

Università degli Studi di Parma

Dottorato di ricerca in Studi Filosofici e Scienze della Letteratura

CICLO XIX

IL RITO SOTTRATTO

Una riflessione nuda

sulla partecipazione a una festa santéa

Coordinatore: Chiar.ma prof.ssa Gabriella Ronchi

Tutore: Chiar.ma prof.ssa Alessandra Greppi

Dottorando: Giuliano Lucarini

Indice

Premesse	4
prima parte	
Prologo	15
CAPITOLO 1	
Il rito vestito	15
La santería	15
Gli <i>orichas</i>	17
L'esperienza rituale	20
CAPITOLO 2	
Ripensare l'esperienza	30
Il primato del corpo	32
Corpo aperto	33
Il <i>corpus</i> del rito	35
Decostruzione del soggetto	35
Pensare sottratto	37
L'osservatore	38
Corpo come diapason	40
Il "senso" del rito	42
Una fenomenologia del vissuto	43
CAPITOLO 3	
Una semantica dell'ascolto	47
La vibrazione	50
La risonanza	53
L'armonia	56
seconda parte	
Le forze del rito	61
CAPITOLO 4	
Ritmo	65
I tamburi batá	70
CAPITOLO 5	
Danza	85
L'arena della danza	85
Movimenti simbolici	90
Oltrepassare la danza	91
L'attore della danza	93
La danza di Yemayà	96
CAPITOLO 6	
Canto	101

Le risonanze della voce	101
La melodia	103
Pregare	105
Canto rituale	108
Il canto incandescente	113
CAPITOLO 7	
Coro	116
intermezzo	
CAPITOLO 8	
Il simbolismo come riverbero	120
terza parte	
Il cammino dei santi	134
Il senso di un tracciare sottratto	138
CAPITOLO 9	
La via dei suoni	143
L'altare	143
Il circolo rituale	144
La spirale centripeta	146
Proseguimento	149
Improvvisazioni	150
Il corpo-risonatore	151
Il compimento del rito	155
Finale	158
CAPITOLO 10	
La via del senso	161
La spirale centrifuga	167
Il corpo che domanda	170
Danzare un gesto	172
Maneggiare uno strumento	176
La mimesi sottratta	178
Incorporare una maschera	180
L'archetipo denudato	181
Archetipologia dell'agire	185
L'ultimo passo	187
Sintesi	190
Conclusioni	192
Bibliografia	197

Premesse

Questo scritto si riferisce a un vissuto personale nell'ambito dei riti religiosi della santería cubana, avvenuto circa sette anni fa all'Avana. L'esperienza rituale ha assunto la forma di un'immersione in un mondo nuovo, in una realtà dove le espressioni musicali si compenetravano in quelle coreutiche, in cui i concetti religiosi si confondevano con le pratiche concrete al punto che, per mantenere uno stato di *presenza* in tale contesto, si è dovuta abbandonare ogni esigenza analitica e ogni intenzionalità oggettivante. Il nucleo fondante di questo lavoro è stato elaborato a partire da ciò che questo abbandono ha potuto svelare, poiché solo sottraendo ogni volontà preformata il vissuto ha potuto mantenersi tale, autentico. Le ripetute esperienze rituali hanno avuto il valore di confermare questa rivelazione, raffinandone gli aspetti e fornendo gli strumenti per creare una grammatica adatta a una tale esperienza, nonché una logica del discorso e della riflessione. Le difficoltà incontrate nella stesura di questo lavoro sono tutte riportabili al problema di assumere una forma di scrittura che possa eleggersi a "traduzione" di un'esperienza che è stata tanto coinvolgente da non contemplare alcuna supervisione oggettivante, analitica, egoica, razionale. Fare i conti con il linguaggio in questo lavoro ha significato elaborare una filosofia del vissuto, una strutturazione di un'esperienza che si muoveva con i tempi e con le forme di una naturalezza quasi istintiva.

L'esperienza vissuta ha assunto la grammatica *dell'agire* più che del comprendere, mostrando la *centralità del corpo* nel processo di integrazione in un *corpus* più grande, collettivo, che si muoveva con la forza delle musiche e delle danze che in esso si generavano, ripercuotendosi a vicenda. Un simile aggregato di corpi diviene il nuovo soggetto collettivo – del quale ogni partecipante è parte – e qui verrà chiamato semplicemente *rito*. Rito come «fenomeno» quindi, ma non come un evento osservabile da una posizione che possa credersi al di sopra delle parti. In quanto parte – per quanto discutibile sia la presenza di un italiano non iniziato in un rito straniero – l'osservazione stessa ha ceduto il suo primato a un ordine metessico¹ della percezione. La partecipazione in quanto azione spartita, decentrata,

