

La trance messa alla prova Aspetti interculturali all'incrocio di saperi

Stefano De Matteis

The trance put to the test

Abstract

The ritual which is here examined is performed over a long stretch of time, starting in January and ending on Easter Monday with the great pilgrimage to the sanctuary of Madonna dell'Arco (located in Sant'Anastasia, a small municipality in the Metropolitan City of Naples). The faithful come from all over Campania, after the carrying out of several ritual steps which are tiring and spectacular at the same time.

As soon as they pass the threshold of the sanctuary, devotees collapse to the ground. This is not to be considered an epileptic fit. It's a crisis, a loss of presence, an abandonment.

Our case study is compared to others that are very different from each other, in all of which the ritual practice is performed by the lower strata of a marginal population: from rites taking place in central Australia to the most famous Haitian vodù or Brazilian candomblè. This comparison shows that also in our case we have physical alterations comparable to those happening in what we generically call trance, followed by possession or ecstasy.

All this leads us to identify the "base line" of trance as a particular body technique.

A consideration that might help us to better define the concept of trance, a notion that is troublesome as well as cumbersome and maybe generic.

Keywords: ritual, trance, performance, experience, imitation

Della trance si possono dare molte definizioni. È una condizione che può colpire uno o più individui, isolatamente o collettivamente. E ha come effetto la modificazione del modo di controllarsi della persona con stati di alterazione, abbandono, aperture a disponibilità inattese, irrigidimento... Si distingue dalle forme meramente psicopatologiche in quanto è di solito inserita in un contesto e in una tradizione rituale che dà ai suoi adepti regole più o meno precise, in quanto vive all'interno di un sistema di credenze condivise.¹

¹ Rouget enumera cinque caratteristiche per riconoscere la persona in trance: «1) non è nel suo stato abituale; 2) è alterata la sua relazione con quanto la circonda; 3) è in preda a certi disturbi neurofisiologici; 4) le sue facoltà sono – realmente o immaginariamente – accresciute; 5) tale incremento si manifesta attraverso azioni o comportamenti osservabili dall'esterno», cfr., Gilbert

In questa sede cercheremo di mettere la trance «en question»,² analizzandola come una costruzione: in quanto – come sostiene Roberte Hamayon – «Non è, comunque, indifferente che la trance sia non una categoria indigena ma una categoria costruita per l'analisi».³

Cominceremo dall'analizzare una particolare etnografia comparandola con casi molto diversi per verificare come – a parità di processo e di comportamento – si realizzi una sorta di vuoto e di assenza cui, nel nostro caso, non segue alcun cambiamento. E questo perché «le manifestazioni variano così tanto da una società all'altra, che il “fondamento naturale” si perde nella generalità, nella confusione, nella neutralità e nella contraddizione. Una ragione di più in favore dello studio delle rappresentazioni, il solo a poter rendere conto di questa diversità».⁴

Proveremo a utilizzare la trance come una sorta di passaggio, una procedura tecnica e fisica, fatta di azioni e ripetizioni, di gesti e movimenti, che produce una modificazione della percezione e dello stato psicofisico. La trance viene così a configurarsi come un percorso, un processo frutto di una sequenza di azioni e gesti che si offre come il grado zero che permette di procedere verso il superamento del proprio stato abituale.

Cominceremo col mettere questo concetto alla prova dei fatti intrecciando riferimenti etnografici molto distanti tra loro in modo da confrontare – un po' *à la* Bateson – etnografie e prospettive disparate, ascoltando in particolare etnografi che guardano la trance come teatro e teatranti che leggono le antropologie del rito.⁵

Tenendo conto della fondamentale complementarità che unisce rito e teatro che trovano sempre più sintonia nel concetto di performance,⁶ proveremo a metterci

Rouget, *Musica e trance. I rapporti fra musica e fenomeni di possessione*, trad. it. di G. Mongelli, Torino, Einaudi, 1986, p. 27.

² Come fa Roberte Hamayon, *Pur en finir avec la «trance» et l'«extase» dans l'étude du chamanisme*, in «Étude mongole et sibérienne», 26, 1995, *Variations chamanique 2*, présenté et coordonné par Marie-Lise Beffa et Marie-Dominique Even, pp. 155-189 (versione francese rivista e aumentata di *Are “trance”, “ecstasy” and similar concepts appropriate in the study of Shamanism?*, in «Shaman», I, 2, 1993, pp. 3-15 e raccolto poi in *Shamanism and performing arts*, a cura di Tea-gon Kim e Mihály Hoppál, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1995, pp. 17-34.

³ *Ibidem*, p. 161.

⁴ *Ibidem*, pp. 164-165.

⁵ Su questi argomenti rimandiamo anche al recentissimo *Antropologia, teatro e trance*, a cura di Antonio Luigi Palmisano, Bologna, I libri di Emil, 2019.

⁶ Sull'argomento esiste una vasta bibliografia. Oltre agli studi di Victor Turner (mi riferisco in particolare a: *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982, trad. it. di Paola Capriolo, *Dal rito al teatro*, a cura di Stefano de Matteis, Bologna, Il Mulino, 1986; *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1986, trad. it. di Stefano Mosetti, *Antropologia della performance*, a cura di Stefano De Matteis, Bologna, Il Mulino 1993) segnalo la prospettiva che ne diede anni fa Stanley J. Tambiah quando si era interrogato sull'aspetto duplice dei rituali intesi come rappresentazione in *A performative Approach to Ritual*, in «Proceedings of British Academy 1979», 65, 1981, pp. 113-169, ora in *Culture, Thought and Social*

all'incrocio di queste strade che rimandano a quella "relazione pericolosa" tra rito e teatro che ha una storia lunga di contatti e interferenze per entrambe le discipline – e che prenderemo in considerazione solo sommariamente nelle pagine che seguono.⁷ Non è forse un caso che le riflessioni sugli aspetti teatrali di quei rituali che hanno la trance e, di seguito, la possessione e lo sciamanismo come categorie centrali siano state le più dense, utili e cogenti.

Ovviamente eviteremo di soffermarci sulla antitesi più banale, quella nata all'insegna di una presunta *verità* del rito, come frutto "puro" di un processo sociale, come *fatto* originale, contrapposto alla *finzione* del teatro che, in quanto elaborato "bastardo", tra invenzione culturale e rispecchiamento artistico, cancella ogni forma di sincerità. Le cose non si risolvono all'interno di questa dicotomia semplificatrice. Per evitare le trappole che questa comporta potremmo cominciare con il formulare una prima domanda elaborando diversamente gli assunti formulati da Tambiah anni orsono: nei rituali che come antropologi osserviamo e studiamo quanto c'è di *teatralmente costruito*? Porre la questione in questi termini ci permette di rimandare a qualcosa che viene preparato, elaborato, organizzato, ripetuto e rifatto da un gruppo di persone all'insegna di una rappresentazione pubblica a "vantaggio" di se stessi e della platea che li circonda. Il concetto di "costruzione" ci consente inoltre di ampliare i confini, perché riguarda il rito come il teatro e pertiene genericamente tutti gli ambiti della cultura e delle culture in genere. Ma fermiamoci qui: siamo solo agli inizi e abbiamo già tirato in ballo una fin troppo ricca catena di concetti, che ci paiono comunque strumenti indispensabili per delineare lo sfondo e il panorama per le argomentazioni che affronteremo e che sono da considerare le coordinate di riferimento dei ragionamenti che stiamo per intrecciare. Trasferiamoci quindi sul campo e ripartiamo da quanto viene "teatralmente costruito" in un particolare rito e nelle relative pratiche sociali.

