumpa, quando il vecchio Oknirrabata spezzò il *kauwa-auwa*, la comitiva Achilpa entrò in una crisi decisiva: essa avrebbe ora dovuto peregrinare senza centro, un vero assurdo esistenziale per questa umanità. La rottura dell'asse del mondo aveva restituito alla storia questi uomini Achilpa, cioè alla realtà storica del

peregrinare, e fu appunto tale inaccettabile restituzione che scatenò la loro angoscia⁵.

La rottura del palo implica la frattura con il passato che rassicura, con le abitudini e le pratiche rituali codificate, l'annullamento di un saper fare, confonde, disorienta.

La destorificazione quale tecnica per la risoluzione delle situazioni di crisi verrà individuata da de Martino anche nei contesti in cui svolgerà, negli anni cinquanta, le sue ricerche etnografiche, particolarmente in Basilicata e in Puglia: essa consente una fuga controllata dalla storia, nelle circostanze in cui si segnala l'angoscia del vivere, per recuperare una più efficace azione storificatrice; si tratta di compiere una negazione del negativo per ricondursi, attraverso il rito, nel mondo governato dall'etica del superamento. La destorificazione, dunque, è liberatoria dalla storia, e si direbbe un paradosso che questo strumento sia adoperato specialmente da gruppi collocati ai margini della storia, se pure non ne vengono esclusi. Inoltre, conviene ancora osservare che il passato addomesticato degli Achilpa, che si portavano appresso, in realtà comunicava con un universo parallelo a quello della storia, cioè con la metastoria, cioè con il mito.

In altri termini, il trauma che destorifica viene risolto dalla destorificazione: si direbbe una evidente contraddizione se il primo dei due processi non fosse determinato e agito, e il secondo, invece, gerente e agente: quest'ultimo, afferma l'etnologo, simula la ripetizione di quanto è già accaduto, agisce con l'inganno, «consente alla presenza di attraversare il divenire *come se* esso fosse la iterazione dell'identico»⁶.

2. *Se è un peso il passato*

La presenza può ammalarsi, per mille motivi, fino a decadere in crisi psicopatologiche irreversibili o di molto difficile soluzione: «la presenza che, in qualche dove della sua biografia,» spiega de Martino, «è passata con ciò che passa, resta in qualche misura incapace di un autentico presente, esposta al rischio di patire il ritorno insolubile

⁵ Ivi: 270-271.

⁶ de Martino, *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, Introduzione e cura di M. Massenzio, Lecce, Argo, 1995: 127-128.

della situazione rescissa e di dover sostituire al rapporto formale con il presente storicamente determinato il rapporto senza soluzione col passato»⁷. Le tecniche rituali magico religiose servono, quindi, a salvaguardare il presente, e il futuro, di conseguenza, e a non restare ancorati nelle pastoie di situazioni che potrebbero non passare; nello stesso tempo controllano che il passaggio non sia una corsa cieca verso chissà dove, ma un percorso guidato da strumenti culturali, orientati dalla scelta o, almeno, da pratiche socialmente condivise; e dovrebbero risparmiare all'io la dissociazione e la dispersione in una molteplicità variopinta, in cui la coscienza si perde, e aiutarlo a non imbrigliarsi in ciò che passa, dargli la forza di resistere e lasciar andare, lasciar passare. Queste tecniche, però, costituiscono uno strumento fittizio, una frode, un inganno, poiché simulano la reiterazione dell'identico, come se davvero ciò possa in qualche misura rappresentare la realtà storica: la quale è cosa diversa dalla realtà delle esperienze in cui versano le persone inebetite o inchiodate nell'immobilità della crisi; si tratta di questioni che ritorneranno ampiamente nelle ultime opere di de Martino⁸:

Proprio perché – egli scrive nelle note per *La fine del mondo* – dominato da quella forma di permanenza che è la ripetizione rigorosa di uno stesso ciclo di atti, e proprio perché in questo ripetere è efficace non tanto la qualità del ripetuto quanto la forma della ripetizione destorificatrice, il ritualismo racchiude in germe un momento di separazione protettivo dal mondo, di fuga ristoratrice dal divenire nell'angoscia della storia che non si ripete (e che proprio perché non si ripete angoscia) ci si ritira nella munitissima rocca della metastoria che si ripete (e che ristora proprio perché è il regno della ripetizione, divenire apparente, ritorno dell'identico, inizio e successione che si annullano riproducendo sempre di nuovo l'inizio)⁹.

⁷ de Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri, 1983: 25.

⁸ Cfr., in part., Giuseppe Cantillo, Domenico Conte, Anna Donise, a cura di, *Ernesto De Martino Tra fondamento e "insecuritas"*, Napoli, Liguori, 2014; Roberto Beneduce, Simona Taliani, a cura di, *Ernesto De Martino. Un'etnopsichiatria della crisi e del riscatto*, «aut aut», n. 366, 2015.