¹ Fondato cioè sulla partecipazione, la spartizione e il contagio.

sempre in via di formazione e sempre aperta agli stravolgimenti di ogni volere, ha sciolto questa riflessione dalle dipendenze di un ordine di idee precostituito. La scommessa che questo lavoro ha accettato è stata quella di tentare una descrizione di un rito che, privato di ogni senso storico e culturale, non è più tale, è *sottratto*. A rigore non potrebbe dirsi più nemmeno «fenomeno» ma pre-fenomeno, atto originario, un'origine che però non si accontenta di liberare il contatto tra le parti *una volta per tutte* – altrimenti sarebbe una causa prima, di ordine paleontologico² – ma ogni volta lo propone appunto come *contatto*, come termine imprescindibile per la connessione, la costituzione e l'evoluzione di ogni parte partecipante. Non si tratta quindi di vedere un rito primordiale spogliandone uno attuale, ma si vuole solo cogliere la fundamentalità del «con» e del «tra» in ogni atto partecipativo, prima che questo assuma un ordine razionale a costruire e spiegare i suoi oggetti di senso. Non essendovi oggetti da analizzare ma solo enti che la partecipazione spoglia della loro essenza, non rimane altro che il legame, la forza attrattiva, le dinamiche di relazione³. Queste vanno intese ontologicamente come sostantivi, perché solo la loro particolare distribuzione potrà distendere uno spazio che sarà *poi* occupato da oggetti e soggetti, quotidiani o sacri. Ma non è affatto facile intendere il «con» come sostantivo: qui si svela tutto il problema del linguaggio e, di conseguenza, la necessità di un riassetto, benché minimo. Questo lavoro non ha la pretesa di ristabilire un linguaggio su misura per questa problematica, ma solo di utilizzare alcuni termini in un senso nuovo, diverso dalle comuni accezioni. Il «con» che attrae – ma che può anche respingere con la stessa forza – i partecipanti a una festa rituale, a prescindere dalla loro provenienza storica o culturale, è un ente misterioso ma carico di “indizi”: una musica, una danza, un canto, un urlo, un pianto, una parola, un coro, una preghiera, un sussurro incomprensibile, uno sguardo, un sorriso... Questo “ente inessente” non può fissarsi mai: è in infinito rimbalzo tra le parti ed è proprio il suo rimbalzare continuo che finisce col dare nome alle parti, con lo scolpirle in una forma, originando una figura, un *qualcuno* nuovo. Non potendo indicare l'essenza del «con»⁴, questo lavoro si concentrerà sulla sostanza che questo manipola, non per fissarla in una figura ma per lasciar apparire di volta in volta una forma che via via si deforma, trasformandosi in un'altra figura. Questa sostanza è *il corpo*: corpo che canta, che suona, che danza, che parla, che urla, che piange, che prega, che guarda, che

² Non mancheranno in questo lavoro i contributi del paleontologo, ma al solo scopo di mostrare una sostanza sempre in via di formazione, sottoposta a un principio di natura connettiva fin dall'alba dell'umanità.

³ Prima di citare le molte sfaccettature ontologiche connesse a questa affermazione, è opportuno ricordare il contributo di Bateson a tale questione, la sua intuizione della relazione come fondante di certe proprietà altrimenti inconcepibili. Il senso della “profondità”-per esempio- a cui perviene la visione integrata dei due occhi è irriducibile alla visione di «ciò che accade» da parte di ogni singolo occhio. Usando questo efficace termine di paragone, egli perviene alla priorità ontologica della relazione: «Vi sono cambiamenti di A e cambiamenti di B che corrispondono alla dipendenza-assistenza della relazione. Ma la relazione viene per prima, *precede*» [Bateson G., *Mente e natura*, Adelphi, Milano, 1984, p. 179].

⁴ Poiché la sua natura dinamica sfugge alla stessa rapidità dell'atto ostensivo.

sorride... Questo non è il corpo che in genere intendiamo, non è un estremo della dicotomia mente-corpo, bensì è lo strumento che il «con» usa per aprire gli spazi connettivi: ogni attività è una spaziatrice del corpo e ogni spazio non è il luogo di una centratura statica, di un'occupazione stabile, ma è il continuo gioco del contatto, dell'infinito approssimarsi all'altro, un continuo protendere dovuto all'altrettanto infinita impossibilità di fondersi in esso. Perché il «con» può congiungere solo enti “pluralmente” singolari⁵ e separati.