Action. An Anthropological Perspective, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1985, pp. 123-166 edizione it. a cura di Luisa Leonini, *Rituali e cultura*, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 123-191, da cui si cita il seguente passo: «Da una parte, si può dire in generale che un rituale pubblico riproduce nella ripetizione delle sue celebrazioni certe sequenze stereotipate e all'apparenza invariante, come la recitazione di formule, o l'obbedienza a determinate regole di etichetta, e così via. Dall'altra ogni antropologo che abbia fatto ricerche sul campo sa che nessuna celebrazione di un rito, per quanto rigidamente prescritta, è esattamente identica a un'altra, perché è influenzata dai processi peculiari al modo di recitare del singolo specialista orale, e da certi fattori variabili come le caratteristiche sociali e le circostanze in cui si trovano gli attori (a parte gli eventi meramente accidentali e imprevisti) e che possono influenzare aspetti, come per esempio l'affluenza e l'interesse del pubblico, la spesa, e così via. È quindi necessario tenere a mente che le feste, i rituali cosmici, o i riti di passaggio, per quanto rigidamente prestabiliti, sono sempre legati alle pretese di status e agli interessi dei partecipanti, e sono quindi sempre aperti a significati contestuali. Le componenti variabili rendono flessibile il nucleo fondamentale di molti rituali», pp. 125-126.

⁷ Su questo tema in generale ho in preparazione *Fra rito e teatro*, Imola, Cuepress, 2020, un saggio (con antologia) che affronterà gli snodi principali del dibattito novecentesco.

Sul campo

Ho passato molti anni a seguire un rito che credo vada considerato come la più imponente cerimonia a tutt'oggi svolta nel Mezzogiorno d'Italia: il pellegrinaggio di Madonna dell'Arco.⁸ Si tratta di una rappresentazione collettiva cui partecipano centinaia di migliaia di fedeli che, in Campania, sono ancora chiamati *fujenti* a causa di un lontano mito di fondazione, anche se oggi non li si vede più "fuggire", "scappare" – in una parola, correre. I fedeli sono organizzati in *paranze*, cioè in gruppi di devoti che fanno capo a un'associazione, la cui partecipazione territoriale e virilocale è il primo collante comune.

L'intera struttura cerimoniale è divisa in numerosi segmenti ciascuno dei quali mostra significative aperture alla rappresentazione. Sintetizziamo brevemente i momenti essenziali dell'intera cerimonia.

A partire dalla metà di gennaio tutti i sabato e domenica i *fujenti*, rigorosamente vestiti di bianco e scalzi, escono in gruppi di due o tre per le strade di Napoli e provincia accompagnati da una piccola banda (inizialmente formata da sax e/o tromba e rullante) per la questua nel nome della loro protettrice. Una parte dei soldi raccolti vengono versati al Santuario, altri, oltre che al sostentamento dell'associazione, servono per la costruzione del "tosello": la grande macchina rappresentativa su cui il ritratto o la statua della Madonna è accompagnato dalla raffigurazione di scene o fatti eccezionali o miracolosi presi dalla vita quotidiana: è anche in questo che rintracciamo gli aspetti più immediatamente performativi del rito, pronto a recepire le variazioni e a rispecchiare i cambiamenti da quelli di zona e di quartiere fino a quelli "epocali" come l'attacco newyorkese di Al-Qaeda.⁹

A mano a mano che si approssimano la Pasqua e il giorno consacrato alla Madonna dell'Arco, che è il Lunedì dell'Angelo, il gruppo si accresce (tanto i *fujenti* quanto la banda) e i percorsi di questua si ampliano e si estendono. In prossimità di un quadro o altarino mariano i gruppi si esibiscono in sfilate sempre più organizzate, che chiamano "funzioni".

Tutte le fasi del rituale presentano una componente teatrale molto evidente, ma sono principalmente due quelle che considereremo con maggiore attenzione perché possono aiutarci ad illuminare, da una particolare angolazione, i rapporti tra rito e teatro: il primo riguarda la "funzione", il secondo quei momenti di perdita o

⁸ Cfr. De Matteis, *La Madonna degli esclusi. Un'indagine su una cultura locale a partir dagli aspetti rappresentativi e performativi di un'azione rituale*, Napoli, D'Auria, 2011.

⁹ Il tosello fa la sua apparizione nei giorni precedenti alla Pasqua. E questo è forse l'elemento che riassume una delle più evidenti ragioni "performative": ai rituali del 2002, un gruppo si esibì con l'omaggio ai pompieri come eroi delle Twin Towers, esponendo simbolicamente davanti alla statua della madonna una uniforme del corpo. In altri casi, abbiamo visto scene in cui si rappresentava la liberazione di schiavi dalla prigionia e dalle catene, per scoprire successivamente che si trattava di un omaggio al malvivente locale, recentemente "liberato" e che ne aveva finanziato la costruzione.

“rapimento” che si manifestano nei fedeli al momento dell’ingresso nel santuario alla fine del pellegrinaggio.

La “funzione” diviene sempre più imponente, articolata e strutturata a mano a mano che si avvicina il giorno dedicato alla Madonna e aumenta il numero dei partecipanti. Questi, suddivisi secondo una rigida ripartizione per classi d’età e per genere, sfilano verso il quadro o l’icona posta in strada: prima i bambini; poi le ragazze più giovani che corrono verso l’immagine sacra lanciandosi a terra e componendo una stella; poi gli adolescenti e i ragazzi che mettono in mostra le loro abilità facendo volteggiare bandiere e stendardi sulle teste dei partecipanti, danzando da accosciati, evitando che la sacra immagine tocchi il suolo; per passare infine alle donne mature che camminano tenendosi reciprocamente per i fianchi, prima in piedi poi in ginocchio; e concludere con il grande tosello che riproduce l’immagine sacra e una scena realizzata in cartapesta. Quest’ultimo segmento è quello assolutamente “maschile” e rappresenta l’esibizione virile della forza e della potenza. Il tutto a ritmo di una musica, scelta in modo tradizionale quanto improvvisata, che serve principalmente a dare il passo per cadenzare i movimenti.

Ciascuno dei fedeli deve avvicinarsi al quadro. I portatori con lo stendardo devono ad esempio toccarlo, prenderne l’influsso e, tornando indietro, sempre a ritmo di musica e con un passo dondolante, approssimarsi a chi li segue e aprirgli la strada facendosi di lato.

È nelle settimane precedenti la Pasqua che le *paranze* escono al completo: sono coinvolti tutti i componenti in una sorta di esibizione di potenza rappresentativa data dal numero, dalla capacità del gruppo di far durare la “funzione” il più a lungo possibile e dalla grandezza e ricchezza del tosello. Una paranza veramente importante sarà formata dalle trenta alle cinquanta persone e una funzione dura ben più di mezz’ora.

Per i gruppi più numerosi, il capo paranza impartisce gli ordini: ci sono codici di comunicazione che danno il via all’inizio e soprattutto dettano come e quanto far saltare e “ballare” il tosello.

Ma per fare tutto questo – dalle ridotte uscite di gennaio alla grande sfilata finale – non ci sono “prove” nel senso teatrale del termine, non ci si “prepara”, non si eseguono esercizi o allenamenti. «Si fa» e basta, mi dice più d’uno, «tanto sai come funziona e quello che devi fare». E il capo ti guida.

Ciò apre un problema apparentemente secondario, ma di vitale importanza che non riguarda solo *questo* rito, ma tocca in generale la questione della formazione e della pratica rituale: perché non si tratta di sapere quello che devi fare, ma *come* farlo.

Dal punto di vista dello studio comparato dei rituali, la prospettiva teatrale ci offre qui un importante strumento interpretativo. Jerzy Grotowski sostiene che molti segmenti delle azioni e dei comportamenti rituali sono ben codificati e ben conosciuti

da parte di tutti i partecipanti prima di iniziare; cominciano a conoscere tutto questo quando sono bambini piccoli. Si dice che i vuduisti battono in modo estremamente libero il tamburo, ma in verità esiste una serie di sistemi di scuole diverse di tamburo, si applicano diversi ritmi e diversi modi di suonare il tamburo per diversi tipi di rito, e in modo estremamente preciso si domina il tamburo. Questo è molto chiaro se si vedono i bambini piccoli di 4 o 5 anni che cominciano già a suonare il tamburo; sono talmente allenati fin da bambini piccoli, che sono al tempo stesso liberi e disciplinati.¹⁰

Proviamo allora a considerare nel nostro caso etnografico la partecipazione dei bambini, che hanno un ruolo attivo con i loro piccoli standardi “a misura”.