⁹ de Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Torino, Einaudi, 2002: 136. La prima edizione dell'opera apparve nel 1977; l'edizione francese della stessa è meno dispersiva e più ricca di apparati critici e di riferimenti contestuali: Id., *La fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, sous la direction de Giordana Charuty, Daniel Fabre, Marcello Massenzio, Paris, EHESS, 2016.

La prospettiva dell'eterno ritorno è letta in termini negativi; ha un'impronta naturalista, risponde a un automatismo che non risiede nel mondo della cultura. La natura è pigra, non trova di meglio che girare intorno, tornare ciclicamente sullo stesso percorso. La regolarità del cielo stellato equivale per gli uomini a una malattia psichica, a una costrizione mentale, a una interruzione del divenire. In quanto trucco culturale, invece, come dicevamo, la ripetizione riplasmata nel simbolismo mitico-rituale colloca la storia in un regime protetto, fondato sul "come se": «ma intanto, dietro la maschera della destorificazione della storia, e proprio in virtù di così gigantesca ipocrisia istituzionale, poteva muovere i suoi passi nel mondo l'infante-uomo e mantenersi e crescere quell'operare che, in quanto umano e storico, non poteva essere un ripetere, ma un decidere. Si stava nella storia "come se non ci si stesse": ma poiché questa *pia fraus* serviva per starci, la *imitatio naturae* non riproduceva l'eterno ritorno naturale ma lo riplasmava in una dinamica che liberava la coscienza della situazione umana e dischiudeva l'esserci-nel-mondo»¹⁰.

Lo spaesamento degli Achilpa, similmente a quello dell'ancor più famoso pastore calabrese di Marcellinara, rinfrancato quando, dopo un breve viaggio inatteso, recupera nel suo orizzonte visivo il campanile del paese, si risolve quando si recupera la domesticità del mondo, nel primo caso attraverso il ricorso al nesso mitico-rituale, nel secondo grazie al ripristino di un orizzonte noto.

Il senso di distanziamento del mondo non appartiene solo alla patologia mentale, o agli ambiti e alle situazioni culturali in cui l'esistenza non ha ancora trovato un posizionamento stabile al di qua del confine che separa la cultura dalla natura. L'Europa e il mondo avanzato del XIX secolo hanno conosciuto anche troppo bene il disagio derivante dalla perdita della patria mondiale. Il Novecento, secondo de Martino, ha lungamente rinnegato quei valori che hanno nutrito l'umanesimo, annegando nell'irrazionalismo, nei totalitarismi, nella guerra, nelle minacce nucleari. Peraltro, l'umanesimo celebrato si era rivelato comunque troppo ristretto, esclusivo, perché riservato ai progressi delle classi sociali più elevate e dei nazionalismi più attrezzati sui piani politico economico e militare; rimanevano ai

Cfr. Anche E. Imbriani, *Ernesto de Martino: la fine del mondo e la paura dell'eterno ritorno*, in "H-ermes", n. 9, 2017: 153-162.

¹⁰ de Martino, *La fine...*, cit.: 224.

marginì le popolazioni e i gruppi sociali che subivano il colonialismo e lo sfruttamento, le vaste aree rurali, le masse contadine. Egli stesso aveva denunciato le responsabilità del mondo borghese nella produzione e nel mantenimento delle disuguaglianze e aveva assunto l'impegno di dar vita a un'etnografia militante, da condursi in aree periferiche dell'Italia, come risarcimento delle colpe di cui in prima persona si sentiva gravato.

Nel tentativo di spiegare la recrudescenza degli irrazionalismi a dispetto delle acquisizioni dello spirito nella filosofia, nell'arte, nelle istituzioni, de Martino propone l'idea del rigurgito, del sopravvento inatteso di sostanze amare mal digerite: è il ritorno del cattivo passato, afferma, un ribollire di passioni irriflesse, oscure, che riemergono da tempi non dominati e trovano varchi nei momenti in cui la ragione non è abbastanza vigile e non è in grado di tenerle distanti e separate dal presente. Quando la tensione verso il trascendimento e la produzione di valore si placa o si arresta, allora riappaiono mostri e fantasmi che avrebbero dovuto restare chiusi nelle loro prigioni, e il Novecento ne ha liberati parecchi, si chiamino Hitler, guerra, attrazione per l'irrazionale, violenza gratuita, perdita della domesticità del mondo e della forma, follia, sopraffazione, crisi. La crisi della presenza incombe sulla storia, le apocalissi culturali si affacciano come possibilità. Il dramma storico che nel *Mondo magico* aveva messo in scena il cammino zoppicante di uomini in cerca della storicità, si mostra come temibile prospettiva; e si ripropone anche l'immagine di quel me variopinto, molteplice, incostante, da cui l'umanità dovrebbe invece, a suo parere, liberarsi¹¹.