La mia presenza in un contesto straniero è stata la prima spinta verso una riflessione di questo tipo: un italiano, esterno alla cultura e alle credenze cubane, non può riflettere sul suo vissuto se non prende atto del luogo in cui il suo stesso corpo si è ritrovato, uno spazio distante dal sé culturalmente formato il cui abbandono lo ha portato a liberare tante forme espressive in un gioco di scambi coreutico-musicali. Ciò comporta la centratura sul corpo come riferimento basilare, come materia malleabile da un sistema aperto al contagio, con la conseguente spoliatura della soggettività come punto di vista potenzialmente indipendente dalla situazione rituale. In questa condizione di nudità non si può non essere esposti alle pressioni collettive e alle loro ripercussioni sul corpo, al di qua delle loro implicazioni culturali. Perciò una tale spoliatura mortifica contemporaneamente sia le possibili ragioni della tradizione occidentale che quelle della tradizione religiosa cubana: questa è una prima conseguenza della spoliatura. Inoltre i corpi non vanno più considerati come i soggetti delle azioni rituali poiché, in quanto partecipanti, ne fanno parte, ne *sono* parte, si dispongono a essere manipolati come parti. L'*essere-parte* diviene la loro nuova forma ontologica, una forma dipendente dalle dinamiche delle connessioni: questa è la seconda conseguenza della spoliatura. Ciò che rimane costituisce il nucleo di questa ricerca, che è un corpo collettivo ridotto, spogliato della sua veste culturale. Questo allora non è più un rito propriamente detto bensì un rito nudo o, parafrasando Nancy, un *rito sottratto*⁶. Il rito di cui parlerò è *sottratto*, ridotto a una nuda esposizione di corpi che si rimandano relazioni, scambi, connessioni reciproche, movimenti collettivi suscettibili di uno sviluppo anche se la descrizione si priva dei loro riferimenti culturali.

Il rito sottratto diviene il dato esperienziale di una riflessione che può dirsi «fenomenologica» solo con una certa cautela, solo in quanto le modalità della sottrazione sono sostanzialmente le stesse della riduzione fenomenologica⁷, ma la problematica insita in questa

⁵ È importante premettere – e ribadire ogni volta che ce ne sarà bisogno – che questo lavoro si muove sulla scia delle riflessioni di Nancy. A questo proposito egli non manca di notare che ogni essere singolare è costituito, nell'atto stesso della sua costituzione, da una pluralità distesa dal «cum». Si ritornerà spesso su questo punto e sulle sue tante sfaccettature.

⁶ Mi riferisco a J. – L. Nancy, *Il pensiero sottratto*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.

⁷ Il significato di riduzione eidetica o fenomenologica indica la riduzione di un fenomeno al suo nucleo fenomenico primo ed originale, sospendendo ogni costruzione concettuale, simbolica o religiosa che possa essere costruita su di esso.

riflessione non può rientrare propriamente in questo ordine filosofico. Qui non vi è prima il fenomeno, ma il *contatto* che lo genera. Tuttavia questo contatto è stato possibile entrando in un *rito* già formato, acquisendo un vissuto che è diventato la base di un “ripensamento sottratto”. Il cuore della riflessione perciò è trascendentale rispetto al fenomeno stesso, rendendo piuttosto scomodo l’uso del termine «fenomenologia»: questo verrà usato di rado, solo per marcare le affinità tra sottrazione e riduzione. Il rito sottratto non è *prima* vestito e *poi* denudato, intendendo questa successione secondo un ordine cronologico. Questo si sottrae nel momento stesso del contatto tra partecipanti, altrimenti non potrebbe essere nemmeno “vestito” con la grammatica dei religiosi santéri o con quella degli etnografi. Forse si potrebbe risolvere la questione terminologica qualificando questa riflessione come pre-fenomeno-logica, un termine proposto da Derrida nella trattazione del pensiero di Nancy⁸. Con la dovuta cautela, questo lavoro può avvicinarsi alle linee della fenomenologia *del vissuto*, focalizzandosi su un corpo inteso non come una macchina fatta di carne e di ossa, ma come *corpus*, custode di un’essenza plurale che comprende tutte le complessità irriducibilmente umane. L’uomo nudo – o semplicemente *corpo* – partecipante delle forme rituali di una festa santéra, è l’oggetto di questa riflessione, che potrebbe tracciare i primi passi di quella che potrebbe essere chiamata, e ancora mal-nominata, un’*antropologia fenomenologica* dell’esperienza rituale.