Hanno cinque, sei, sette anni e sono impacciati, non sanno muoversi sulla musica e, contemporaneamente, far dondolare lo stendardo. In questi casi si mette in atto la più elementare delle pratiche educative, la più internazionale delle pedagogie, la più fondamentale delle tecniche del corpo pre culturali: l’imitazione. Un adulto li accompagna, li affianca, li precede, in modo da *far vedere, indicare e suggerire* loro come muoversi, come ondeggiare, come fermarsi, come far oscillare il minuscolo ma per loro pesantissimo stendardo. I bambini eseguono guardando l’adulto: hanno un fare serio e compassato, sono molto partecipi del ruolo e si proiettano nello schema rituale con grande sicurezza.

Rappresentano la purezza e l’innocenza e aprono il cammino della vita rituale come della vita sociale. In questo percorso sono guidati e indirizzati dagli adulti: è molto importante vedere come tutto il gruppo segua, aiuti, partecipi per indirizzarli e spronarli. E per educarli. Tutti sono molto attenti e poi, una volta terminato il loro “numero”, i bambini vengono gratificati dall’applauso collettivo.

Questi fanciulletti, mentre sfilano, guardano come il capo paranza, estraneo o parente che sia, ritma il movimento dei piedi sulla musica, come fa ondeggiare il bacino, come orienta il flusso e dondola lo stendardo. E così imitano, ripetono, riproducono. All’adulto spetta una doppia funzione: è lì a indicare le soluzioni tradizionali alle difficoltà che si presentano all’inesperienza e alla mancanza di pratica e, nello stesso momento, offre loro un sistema collaudato dalla pratica e fermato dalla tradizione; inoltre ha sui bambini una funzione autocorrettiva, perché rimedia alle improprietà e accoglie gli interventi individuali che caratterizzano negli anni il proprio modo soggettivo di eseguire quel percorso stabilito.¹¹

¹⁰ Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell’attore*, traduzioni a cura di Luisa Tinti (non rivedute dall’autore), Roma, Istituto del teatro e dello spettacolo. I cattedra di storia del teatro e dello spettacolo, (s. d. ma 1983), p. 4.

¹¹ Sui processi imitativi che fondano e “costruiscono” culture esiste una vasta letteratura: cito tra questi quello che possiamo ritenere un classico e a me più caro e che reputo il fondamentale: Gregory Bateson, Margaret Mead, *Balinese Character. A Photographic Analysis*, Special Publications of the New York Academy of Sciences, 2, New York Academy of Sciences, New York, 1942.

Come per questo rituale, così per molti altri casi, troviamo la conferma della funzione essenziale di una tecnica valida e diffusa: la pratica imitativa. E questa, come in ogni comunicazione culturale, comincia con l'infanzia.

Su questo tema possiamo immediatamente rimandare a una rosa di autori, molto diversi tra loro, a cominciare ad esempio da René Girard, una delle voci più autorevoli sulla teoria dei processi mimetici, quando afferma che «imitazione e apprendimento sono inseparabili».¹² Cui facciamo seguire una lettura che viene da una visuale diversa, dando ancora la parola a Grotowski:

«Nel rituale c'è anche comunicazione. Innanzi tutto, tutta la struttura del rituale è comunicazione, il rituale non è qualcosa che dice nulla; il rituale è una seduta, una riunione, dove la conoscenza e l'esperienza di più generazioni è in un certo modo rimemorizzata e rivivificata per i viventi, per i contemporanei. E, per esempio, per i bambini che partecipano per la prima, la seconda, la terza volta al rituale, è veramente come la trasmissione di una conoscenza, e anche la trasmissione di una visione del mondo, di una visione della vita: è come una scuola essenziale, una scuola in cui si apprende partecipando e sperimentando, la migliore scuola possibile».¹³

L'imitazione e la mimesi hanno sì una funzione importante relativa all'insegnamento e all'apprendimento. Ma non è l'unica. Una volta acquisito un repertorio di espressioni, incamerato un armamentario di soluzioni comportamentali, queste giacciono sopite nella memoria del corpo per essere poi richiamate all'occorrenza dagli stimoli situazionali. Esiste inoltre una temperatura collettiva comunicata e vissuta dai partecipanti, i quali la apprendono "imitativamente", secondo un sistema che registra proprio i modi della rappresentazione: la loro esperienza fa sì che rinsaldino quel sistema di relazioni emotive e teatrali, che lo rinforzino, facendosi specchio che riproduce quelle emozioni, quelle reazioni, quel particolare sistema di espressione dei sentimenti.

E questo lo si può notare già "normalmente" nelle funzioni. Ma diventa ancora più evidente nel giorno consacrato, con l'ultimo momento dell'esposizione collettiva del gruppo: l'ingresso nel santuario.

Le paranze hanno raggiunto il *limen* e, ferme sulla soglia, aspettano il defluire dei gruppi che le precedono per meglio organizzare il loro ingresso. Una volta che hanno a disposizione tutta la navata centrale del santuario, superano la soglia e cadono in ginocchio o si stendono a terra per percorrerne tutta la lunghezza strisciando, magari con la fronte o con la lingua sul pavimento. Intanto si innalzano i canti di saluto, pianti e lamentazioni fanno da sottofondo modulando il cammino.

¹² René Girard, *One Long Argument from Beginning to the End*, 2002, trad. it. di Eliana Crestani, *Origine della cultura e fine della storia*. Dialoghi con Pierpaolo Antonello e João Cezar de Castro Rocha, Milano Raffaello Cortina Editore, 2003, p. 33.

¹³ Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 70.

Morte e malattie, difficoltà e richieste di aiuto: in quel lungo corridoio centrale del santuario c'è l'esposizione della più ampia e varia casistica relativa alla fatica di vivere.

Il clima è pesante, il dolore è enunciato a parole e lamenti, diventa convulso e a mano a mano si trasforma in un affannoso respiro che ritmicamente coinvolge tutti in una emanazione di calore. Le emozioni vibrano nell'aria, la partecipazione e il coinvolgimento hanno un andamento di alti e bassi, come seguissero la curva di onde che salgono e scendono: pausa, calma, poi alcune grida, la sofferenza viene espressa prima sottovoce come in una nenia poi gridata fino ad arrivare alle urla disperate, seguono svenimenti e corpi che si abbandonano al suolo, uno, due, quattro... poi un silenzio sospeso. Anche qui, l'aspetto imitativo è forte, ma ha una funzione diversa legata all'empatia che coinvolge e trascina.