¹¹ In un volume dedicato alla memoria di Piero Fumarola, non posso sottacere che egli amava proprio l'idea opposta, cioè di un io dissociato, vagante tra molte personalità. Egli riteneva la dissociazione una risorsa che consentiva alle persone di moltiplicare le esperienze, di perseguire l'alterazione della coscienza ordinaria; studioso della transe, ne individuava le tecniche e le opportunità (Cfr., in part., P. Fumarola, *Stigmatizzati*, Nardò, Besa, 2008). Curiosamente, Pietro Clemente ha definito antropologa *variopinta* Clara Gallini, la più diretta allieva di de Martino, scomparsa pochi mesi or sono, riprendendo il titolo della sua ricerca, condotta in Sardegna, sull'argia (C. Gallini, *La ballerina variopinta. Una festa di guarigione in Sardegna*, Napoli, Liguori, 1988), e ritorna proprio sulla pagina di *Morte e pianto rituale* in cui de Martino mette in guardia contro la rottura della kantiana unità dell'appercezione, assumendo una posizione quasi fumaroliana, alla quale associa anche la studiosa: «L'unità con cui l'io riunisce in una sola autocoscienza le diverse rappresentazioni è secondo de Martino minacciata

Se il passato si travasa nel presente indipendentemente dai desideri e dalle procedure controllate, vuol dire che non ha trovato collocazione stabile nel posto che gli è proprio; se gli arcaismi si riversano nella modernità è perché non hanno conservato il loro esatto luogo storico e sono sfuggiti alla corretta storicizzazione.

Il passato è, insomma, un pericolo per la società attuale se non lo si è ristretto, se non lo si è confinato in un solido recinto, perché riattiva i poteri reazionari e sviluppa quelli dell'irragionevolezza. Esso ritorna inoltre fastidiosamente come rimorso¹², segnala le colpe e le omissioni: è il medesimo sentimento di cui parlava Lévi-Strauss in *Tristi tropici*¹³, che ha spinto le società occidentali a creare quelle figure dell'espiazione che si chiamano etnologi, per porre qualche rimedio ai danni causati dal colonialismo o almeno per trovare qualcuno disposto a spendere tempo ed energie per andare a guardare *de visu* gli effetti di quelle colpe. Ma c'è di più: il rimorso segnala la visita del passato che non si è scelto, quello di cui si è stati vittime, degli abitanti della Rabata di Tricarico, in cui gli uomini vivono mescolati alle bestie, della povera gente che racconta storie di fatica e di miseria e, forse ancor più icasticamente, dei tarantati incontrati nel Salento, quando ormai il tarantismo urla la sua residua resistenza.

Non deve bastarci, però, secondo de Martino, che il tarantismo, o fenomeni assimilabili accolti nella categoria "folklore", una volta o l'altra si dissolvano da sé, «perché la legge interna della cultura è di procurare la morte del passato attraverso il vivo lume della coscienza e della ragione»¹⁴: è con questo spirito omicida che va affrontato il rischio della fine del mondo, facendo (magari) a meno della frode

dal 'rischio' di una crisi con la quale si produrrebbero tante *variopinte* personalità quante sono le rappresentazioni nella coscienza, perdendosi l'unità dell'io e la pienezza della presenza. De Martino riformula Kant, comparando l'espressione kantiana "il me variopinto" al non-esserci, alla rottura dell'unità psichica, alla follia. Io invece sono sempre stato affascinato dal 'me variopinto' e la lettura degli scritti di Clara Gallini me ne ha dato una conferma. Leggendola si può intuire che assumendo e non buttando via il "me variopinto" di Kant, forse non può emergere un'altra razionalità, ma si apre qualcosa di nuovo, di ulteriore, una immagine di pluralità delle forme»: P. Clemente, *L'antropologa variopinta*, in «Nostos», n. 3, 2018: 29-46.

¹² E. Imbriani, a cura di, *Il peso dei rimorsi. Ernesto de Martino cinquant'anni dopo*, Lecce, Milella, 2018.

¹³ Claude Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, Milano, Mondadori, 1988.

¹⁴ E. de Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, il Saggiatore, 2008: 388.

rituale. Ma il cammino non è mai certo, i cedimenti, le distrazioni, gli impedimenti sono lì, a ogni passo, l'ethos del trascendimento impone uno sforzo costante, una fuga dal passato che è pronto a liberarsi della catena, a mordere e rimordere.

IRREGOLARE

PER PIERO FUMAROLA

© 2019 Università del Salento
eISBN 978-88-8305-149-4 (electronic version)
<http://siba-ese.unisalento.it>