Scrivere del rito a partire da questa impostazione significa affrontare un terreno molto scivoloso, poiché quest’ambito è la dimensione eletta ed esclusiva delle scienze demo-etno-antropologiche. Lo stesso termine «rito» è inscindibile dalla sua veste culturale, come se fosse irriducibile al tentativo di una sottrazione. Eppure la nuda corporeità collettiva che ha generato le varie forme di partecipazione può avere essa stessa un valore *per sé*, inscindibile dal termine «rito», ma forse qui si fa riferimento a un rito sottratto al suo stesso nome. Questa ricerca non vuole assolutamente contrapporsi al ruolo degli studi di antropologia, che tra l’altro hanno l’indiscutibile merito di individuare le molte pressioni di ordine sociale, storico e culturale che di fatto incrementano e raffinano la motilità dei corpi nel rito. Questo lavoro, sottraendosi da tutte queste forze, tenta semplicemente di elaborare un modello teoretico che possa aprirsi all’esperienza rituale come a un luogo esemplare di una visione filosofica.

È necessario precisare che l’esperienza vissuta è stata quella di una partecipazione non a un rito privato, bensì a una “festa di santo”, ovvero a una cerimonia che aveva la funzione di celebrare il compimento di un cammino rituale molto complesso e privato, al quale i non adepti erano categoricamente esclusi. In questo tipo di feste vengono riproposti gli aspetti più salienti della religiosità santéra, quali il contatto con le divinità del loro pantheon, gli

⁸ Cfr. Derrida J., *Toccare. Jean-Luc Nancy*, Marietti, Genova, 2007, p. 11.

orichas, la loro invocazione rituale, a cui essi rispondevano manifestandosi nella cerimonia, “cavalcando la testa” di un loro adepto in *trance*. Perciò il termine «rito» – tra l’altro sottratto – verrà usato in riferimento alla dimensione della festa santé: questa è il dato esperenziale del vissuto personale e su di essa si muoverà la riflessione.

La dimensione degli scambi reciproci che contraddistingue il nucleo del rito sottratto rende del tutto improprio l’uso di un modello esplicativo che si basi sull’istituzione di un *osservatore* e di un oggetto di studio. Se tentassimo di usare un simile modello, non potremmo applicarlo a un rito nudo, poiché la nudità stessa è una spoliatura di soggetto e oggetto come estremi concettualmente separabili, come termini da osservare. Al contrario, un atteggiamento scientifico si varrà di una tale separazione concettuale, riuscendo a individuare i tratti sociali, storici e culturali del rito, quei tratti che la spoliatura di senso ha sospeso dall’esperienza vissuta a Cuba. Questi ora ci appaiono come *una veste*, un velo intessuto di ragioni e di tradizioni razionali che determinano sia il guardare di un soggetto che le forme dell’oggetto guardato. A un simile sguardo il rito apparirà sempre come un qualcosa di esterno, per via della distanza stessa che istituisce e simultaneamente separa soggetto e oggetto dell’osservazione. Se questo lavoro adottasse un tale modello, allora l’oggetto di studio non potrebbe essere la partecipazione, l’essere-parte istituito dal «con»: il vissuto non sarebbe uno sfondo ma l’oggetto di un’osservazione nella quale il ricercatore non è nel rito, ma si avvicina ad esso semplicemente per poterlo osservare meglio. Solo l’iniziazione al culto potrebbe, al limite, aggirare il problema della distanza culturale. Attraverso l’iniziazione lo studioso si trasformerebbe in un fedele, arricchendo la sua visione del mondo di un bagaglio concettuale che spesso è inconciliabile con la logica accademica occidentale. Così la tradizione religiosa acquisita finirebbe col sostituirsi a quella occidentale, divenendo il nuovo sfondo su cui poter focalizzare e interpretare i singoli fenomeni, i gesti e i comportamenti collettivi. Lo studioso insomma si liberebbe dai vincoli della sua tradizione razionale, ma solo per legarsi a un’altra forma di vita, che nel linguaggio di Wittgenstein potrebbe dirsi «passare da una trappola a un’altra», dimenticando le pressioni che il nostro linguaggio ci impone e di conseguenza anche l’esigenza di una filosofia come una strategia di soluzione, di «uscita dalla trappola»⁹. Ma la sottrazione del velo culturale ci porta in un luogo del tutto diverso ed estraneo a tutti questi assunti: non c’è oggetto e soggetto poiché non c’è osservazione; la partecipazione diviene la forma su cui si elabora un nuovo modello teoretico, sospendendo definitivamente la figura del soggetto che osserva, assieme a tutta la sua razionalità cartesiana o alla sua religiosità. La festa, nel momento in cui sottrae la figura dell’osservatore esterno, proveniente da una cultura diversa, spoglia

⁹ Cfr. L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1967, p. 137, § 309.