Prima di procedere oltre nel nostro caso etnografico, soffermiamoci su questo secondo momento, quello relativo all'ingresso nel santuario, dove è immediato *il senso del contagio che travolge i partecipanti, un clima che contamina e influenza tutti i devoti.*

Per verificare gli aspetti corali e collettivi delle azioni rituali, sottoponiamo tutto questo a una verifica lontana e diversa, nel tempo e nello spazio; compariamo quanto accade qui con altre pratiche che ci possono aiutare nella comprensione e trasferiamoci tra alcune tribù dell'Australia centrale. A seguito di un guida particolarmente autorevole: Marcel Mauss.¹⁴

¹⁴ Affronteremo qui un testo che potremmo definire “minore” nella sua vastissima produzione, ma che per noi ha sempre avuto un grande valore: *L'espressione obbligatoria dei sentimenti* dove evidenzia il formidabile nesso tra obbligatorietà, riconoscimento e rispecchiamento. Nel 1909, Mauss consegna all'editore Alcan la sua tesi sulla preghiera. Ricevute le bozze, decide però di non pubblicare il volume. Anzi, addirittura lo ritira e lo offre agli amici più stretti solo “confidenzialmente”. E non ha mai esplicitamente documentato le ragioni di tale ripensamento. Il testo de *La prière et les rites oraux* ci offre la possibilità di mettere a punto un percorso legato alla fase “forte” dello sviluppo del suo pensiero che procede nell'ordine delle ricerche che vanno citate seguendo la cronologia che ci viene data nell'edizione delle opere presentate da Victor Karady: *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, 1899; *De quelques formes primitives de classification. Contribution à l'étude des représentations collectives*, 1903; *L'origine des pouvoirs magiques dans les sociétés australiennes*, 1904; *L'introduction à l'analyse de quelques phénomènes religieux*, 1906. Cui segue *La prière*. Questo saggio dà grande spazio alle funzioni della preghiera, ai rituali, alle pratiche, con aperture illuminanti. Il saggio cui ci riferiremo, lo possiamo leggere come una sorta di seguito proprio de *La prière*.

Australia

I riti più semplici su cui ci soffermeremo particolarmente, gridi e canti, non hanno un carattere altrettanto pubblico e sociale; tuttavia, sono completamente sprovvisti di qualsiasi carattere di espressione individuale di un sentimento provato in modo puramente individuale [...] In primo luogo a questi gridi e questi canti ci si abbandona in gruppo. In generale, non sono gli individui a emetterli regolarmente, ma il campo.¹⁵

Ad alcuni riti «semplici» manca ogni espressione dei sentimenti provati in modo soggettivo. Pur non essendo né pubblici né sociali, non sono caratterizzati da espressioni individuali e, in sovrappiù, non sono gli individui ad emettere regolarmente le manifestazioni vocali delle emozioni, ma *il campo*. È come se un campo di forze indipendente da tutti regolasse il funzionamento delle espressioni.

Ma ecco che cominciano a precisarsi i termini della rappresentazione:

«Ma anche tra le donne, *a recitare questa parte, nel vero senso della parola*, non sono quelle che intrattengono relazioni di fatto, figlie, sorelle di discendenza maschile, etc., ma quelle che vengono determinate da certe relazioni di diritto. Sappiamo che di solito sono *le madri* (non bisogna dimenticare che siamo in un paese di parentela per gruppo), le sorelle, e soprattutto la vedova del defunto».¹⁶

La “recita” dipende dal ruolo prestabilito e dalla collocazione sociale; ma i partecipanti hanno a loro disposizione un ampio repertorio preconstituito, un canovaccio di comportamenti, una partitura di gesti canti e urla. Infatti, lo stesso Mauss fa riferimento a popolazioni che hanno «una quantità convenzionale di pianti e gridi».¹⁷

Ed arriviamo così a una delle questioni centrali, quella del rapporto tra canovaccio e sincerità, tra recitare una parte ed esibire una verità:

«Notiamo che questa convenzionalità e questa regolarità non escludono affatto la sincerità. Come, del resto, nelle nostre usanze funerarie. Tutto ciò è nello stesso tempo sociale, obbligatorio, e tuttavia violento e naturale; ricerca e espressione del dolore vanno insieme».¹⁸

¹⁵ Citiamo dalla versione italiana: Marcel Mauss, *L'espressione obbligatoria dei sentimenti (Rituali orali dei culti funerari australiani)*, in Marcel Granet, Marcel Mauss, *Il linguaggio dei sentimenti*, a cura di Bianca Candian, Milano, Adelphi, 1975, p. 7.

¹⁶ Ibidem, pp. 9-10 corsivo mio.

¹⁷ Ibidem, p. 10.

¹⁸ Ivi.

Convenzioni e regole, partitura o canovaccio, sono tutt'uno con la sincerità e questo perché l'espressione sociale comporta l'obbligo di esprimere determinati sentimenti e in questo non c'è nulla di innaturale, finto o costruito.¹⁹

Anche i canti di cui si fa cenno²⁰ sono della medesima natura delle rappresentazioni, cioè «fortemente plasmati in una forma collettiva». Come del resto lo sono anche i contenuti, solo che l'effetto esecutivo è di gran lunga più significativo e partecipativo dei contenuti stessi. Sono stereotipati, hanno un ritmo noto, sono ripetuti all'unisono e tutto questo mescola le caratteristiche fisiologiche con quelle sociologiche. La forza sociale di questi gridi e di questi canti è dettata dalla loro capacità estetica con finalità sacre o addirittura consacrate. Solo che queste azioni rituali, questi gesti, queste urla, questi canti più o meno articolati ed organizzati melodicamente, rispondono sul campo ad uno straordinario risultato: sono efficaci, "funzionano".

Ma andiamo oltre e affrontiamo ora le conclusioni.

Una categoria considerevole di espressioni orali di sentimenti e di emozioni è basata sul collettivo, in un grandissimo numero di popolazioni sparse su tutto il continente. Diciamo subito che questo carattere collettivo non nuoce affatto all'intensità dei sentimenti, al contrario. [...]

Ma tutte queste espressioni collettive, simultanee, con valore morale e con forza obbligatoria dei sentimenti dell'individuo e del gruppo, sono qualcosa di più che semplici manifestazioni; sono segni, espressioni capite, ossia un linguaggio. Questi gridi sono come frasi e parole. Bisogna emetterli, ma se bisogna emetterli è perché li capisca tutto il gruppo.

Dunque è più che un manifestare i propri sentimenti; è un manifestarli agli altri, perché si deve manifestarglieli. Li si manifesta a se stessi esprimendoli agli altri e per conto degli altri.

Si tratta, essenzialmente, di una simbolica.²¹

¹⁹ Potremmo dire che la società offre il protocollo di soluzioni per poter orientare e dà gli strumenti per affrontare, e cercare di "risolvere", il problema del dolore. In ambito completamente diverso, lavorando tra i comportamenti sociali recitati e pratiche teatrali, ho verificato in una ricerca di campo che aveva Napoli come riferimento che la tradizione si offre come palestra in cui dare le soluzioni prestabilite per l'espressione e la comunicazione di determinati contenuti, e nello stesso tempo, si offre anche come una sorta di laboratorio dove sperimentare possibilità inedite. La tradizione come meccanismo preculturale anche nel caso sollevato da Mauss mantiene le stesse regole di funzionamento. Ovviamente parlando di rappresentazioni del dolore e delle pratiche del cordoglio, il pensiero va immediatamente a Ernesto de Martino e al fondamentale *Morte e pianto rituale* che comunque non affronteremo in questa sede.

²⁰ Ibidem, p. 12.

²¹ Ibidem, p. 13.

Partiamo da qui e cerchiamo di dare una risposta ai quesiti che abbiamo sollevato all'inizio del saggio e, successivamente, vediamo se possiamo trarne delle considerazioni valide, che si possano applicare anche alla nostra esperienza di campo, relativa al rito dei *fujenti* di Madonna dell'Arco.

«Un grandissimo numero di popolazioni sparse su tutto il continente» esprimono collettivamente le proprie emozioni e costruiscono pratiche condivise fino ad essere considerate obbligatorie: è da qui che dobbiamo partire.

Affermare che sono espressione della collettività rimanda a un sistema di comunicazione filtrato da un numero indefinito di casi particolari; che viene elaborato nel tempo, riproposto e rielaborato dall'esperienza individuale fino a diventare pratica condivisa e a disposizione di tutti. Proprio perché condivisa dalla collettività, è da considerare un'espressione del *campo* nata dai mille rivoli dell'immediatezza e regolata in modo da costruire un protocollo, un sistema, un meccanismo utile a rispondere a precise richieste, relative in questo caso al dolore. La conferma della sua sedimentazione anonima e della sua funzione soggettiva sta nell'efficacia, nella risposta collettiva e nella funzionalità condivisa.

E questa "costruzione", proprio perché elaborata grazie al contributo di mille mani e rafforzata da mille esperienze individuali, non comporta affatto una mancanza di sincerità, un deficit di sentimento o un venir meno di intensità emozionale. Anzi, avviene il contrario.

Anche nel nostro caso, nel momento in cui queste espressioni collettive vengono eseguite all'unisono o in controcanto, composte da azioni simultanee o sfalsate, arricchite da urli e grida che a volte diventano canto collettivo, sono rette dall'obbligatorietà dei sentimenti individuali e collettivi, cessano di essere manifestazioni elementari o semplici riti orali: si trasformano in espressioni capite, in sistema di comunicazione condiviso. In sintesi, sono *un linguaggio* che questo gruppo sociale ha elaborato dove quelle urla sono come frasi e parole: l'obbligo ti condiziona ad emetterle ma le si emette perché tutti le possano condividere.

Se il piano dell'emozionalità si definisce e si afferma a livello di linguaggio e di simbolica, dobbiamo ora provare a guardare a questo fenomeno da un'altra prospettiva: quella ancor più concreta e materiale che riguarda le tecniche del corpo e le azioni fisiche.

Assieme ad altri "teatri": Etiopia, Haiti, Africa...

A partire da gennaio, i fedeli sono sottoposti a un incremento di fatica e alla ripetizione di una prassi gestuale che agita nel tempo si rivela faticosissima. Più ci si avvicina al giorno consacrato e più le "uscite" si intensificano, gli scambi tra i gruppi e le associazioni divengono cerimoniali e a tutto questo si aggiungono le normali attività della vita quotidiana. Nei giorni immediatamente precedenti la Pasqua le

partenze si anticipano e le conclusioni si posticipano, è probabile che si proceda in funzioni per l'intera giornata...

Il lungo tempo d'attesa per arrivare al *limen*, alla soglia, è occupato dalla ripetizione di danze da fermi del tosello: lo si alza, gira su se stesso, procede e retrocede... il tutto al ritmo della musica sempre più insistente.

Tutto questo porta a uno sfiancamento, a una stanchezza eccessiva: i movimenti sono concitati o rallentati a seconda dei casi (sono violenti per gli uomini nell'agitare e far volteggiare gli stendardi o nell'esposizione del tosello, rallentati per le donne nelle funzioni), ma la soglia del controllo emotivo si abbassa sempre di più, la respirazione si fa accelerata e l'affanno è sensibile...

È proprio questa immersione in un «campo» definito, come quello determinato dall'ingresso nella navata centrale del santuario, a favorire una convulsione gestuale: è il punto massimo di una tensione e di una fatica accumulate nei mesi, incrementate inoltre dal procedere ginocchioni, dallo strisciare, dal sostenere faticosamente gli stendardi, con il fiatone dello sforzo, con l'accelerazione del battito collettivo che favorisce l'ultimo passaggio.

Ma, ovviamente, quanto stiamo disegnando non riguarda *solo* questo specifico rito, né è una sua prerogativa esclusiva: si tratta di una procedura condivisa da numerosi altri rituali che presentano una sorta di partitura comune.

Proviamo a paragonare questo ciclo emotivo e fisico, fatto di sentimenti e azioni che toccano un acme di intensificazione massima al raggiungimento della meta, con un'altra «sequenza di movimenti violenti, con emissione rumorosa del fiato»: le parole appena riportate sono tratte dalla descrizione che Michel Leiris fa di una precisa fase del culto degli *zar* in Etiopia: leggendo come è organizzato il *gurri* sembra quasi di trovarsi davanti al comportamento dei nostri devoti.²² In entrambi i casi troviamo non solo un linguaggio e una simbolica rappresentativa, ma una sequenza di movimenti forti, segnati, ripetuti e accompagnati da un'accelerazione della respirazione.

Da questa prospettiva, come non pensare anche a tante delle immagini dei numerosissimi documentari sulle cerimonie vudu (dall'Africa ad Haiti) che ritraggono le movenze corporee reiterate dei partecipanti ai vari riti di possessione e sciamanismo²³ in cui si possono riconoscere ed evidenziare gli stessi meccanismi:²⁴

²² Cfr. *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Paris, Plon, 1958, trad. it. di Mirella Schino, *La possessione e i suoi aspetti teatrali tra gli etiopi di Gondar*, revisione scientifica di Stefano De Matteis, Milano, Ubulibri, 2006², la citazione è a p. 15. Indispensabile è anche Id. *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1934; la seconda edizione con l'aggiunta di una prefazione e di note è del 1951, l'ultima del 1981. Cfr. *L'Africa fantasma*, edizione italiana a cura di Aldo Pasquali, introduzione di Guido Neri, Milano, Rizzoli, 1984.

²³ Voglio ricordare quanto suggeriva Romano Mastromattei in merito alla registrazione documentaria o etnografica e in particolare video-filmica che «può riservare delle sorprese, in quanto raccoglie fedelmente ciò che può esser sfuggito alla discontinua attenzione umana», *Aspetti interculturali della possessione*, in «Antropologia», a. I, n. 1, 2001, p. 53, n. 3.

l'aumento nel ritmo dei movimenti, le spalle che ondeggiavano avanti e indietro di continuo, le braccia che seguono armonicamente, la respirazione che diventa sempre più accelerata...²⁵

Tutto questo porta alla prima considerazione: il processo fisico-tecnico, i movimenti del corpo, la pratica nelle azioni, la fatica e l'abbattimento delle barriere difensive, ma anche la lunga esposizione al ritmo eccetera producono uno stato eccezionale, come una sospensione, una sorta di liberazione da ogni controllo.

Vorrei dare a questo stato, a questo momento di passaggio, il nome di *abbandono* o di *perdita*: si tratta di termini che rimandano a condizioni che molto hanno in comune con la trance, ma preferisco queste definizioni perché altrimenti si corre il rischio di apparentare quanto stiamo descrivendo alla possessione, mentre credo che questa rappresenti uno degli eventuali passi successivi che però non riguardano direttamente il caso in questione.

Si tratta di momenti di vuoto ma, nello stesso tempo, non certo di totale perdita di coscienza e conoscenza.²⁶

Una condizione come questa non corrisponde né precipita immediatamente nella possessione, ma potremmo dire che vi partecipa a livello mediato, cioè apre la strada a un passo successivo in cui la prospettiva culturale della possessione o dello sciamanismo prendono forma. Questa sorta di tecnica emotiva viene cioè a definirsi come una delle caratteristiche che preparano e conducono alla trance.

A denunciare la limitatezza del concetto di trance in rapporto alla varietà di fenomeni cui viene applicato, convergono esperti e studiosi provenienti da diversi campi.

Ad esempio, al quarto convegno dell'International Society for Shamanic Research, organizzato da Roberte Hamayon a Chantilly nel 1997 e dedicato a "Sciamanismo. Prospettive religiose e politiche", fu proprio la stessa curatrice a proporre di «decorbantizzare» il fenomeno, di non guardare più alla *trance* come a un comune denominatore della possessione e dello sciamanismo e di «non lasciarsi più affascinare da quella *mania* che Platone considerava un tipo particolare di follia, un dono degli dei».²⁷ Alla luce della diversità dei fenomeni che il termine dovrebbe coprire, Roberte Hamayon suggeriva che nell'uso il concetto di trance «si rivela

²⁴ La filmografia è sufficientemente ampia ma rimando a quelli che possiamo considerare i due classici del genere: Maya Deren, *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti* e Jean Rouch, *Les maîtres fous*.

²⁵ È interessante rimandare a chi, come Katherine Dunham, è stata inviata sul campo a studiare i rituali e successivamente, in quanto danzatrice ha formalizzato azioni, gesti e movimenti in coreografie, disincarnandole totalmente dai riti: cfr. *Vodu. Le danze di Haiti*, a cura di Stefano De Matteis, Milano, Ubulibri, 1990.