simultaneamente anche le ragioni dei fedeli e il sistema di credenze locali. Denudati di ogni volere in virtù di un'azione collettiva, i partecipanti non vengono semplicemente ridotti a corpi, ma sono sciolti in un *corpus* unico: non più soli corpi isolati, ma un organismo collettivo che danza, canta e suona. L'esperienza rituale vissuta da un corpo è simile a un'onda coreutica che investe l'autonomia dei partecipanti, coinvolgendoli in una serie di attività collettive capaci di sostenere e organizzare le fasi della festa. Ogni comportamento, se ristabilito nella nuova dimensione, non può che incrementare le dinamiche del rito, che nel frattempo si dirige verso *il suo cammino abituale* – perché le pratiche rituali esistono già nel momento in cui si è nel rito – ma con l'imprevedibile contributo delle azioni singolari delle sue parti, irriducibili ai modi stereotipati di una tradizione. L'intenzionalità insomma viene sospesa, o meglio, è spartita, diviene una facoltà collettiva, distribuita tra tutti i partecipanti: si parlerà allora del volere *del rito stesso* in quanto soggetto collettivo, ma solo allo scopo di ribadire l'idea che il rito sovrasta la volontà di ogni suo singolo operatore. A sua volta il rito deve la sua essenza alle spaziature originate dalle sue connessioni; la sua stessa volontà è soggetta al gioco continuo di improvvisazioni e re-identificazioni tra gli estremi del corpo nudo e della veste tradizionale. L'inserimento nella dimensione partecipativa si caratterizza così nelle forme di un vero e proprio coinvolgimento: i soggetti, in quanto enti oggettivati, si fondono, vengono sciolti in una “soluzione rituale”.

Le considerazioni presenti in questo lavoro non nascono propriamente da un'osservazione: essa è sospesa, ha ceduto il suo primato alla partecipazione. Pertanto la descrizione dell'esperienza vissuta comincerà con una messa tra parentesi, con una sottrazione del rito. Nell'atto della partecipazione l'osservazione è sottratta e ogni pensiero oggettivante, assieme a ogni tradizione razionale, viene messo *in sospensione*. Così il sistema di credenze locali si fa rarefatto: ciò che conta è essere presenti alla festa, sciolti da ogni preconcetto, assecondando l'adesione a un movimento collettivo. Perciò non si può dire che l'ambito di questo lavoro è un vero e proprio rito, bensì un *rito sottratto*. Sospendere il pensiero nell'atto, nell'adesione a una prassi, a un agire concreto, fornisce i primi elementi per intuire che il senso comune, l'involucro culturale che determina la sensatezza di un gesto, non è la causa dell'effettivo manifestarsi del movimento: la sospensione di ogni volere mette tra parentesi la sensatezza ma non cancella lo spazio dell'azione. Il gesto riesce a insinuarsi anche al di qua di ogni guida culturale, prima di ogni tradizione comune, sia essa quella cubana o quella occidentale. Ciò che rimane nello spazio sottratto è un amalgama di forze non culturali ma *antropiche*, che sussistono prima di ogni concetto e di ogni determinazione di senso¹⁰. Una volta

¹⁰ La riflessione di Sini, mirata a spiegare il fenomeno dell'autocoscienza, coglie dei tratti della gestualità vocale che qui vengono qualificati come antropici, universali dell'umanità. Concentrato sul “puro accadere” del gesto vocale,

individuato questo spazio come il luogo che persiste alla sottrazione di ogni forma sensata, allora diverrà possibile abitarlo, giovandosi di una posizione centrale e disincantata dalla quale sarà possibile assistere al “venir su del rito”, ovvero alle sue molteplici istituzioni di senso.

Il lavoro si svolgerà nel modo seguente: i primi tre capitoli costituiscono la prima parte, che ha una funzione propedeutica alla trattazione vera e propria: in essi il lettore potrà ricevere alcune informazioni sul rito della santería, potrà comprendere la metodologia specifica di questa ricerca, nonché acquisire i primi elementi logico-grammaticali che verranno utilizzati per costruire la nuova linea interpretativa. All’inizio il rito della santería verrà descritto nella sua veste culturale (cap. 1, *Il rito vestito*), nel suo habitat specifico, mostrando la ricchezza delle sue forme culturali nonché il panorama di studi incentrati su di esso. Seguirà una narrazione del *rito vissuto*, ovvero un resoconto delle mie personali percezioni e riflessioni alla luce della tradizione culturale che ha orientato la mia comprensione sensata. In questo modo il lettore potrà ricomprendere le differenze tra un approccio antropologico, guidato da una ricerca scientifica nella tradizione religiosa locale, e un approccio narrativo, guidato dalla forza che scaturisce dalla consonanza tra certe situazioni nuove e il ricordo di contesti familiari. Le finalità sono ben differenti ma entrambi gli approcci, cercando di “dire un senso” del rito, si ritrovano a poggiarsi su uno sfondo culturale preesistente. Questo sfondo verrà sottratto e con esso verrà meno ogni pretesa di individuare un “senso sensato” del rito. Ma l’insieme delle credenze religiose, così come la rete di somiglianze e differenze con la mia tradizione culturale, non è la causa efficiente del concreto muoversi del *corpus* collettivo: queste lo istituiscono come “rito compiuto”, gli danno una veste con cui presentarsi. Il *corpus* invece non ha bisogno di ragioni: esso, pur denudato a una semplice relazione di scambi reciproci, avvia un processo capace di un’orientazione e di uno sviluppo. Il rito sottratto è al mondo “nonostante tutto”, prima di ogni ragione.