²⁶ Ho affrontato questo argomento in «Don't touch my glasses». *Esperienze antropologiche e immaginifiche allo specchio*, in «Visual History», n. 1, 2013, pp. 89-99.

²⁷ Cfr. Luc De Heusch, *Con gli spiriti in corpo. Trance, estasi, follia d'amore*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, p. 21 [*La Trance et ses entours. La sorcellerie, l'amour fou, saint Jean de la Croix, etc.*, Éditions Complexe, Bruxelles, 2006].

improprio, innanzitutto a descrivere, e poi a servire come strumento di analisi. L'inadeguatezza, tuttavia, non è una ragione sufficiente per abbandonare un termine, se esso è per altro verso comune e comodo». ²⁸ Bisogna comunque convenire che il principale inconveniente sta nella abusata prospettiva interpretativa che il termine di trance induce. Ancor più in generale, sostiene che i comportamenti derivati da ciò che etichettiamo genericamente come trance, facciano parte di un ampio e vasto gioco teatrale che non è riconducibile a un unico concetto. ²⁹

Dalla prospettiva del teatro che legge i riti, nella visuale teatrale-rituale, lo stesso Grotowski ha evidenziato quanto la parola trance

«crea un'enorme quantità di confusione. Mi sembra che sia meglio non partire dalla nozione di trance, ma da qualcosa di molto più modesto che noi chiamiamo "attenzione" ». ³⁰

²⁸ Roberte Hamayon, *Pour en finir avec...*, cit. p. 159.

²⁹ A differenza di quanto stiamo argomentando, Erika Bourguignon sostiene l'opposizione tra la «trance» come fenomeno individuale e il «possesso». Quest'ultimo viene letto come la ripresa della trance attraverso le rappresentazioni collettive di un gruppo e diventa quindi un fenomeno "culturale": cfr. *Psychological Anthropology. An Introduction to Human Nature and Cultural Differences*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1979, trad. it. di Margherita Cerletti Novelletto, *Antropologia psicologica*, Roma-Bari, Laterza, 1983. Su questi argomenti cfr. Roger Bastide, *Le rêve, la transe et la folie*, Paris, Flammarion, 1972, trad. it. di Alberta Swacy, *Sogno trance e follia*, Milano, Jaca Book, 1976, in particolare pp. 81-99.

L'interpretazione cui stiamo dando forma in questa sede, come una sorta di percorso che muove dalle azioni e dai gesti, cioè dal piano fisico-motorio, per raggiungere l'abbandono e, eventualmente, la trance che, a sua volta, si formalizza ulteriormente nella possessione, possiamo rimandare ad alcune indicazioni bibliografiche utili per ulteriori sviluppi: a partire da Roger Bastide – che fa ricorso alla maschera come mezzo esplicativo e implicito collegamento al teatro – quando analizza le cerimonie per i morti, «Quando il Morto in persona appare, [...] è una Maschera, non un uomo "montato" dal Morto che si vede avanzare, bianco nella notte tropicale, e forse si potrebbe partire da questo fatto, per spiegare la nascita della Maschera, e quindi del teatro; la Maschera è succedanea all'estasi, quando l'estasi è considerata come troppo pericolosa o morbosa; si è posseduti dagli dei, ma si recita il ruolo degli Antenati. Lo si recita proprio per evitare il carattere annientatore dell'incorporarsi del Morto in un vivo», Bastide, *op. cit.*, p. 75. In modo diverso ma comparativamente utile, si potrebbe interpretare il culto di *Mami Wata* come maschera che si rafforza nei suoi trasferimenti migratori: cfr. Roberto Beneduce, Simona Taliani, *Un paradosso ordinato. Possessioni, corpi, migrazioni*, in «Antropologia», a. I, n. 1, 2001, pp. 14-42, sviluppato poi in Roberto Beneduce, *Trance e possessione in Africa. Corpi, mimesi, storia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, dove si toccano numerosi dei temi che qui stiamo affrontando.

³⁰ Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 135.

Per concludere, torniamo sul campo

E arriviamo così al momento che ci riguarda, dove possiamo misurarci proprio sul tema centrale che stiamo prendendo in esame, quello stato di abbandono, di perdita cui si può assistere nel santuario di Madonna dell'Arco.

Abbiamo visto finora come i fedeli abbiano agito la loro partecipazione per mesi, costruito percorsi e rappresentazioni con un incremento sfiancante, adottato tutte le regole del linguaggio simbolico individuate da Mauss per raggiungere l'eccesso emotivo nel momento in cui attraversano il corridoio centrale del santuario mariano.

E qui, escludendo le crisi di evidente carattere epilettico, nei numerosissimi altri casi cui abbiamo assistito negli anni, ci siamo sempre trovati davanti a un apice, a un punto di rottura, a un *clou* di tensione esistenziale, che implode nelle persone facendo nello stesso tempo esplodere una crisi che produce abbandono. Inizialmente si percepisce, si "sente" quella densità che crea quella curva del linguaggio che si concretizza come una simbolica proveniente direttamente dal deposito emotivo, per raggiungere l'esplosione con un urlo, uno strepito o una lamentazione e viaggiare verso il precipizio che porta al silenzio, al corpo accasciato in terra.

Abbiamo delineato un tragitto comune, costruito da diverse fasi tutte però rintracciabili in molti altri culti, che condividono la tecnica, il movimento e implicano anche l'insegnamento e l'educazione: si tratta di passaggi e progressioni che conducono a una fase estrema. Per misurarci ancora con i classici, non è un caso che Alfred Métraux affermi che «la trance è preceduta da uno stato di sonnolenza»³¹ e che «la fine della trance si manifesta presso il posseduto con dei segni di stanchezza»,³² descrizioni queste simili alla realtà che ci troviamo davanti nel santuario mariano di Santa Anastasia. Inoltre «questo torpore non dura a lungo, sparisce davanti a un brusco risveglio accompagnato da agitazioni convulse».³³

Il tutto porta a considerare questi passaggi come la definizione di una tecnica transculturale utile per abbandonarsi alle possibilità, all'apertura verso mondi possibili.

Nei casi noti e studiati dei rituali che guidano verso la possessione e lo sciamanismo, subentrano prospettive culturali che come maschere vengono indossate: i vari e diversi *loa* nel vudu, gli *zar* in Etiopia eccetera. Se il posseduto riceve un re,

³¹ Alfred Métraux su *La comédie rituelle dans la possession*, in «Diogène», 11, 1955, pp. 26-49, trad. it. di Antonietta Di Vito, in «Antropologia», a. I, n. 1, 2001, p. 121.

³² Ibidem, p. 123.

³³ Ibidem, p. 121.

assumerà i suoi caratteri di xenofobo o di europeo a seconda dei casi; se il possessore è bellicoso i soggetti in crisi si muteranno in soldati, se marinaio in navigatori...³⁴

È per questo motivo che si è parlato non solo di maschere, ma di teatralità.³⁵

A differenza di questi casi, il nostro può offrire solo l'ignoto e il silenzio. La ragione va forse cercata nell'innesto storiografico e nella stratificazione culturale di un culto che, sebbene sedimentato e strutturato, appare oramai slegato da elementi che possono accomunarlo a un passato con cui solo morfologicamente possiamo trovare forti similitudini e analogie, come i culti di Demetra e Cerere,³⁶ ma di cui non restano tracce certe; nel pantheon cattolico del culto non ci sono maschere ancora attive e quindi a questi momenti di perdita e di assenza non segue alcuna euforia. A questo silenzio interiore non segue alcuna maschera: il devoto, l'adepto, a seguito dell'abbandono non indossa alcuna rappresentazione nella forma della possessione. Resta nudo e solo.