Alla prima esperienza rituale vissuta a Cuba ne sono seguite delle altre, che hanno confermato alcuni modelli e li hanno raffinati, avviando un ripensamento che dura ancora oggi, la cui funzione è quella di perfezionare le forme grammaticali e la struttura logica del vissuto originario, affinché esso possa essere esposto in forma scritta. I momenti salienti di questo ripensamento vengono esposti nel secondo capitolo (*Ripensare l’esperienza*). Ribadita la centralità del *corpus* antropico, *il rito viene sottratto d’un tratto*. La trasformazione

egli mostra come questo non solo determini i vari soggetti, ma soprattutto «l’intersoggettiva connessione dei sé» [Sini C., *Gli abiti, le pratiche, i saperi*, Jaca Book, Milano, 1996, p. 30]. L’*ego cum* di Nancy, prima della nascita di ogni essente, viene nominato dal gesto vocale, come «verità pubblica», che non si riferisce immediatamente né al corpo che origina il gesto né a quello cui è destinato [Ivi, p.38] La camera d’eco nella quale il gesto si diffonde è aperta e affermata dal gesto stesso, mostrando così la verità assoluta, universale, antropica: la congiunzione degli uomini, la permeabilità trascendentale dei loro corpi nel gioco della loro esposizione reciproca.

metodologica rivoluziona l'ambito di riflessione, svelando i tanti caratteri del rito nudo. Da questa prospettiva sarà possibile assistere alla vestizione del rito, ribadendo però che la denudazione è un'operazione del tutto astratta. Lo svolgimento non segue un ordine temporale: non vi è prima il rito nudo e poi il vestito culturale; nella realtà del gesto questi piani si intersecano continuamente. L'ordine che seguirà la vestizione del rito riflette le priorità di un ordine trascendentale. Del resto la filosofia «lascia tutto com'è»¹¹, nell'impossibilità concreta di assistere al venir su del mondo: il mondo è già su nel momento in cui siamo al mondo. La sottrazione del rito non fa che sospendere ogni organizzazione delle credenze, ogni strutturazione del soggetto, *che così può mostrare il suo corpo*. E il corpo si giova di questa sottrazione, poiché si riappropria di tante facoltà che l'intelletto aveva disincarnato per istituire l'idea di *mente*.

Nel rito i partecipanti si confondono nella collettività, nell'amalgama di forze attrattive: nella misura in cui un movimento si manifesta in un corpo, esso si può ripercuotere negli altri, in un continuo riproporsi di scambi che vanno ad accrescere le dinamiche generali del gruppo. In quest'orizzonte partecipativo, dove le relazioni sono mantenute in virtù delle proprietà elastiche della corporeità, il modello costruito sulla *visione* si rivela inadeguato, poiché esso presuppone un osservatore che guarda un fenomeno come se questo fosse un oggetto, il cui eventuale dinamismo interno rientra comunque nella cornice fotografica che l'immagine immobilizza, annullando il tempo in favore della sincronia spaziale. Questo modello verrà sostituito con un altro, elaborato sulla base della percezione *uditiva*. Il terzo capitolo (*Una semantica dell'ascolto*) sarà dedicato alla costruzione degli elementi fondamentali di un modello acustico, tra l'altro già individuati da Nancy¹². Usando la dinamica della vibrazione come modello teorico sarà possibile cogliere una tale compenetrazione di soggetto e oggetto che porterà alla necessità di poggiare la riflessione su un organo collettivo, del quale soggetti e oggetti sono *parte*. La realtà sonora distribuita si di essi renderà del tutto fuori luogo una loro descrizione separata. All'idea di stimolo-risposta verrà sostituito il modello circolare o meglio, sferico, della *risonanza*¹³.

La seconda parte del lavoro affronta il complesso amalgama di forze del rito sottratto, un insieme di dinamiche attrattive che il corpo spazia nelle attività di ritmo, danza e canto. Non ci si riferirà a queste espressioni in quanto canti *tipici*, ritmi

¹¹ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, p. 69, §123.

¹² Mi riferisco in particolar modo al saggio intitolato *All'ascolto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2004.

¹³ Si potrebbe vedere il modello della risonanza come la trasformazione dello stimolo-risposta in un orizzonte metessico. Lo stimolo è un suono, ma il suono stesso è già la risposta di un corpo elastico a un'onda che lo attraversa, e l'onda a sua volta è il prodotto di un corpo elastico in movimento. Annullata l'unità dello stimolo in favore di una connessione circolare, o meglio, oscillatoria, il modello prosegue per composizioni di rinforzi, secondo le indicazioni fornite da Bateson: se prima supponevamo un modello basato su *stimolo, risposta e rinforzo*, ora il modello è cambiato: «delle tre, la seconda è il rinforzo della prima e la terza è il rinforzo della seconda» [Bateson G., *Mente e natura*, p. 181].

dell'oricha, danze *sacre*, sebbene il fenomeno vissuto abbia a che fare con questo repertorio. Si tenterà di trattare queste espressioni evitando di ricadere immediatamente nel riferimento al loro vestito culturale. In questo modo sarà possibile individuare un nucleo primario che mostrerà il potere attrattivo, magnetico e contagioso di queste forze corporee, pur seguendo le tecniche e la prassi rituale della loro evoluzione. Ritmo, danza e canto saranno descritti nelle loro capacità di unire corpi, stabilire relazioni, di diffondere come un riverbero i movimenti, di trasformare, secondo la guida di un'armonia *sui generis*, delle qualità musicali in qualità motorie, per mostrare le forze e il movimento che questo circolo di forze genera. Entrando in questo amalgama di scambi riverberanti, ogni tentativo di ordine causale è compromesso. La stesura di questa parte ha necessitato di un'estrema attenzione allo stile espositivo che, dovendo articolarsi secondo un andamento fatto di successioni quale è quello imposto dalla scrittura, spesso ricorre all'uso di termini doppi e logicamente circolari, per mantenere l'attenzione su una connessione di espressioni simultanee e riverberanti. L'esposizione ha tuttavia conservato un andamento scandito da successioni: *ritmo*, *danza*, *canto* e *coro*. Con una certa frequenza verrà ribadito il monito di evitare di cadere nella tentazione di attribuire a questa sequenza un valore causale: perciò le descrizioni separate verranno spesso riportate all'unica residenza che esse abitano, alla loro esposizione reciproca nello spazio del rito sottratto. Ogni elemento espressivo verrà trattato dalla sua prospettiva corporea specifica, che sarà di volta in volta quella del percussionista, del danzatore, del cantante, del corista, non come soggetti culturali ma denudati anch'essi, sospesi dal loro volere separato in favore di un'adesione alle forze del rito attraverso le vie espressive e gli schemi articolatori delle loro differenti attività. Una simile descrizione è stata possibile in quanto l'esperienza è stata vissuta nel perimetro del rito, nel luogo del coro, in quel circolo di partecipanti che simultaneamente suona, danza e canta, seppur in forme rarefatte. La compresenza di queste attività nel corpo ha permesso la comprensione generale degli schemi e delle evoluzioni di queste differenti attività. In questa prima parte il rito verrà considerato solo nel suo momento iniziale, dove le forze iniziano a esporsi vicendevolmente, avviando una serie di riverberi sonori e articolatori nei partecipanti. Il *corpus* inizia a muoversi su se stesso, senza assumere ancora una tendenza specifica, un cammino.

La terza parte (*Il cammino dei santi*) seguirà l'evolversi delle forze nel cammino rituale che esse percorrono tradizionalmente, giungendo cioè al compimento del rito. Tale cammino verrà sviluppato mantenendo in sospensione tutte le pressioni culturali e si poggerà sul solo riferimento ai caratteri antropici del corpo. Si mostrerà come l'unione di forze possa crescere di intensità e svilupparsi verso delle zone di *più densa corporeità*, verso delle nebulose, dei grumi di senso non ancora sensato, che però aggiungono qualcos'altro alla mera esposizione in termini di vibrazioni e ondulazioni. Il cammino sarà strutturato secondo una via