Anche nelle azioni scomposte cui si assiste nel santuario, nei momenti estremi che accompagnano l'abbandono, i bambini guardano, osservano con lo spaesamento

³⁴ I casi cui fare riferimento sono numerosi, a parte Michel Leiris già citato e Alfred Métraux (vedi nota successiva), rimandiamo almeno a: Maya Deren, *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*, London-New York, Thames and Hudson, 1953, trad. it. di Cristina Brambilla, *I cavalieri divini del vudù*, Milano, Il Saggiatore, 1959; *The Voodoo Gods of Haiti*, introduction by Joseph Campbell, Frogmore, Paladin, 1975; Roger Bastide, *op. cit.*

³⁵ E per comprendere questo è proprio la dimensione teatrale che ci torna utile. A partire dalla sua fondazione con il famoso articolo di Alfred Métraux su *La comédie rituelle dans la possession*, cit. Cfr. dello stesso autore anche: *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958, trad. it. di Adriano Spatola, *Il vodu haitiano*, Torino, Einaudi, 1971; *Itinéraires (1935-1953). Carnet de notes et journal de voyage*, Paris, Payot, 1978, trad. it. di Daniela Garavini, *Itinerari. Sudamerica Haiti Dahomey*, a cura di André-Marcel d'Ans, presentazione di Antonino Colajanni, Torino, Boringhieri, 1981. Naturalmente potremmo trovare antecedenti importanti ad esempio in Lévi-Strauss che ferma alcune regole del *consensus*, a partire da un famoso saggio del 1949 Cfr. Claude Lévi-Strauss, *Lo stregone e la sua magia*, in «Les temps modernes», IV, 1949, n. 41, pp. 3-24, poi raccolto in *Anthropologie structurale*, Paris, Librairie Plon, 1958, trad. it. di Paolo Caruso, *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano, 1966, pp. 189-209. Un testo che prende le mosse dal caso di Quesalid, lo sciamano "per forza" dei Kwakiutl, che apre ancora scenari di grande interesse interpretativo, cfr.: Harry Whitehead, *The hunt for Quesalid: tracking Lévi-Strauss' shaman*, «Anthropology & Medicine», v. 7, n. 2, 2000, pp. 149-168; Quesalid, *Il metodo dello sciamano*, a cura di Stefano De Matteis, Fisciano, LAR Laboratorio Annabella Rossi, 2012.

³⁶ Da questo punto di vista, pur essendo queste analogie numerose, non mi permettono di essere così definito e sicuro come De Heusch: «affrontavo lo sconcertante fenomeno della transe, questa singolare metamorfosi del corpo su cui avevano da poco attirato l'attenzione i film di Jean Rouch girati in Niger. Notavo come laggiù *la religione sia un teatro danzato, un'esplosione drammatica, un'ebbrezza dionisiaca, una gioia fisica*. Il corpo umano è il veicolo sacro. Gli dèi appaiono sulla terra, si incarnano, "cavalcano" gli iniziati, guidano i loro sobbalzi, prestano loro la propria voce», Luc De Heusch, *op. cit.*, p. 11, corsivo mio.

Lo stesso Métraux si interroga se «la fase convulsiva e spasmodica [della transe], non è forse [...] una sorta di tecnica corporale che provoca l'"illusione" di una possessione divina?», in *La comédie rituelle...*, cit., p. 134.

della paura e con il brivido dell'incontrollato. Ma sono anche affascinati da quella eccezionale esecuzione incarnata dai loro parenti più prossimi: svenire, cadere, agitarsi sul pavimento... resteranno segnati non solo dalle tracce emozionali del momento, ma anche da quelle pratiche specifiche che potranno esplodere in loro stessi nel momento in cui si ritroveranno in quelle condizioni e a quella data temperatura emotiva che ogni anno viene ricreata.

E sono sguardi di attrazione, ma anche di presa di distanza: si tratta di acquisire in quegli attimi il gioco delle parti che fa del fedele una rappresentazione estrema e incontrollata, un devoto che si incammina per una via sconosciuta. Sono attimi, momenti, minuti. Perdersi. Lasciare le fatiche della vita. Lasciare le difficoltà dell'essere nel mondo.

Molti protagonisti sono consapevoli non solo delle crisi di disperazione, ma anche degli abbandoni, ricordano gli svenimenti e gli aiuti ricevuti, hanno presente l'accesso verso il vuoto che li ha coinvolti. È come se si sentissero mancare il terreno sotto i piedi. E poi c'è il ritorno alla vita, sfiancati e distrutti.

Perdere i sensi, ritrovarsi nel vuoto, sensazione di cadere... sono solo alcune delle descrizioni che ho appuntato dalla voce dei protagonisti. Molte altre risentono delle più tradizionali sensazioni di svenimento, o capogiro.

C'è un ulteriore elemento che il rituale mariano condivide con altri culti cui abbiamo fatto riferimento e che va evidenziato.

In questi anni di osservazione ho partecipato al rituale con i più svariati gruppi di devoti. Li ho seguiti, accompagnati, affiancati... Ho preso alla lettera il suggerimento di Roger Bastide³⁷ e ho raccolto biografie e storie. I tracciati si somigliano molto: si tratta di sottoproletariato marginale, di piccolissimi artigiani, di vite lavorativamente provvisorie, esistenzialmente incerte. Molti di loro fanno della strada lo spazio privilegiato, vi lavorano e ci vivono (abitando anche a livello di strada). La prossimità con la malavita in alcuni casi è forte: molte pagine del mio diario etnografico sono dedicate a chi, in galera, si è fatto tatuare il quadro o il volto mariano sul corpo, «per tenerla sempre con sé». E quasi tutti hanno iniziato da bambini: con i genitori, con qualche parente, con i vicini. Come accennato, il dato territoriale è fondamentale e la virilocalità è determinante, trattandosi di un culto a gestione prevalentemente maschile e che andrebbe rubricato tra le cosiddette feste dei poveri, per richiamare un famoso libro.³⁸

Ad esempio Roger Bastide sostiene che i protagonisti e i seguaci di culti come il vudù e il candomblè, per cultura e estrazione sociale, non si dedicano certo all'introspezione in quanto manca loro la scrittura e l'uso della parola scritta. E per

³⁷ Roger Bastide, op. cit., p. 110.

³⁸ Annabella Rossi, *Le feste dei poveri*, Bari, Laterza, 1969.

questo si sono dotati di «un altro linguaggio» che permette di esprimere la loro ricchezza o complessità e questo «è il linguaggio dei gesti».³⁹

A ciò si aggiunge la prospettiva di Métraux, quando sostiene che

«La trance equivale talvolta a un meccanismo di fuga davanti alla sofferenza, o semplicemente alla fatica [...] procura a coloro che vi si rifugiano un mezzo per sfuggire a una situazione spiacevole».⁴⁰

Parallelamente, anche un regista attento all'antropologia come Grotowski, collega questi fenomeni non tanto alle condizioni culturali quanto direttamente alle difficoltà della vita:

«Le sedute di vudù, per la gente che le hanno praticate per almeno due secoli, sono state qualcosa che era la risposta alla sfortuna. E anche oggi la vita ad Haiti non è una vita facile, né dolce, il mondo è considerato come una realtà crudele, come il campo di battaglia di forze, che non sono necessariamente le forze giuste, le forze della giustizia. Molte persone che entrano profondamente nel vudù sono persone che si sentono minacciate, che cercano anzi il salvataggio nel vudù. Gli altri vi entrano giusto perché è una realtà della vita, ma questa vita è severa, è difficile».⁴¹

Indicazioni che ci guidano verso il grande tema demartiniano della crisi della presenza e della relativa funzione del rito.

Abbiamo cercato di mostrare che nel caso analizzato troviamo mescolati e conviventi, stratificazioni culturali e “dimenticanze” della storia, lasciti culturali, rifiuti e riformulazioni di un passato più o meno recente che rendono questo rito, pur nella sua diversità, vicino e complementare a molti altri che gli sono simili.

Lo si può leggere in tutti i sensi come una straordinaria prova di forza, che si alimenta di una competizione esclusiva per raggiungere il proprio obiettivo, dando quanto più è possibile di sé fino a consumarsi nella foga. E arrivare alla fine completamente esausti all'incontro con il sacro. E lì perdersi.

³⁹ Roger Bastide, op. cit., p. 73.

⁴⁰ In *La comédie rituelle...*, cit., p. 129.

⁴¹ Jerzy Grotowski, op. cit., p. 8.

Bibliografia

Bastide, R., (1958), *Il candomblé di Bahia. Rite Nagô*, Paris, Mouton.

Bastide, R., (1972), *Le rêve, la transe et la folie*, Paris, Flammarion, trad. it. di A. Cacopardo, *Sogno trance e follia*, Milano, Jaca Book, 1976.

Bateson, G., Mead, M., (1942) *Balinese Character. A Photographic Analysis*, Special Publications of the New York Academy of Sciences, 2, New York Academy of Sciences, New York.

Beneduce, R., (2002), *Trance e possessione in Africa. Corpi, mimesi, storia*, Torino, Bollati Boringhieri.

Beneduce, R., Taliani, s., (2001), *Un paradosso ordinato. Possessioni, corpi, migrazioni*, in «Antropologia», a. I, n. 1, pp. 14-42.

Bourguignon, E., (1979), *Psychological Anthropology. An Introduction to Human Nature and Cultural Differences*, New York, Holt, Rinehart and Winston, trad. it. di M. Cerletti Novelletto, *Antropologia psicologica*, Roma-Bari, Laterza, 1983.

De Heusch, L., (2006), *La Transe et ses entours. La sorcellerie, l'amour fou, saint Jean de la Croix, etc.*, Éditions Complexe, Bruxelles, trad. it. di C. Bongiovanni, *Con gli spiriti in corpo. Transe, estasi, follia d'amore*, Torino, Bollati Boringhieri 2009.

de Martino, E., (1961), *La terra del rimorso. Contributo alla storia religiosa del Sud*, Milano il Saggiatore.

de Martino, E., (1973), *Il mondo Magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Boringhieri.

De Matteis, S., (2011), *La Madonna degli esclusi. Un'indagine su una cultura locale a partir dagli aspetti rappresentativi e performativi di un'azione rituale*, Napoli, D'Auria.

De Matteis, S., (2013), «Don't touch my glasses». *Esperienze antropologiche e immagini allo specchio*, in «Visual History», n. 1, 2013, pp. 89-99.

Deren, M., (1953), *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*, London-New York, Thames and Hudson, trad. it. di C. Brambilla, *I cavalieri divini del vudù*, Milano, Il Saggiatore, 1959.

Deren, M., (1975), *The Voodoo Gods of Haiti*, introduction by J. Campbell, Frogmore, Paladin.

Dunham, K., (1990), *Vodu. Le danze di Haiti*, a cura di S. De Matteis, Milano, Ubulibri.

Eliade M., (1951), *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, trad. it. di J. Evola e F. Pintore, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Roma Mediterranee 1974.

Ginzburg, C., (2006), *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli.

Ginzburg, C., (2017), *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Milano, Adelphi.

Girard, R., (2002), *One Long Argument from Beginning to the End*, trad. it. di E. Crestani, *Origine della cultura e fine della storia*. Dialoghi con P. Antonello e J. C. de Castro Rocha, Milano Raffaello Cortina Editore, 2003.

Grotowski, J., (1983) *Tecniche originarie dell'attore*, traduzioni a cura di L. Tinti (non rivedute dall'autore), Roma, Istituto del teatro e dello spettacolo. I cattedra di storia del teatro e dello spettacolo, (s. d. ma 1983).

Hamayon, R., (1995), *Pur en finir avec la «trance» et l'«extase» dans l'étude du chamanisme*, in «Étude mongoles et sibérienne», 26, *Variations chamanique 2*, présenté et coordonné par M.-L. Beffa et M.-D. Even, pp. 155-189 (versione francese rivista e aumentata di *Are "trance", "ecstasy" and similar concepts appropriate in the study of Shamanism?*, in «Shaman», I, 2, 1993, pp. 3-15 e raccolto poi in *Shamanism and performing arts*, a cura di T. Kim e M. Hoppál, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1995.

Leiris, M., (1934), *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, la seconda edizione con l'aggiunta di una prefazione e di note è del 1951, l'ultima del 1981, ed. it. a cura di A. Pasquali, *L'Africa fantasma*, Milano, Rizzoli, 1984.

Leiris, M., (1958), *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Paris, Plon, trad. it. di M. Schino, *La possessione e i suoi aspetti teatrali tra gli etiopi di Gondar*, revisione scientifica di S. De Matteis, Milano, Ubulibri, 2006².

Lévi-Strauss, C., (1949), *Lo stregone e la sua magia*, in «Les temps modernes», IV, 1949, n. 41, pp. 3-24, poi raccolto in *Anthropologie structurale*, Paris, Librairie Plon,

1958, pp. 183-203, trad. it. di P. Caruso, *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano, 1966, pp. 189-209.

Lewis, I.M., (1971), *Estatic religion. An anthropological study of spirit possession and shamanism*, Baltimore, Shapera.

Lewis, I.M., (1986), *Religion in context. Cults and charisma*, Cambridge, Cambridge University Press.

Mastromattei, R., (2001), *Aspetti interculturali della possessione*, in «Antropologia», a. I, n. 1.

Mauss, M., (1975), *L'espressione obbligatoria dei sentimenti (Rituali orali dei culti funerari australiani)*, in Granet, M., Mauss, M., *Il linguaggio dei sentimenti*, a cura di Bianca Candian, Milano, Adelphi.

Metraux, A., (1955), *La comédie rituelle dans la possession*, in «Diogène», 11, 1955, pp. 26-49, trad. it. di A. Di Vito, in «Antropologia», a. I, n. 1, 2001, pp. 119-138.

Metraux, A., (1958), *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958, trad. it. di A. Spatola, *Il vodu haitiano*, Torino, Einaudi, 1971.

Metraux, A., (1978), *Itinéraires (1935-1953). Carnet de notes et journal de voyage*, Paris, Payot, trad. it. di D. Garavini, *Itinerari. Sudamerica Haiti Dahomey*, a cura di A.-M. d'Ans, Torino, Boringhieri, 1981.

Palmisano, A.L., (2019), a cura di, *Antropologia, teatro e trance*, Bologna, I libri di Emil.

Quesalid, *Il metodo dello sciamano*, a cura di S. De Matteis, Fisciano, LAR Laboratorio Annabella Rossi, 2012.

Rouget, G., (1986), *Musica e trance. I rapporti fra musica e fenomeni di possessione*, trad. it. di G. Mongelli, Torino, Einaudi.

Shirokogoroff S. M., (1935), *Psychomental complex of the Tungus*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.

Tambiah, S.J., (1981), *A performative Approach to Ritual*, in «Proceedings of British Academy 1979», 65, pp. 113-169, ora in *Culture, Thought and Social Action. An Anthropological Perspective*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1985,

Dada Rivista di Antropologia post-globale, semestrale n. 1, Giugno 2019

pp. 123-166 edizione it. a cura di L. Leonini, *Rituali e cultura*, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 123-191.

Turner, V., (1982), *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, trad. it. di P. Capriolo, *Dal rito al teatro*, a cura di S. De Matteis, Bologna, Il Mulino, 1986.

Turner, V., *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, trad. it. di S. Mosetti, *Antropologia della performance*, ed. it. a cura di S. De Matteis, Bologna, Il Mulino 1993.

Whitehead, H., (2000), *The hunt for Quesalid: tracking Lévi-Strauss' shaman*, «Anthropology & Medicine», v. 7, n. 2, pp. 149-168.