detta “dei suoni” (*cap. 8*), che partirà dallo spazio aperto dalle vibrazioni e dalle ondulazioni fino a giungere alla descrizione di un movimento oltre questa nuda arena, esteso a una potenzialità di senso (*cap. 9*). Il territorio si colorerà di toni che non hanno ancora i contorni definiti dall'appartenenza culturale o da un concetto formato. In questo tratto del cammino sarà possibile cogliere degli addensamenti di gesti imparentati che si legano tra loro sulla base di una memoria antropica. Questa è una facoltà corporea spesso usurpata dall'idea di mente: il corpo umano non è solo abile a spaziare secondo le modalità che trova nei suoi spazi articolatori, ma sa depositare in sé, anche senza la supervisione di una coscienza, alcune sequenze di movimenti a formare un sapere e una memoria operativa. Si mostreranno le modalità con cui alcuni movimenti possono essere messi in accordo con un'esperienza passata¹⁴, della quale si manterranno sospese le sue specificità storiche e culturali allo scopo di proseguire la riflessione in un ambito sottratto, evitando così di confondere i piani del corpo e del senso comune, che nella realtà si intrecciano continuamente tra di loro. Questo lavoro non cercherà di individuare il tipo d'uso con cui un certo gesto si mette in consonanza: l'esposizione difenderà solo la necessità di un tale legame mnemonico, distinguibile dall'individuazione storica dei fatti culturali. Più che trovare una tipologia pragmatica, la riflessione si avvicinerà a un'archetipologia motoria, tracciando grossolanamente una prima differenziazione di tendenze nei movimenti. Queste sono solo dei vettori che non puntano ad alcun oggetto o fine focalizzabile –poiché la sottrazione ha sospeso questi riferimenti- ma riescono a mostrarci la loro adesione a un certo “tono corporeo”, a uno “stile” del movimento che viene mantenuto durante lo svolgimento di tutto il cammino del rito.

L'uomo, per quanto sottratto, ridotto, decostruito da questo metodo della riflessione, rimane uomo, con le sue proprietà metessiche, con la sua capacità elastica di mettere in relazione un'esperienza con un'altra, un gesto – di per sé incompiuto – con un'azione –determinata da un senso comune. Allora il *corpus* umano può assumere un'orientazione, uno svolgimento, un cammino che, sebbene non possa istituire degli oggetti culturali (gli *orichas*, nel fenomeno in questione) si avvicina ad essi raffinando la sua corporeità. Ogni partecipante accoglie il fenomeno vissuto nella sua memoria antropica. Questo incontro scatena una rete di consonanze e di dissonanze col sapere acquisito, la cui forma è pragmatica: sono gesti, movimenti che, se ripetuti, possono istituirsi come azioni e godere di una linea di senso compiuta nella specifica forma di vita in cui si praticano. Un senso si deposita, inscindibile

¹⁴ Il ruolo della memoria nel depositare e richiamare sequenze operazionali, non solo per riattivarle ma per evolverle nella loro forma e nell'estensione delle loro funzioni, è stato oggetto di molte riflessioni, che qui verranno appena toccate. Per il momento basterà richiamare il contributo di Merleau-Ponty, che afferma che un'impressione può richiamarne altre «solo a condizione di essere dapprima *compresa* nella prospettiva dell'esperienza passata, in cui essa si trovava a coesistere con quelle che si trattava di risvegliare» [Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, Studi Bompiani, Milano, 2003, p. 52].

da questa prassi, e non può non finire che con la sua assimilazione nell'insieme delle pratiche già acquisite: è la continua rinascita di un senso comune, che vestirà l'amalgama antropico di un accordo con un sistema di somiglianze e differenze [Wittgenstein], con una rete di identità e di opposizioni [Lévi-Strauss], di una trama di concetti che, nati dal corpo, finiranno col detronizzare il suo primato, eleggendosi a guide della sua stessa motilità. Il corpo, di nuovo "derubato", rifonderà il suo valore nella veste culturale che lo avvolge, confondendo la sua nudità con la trama delle ragioni storiche, sociali e culturali che organizzano la struttura del suo senso comune, del suo volere e della sua identità. Ma questo è un altro lavoro.

CAPITOLO 1

Il rito vestito

La santería

La santería è una forma religiosa cubana che deriva dai culti del popolo *yoruba* (Nigeria, Benin), deportato in massa, soprattutto a Cuba e in Brasile, durante tre secoli di schiavismo¹⁵. Questa religione nasce a Cuba come un prodotto sincretico tra etnie *yoruba*¹⁶ e tradizioni spagnole, le quali tentarono di imporsi sui gruppi africani non solo con lo schiavismo ma anche attraverso un’evangelizzazione che però non ebbe i risultati sperati dai cattolici. Del resto un’autentica conversione al cattolicesimo fu osteggiata dagli stessi schiavisti, in quanto avrebbe comportato per gli adepti l’astensione totale dal lavoro nelle domeniche e durante le festività cattoliche¹⁷. I preti spagnoli si limitarono perciò a una semplice diffusione delle icone dei santi, lasciando che gli schiavi le assimilassero secondo le loro concezioni tradizionali. Dopo il lavoro, gli schiavi si riunivano nei *cabildos*¹⁸, dove avrebbero dovuto pregare i santi cattolici, almeno secondo le intenzioni degli schiavisti. Avvenne così che gli africani, sensibili per tradizione alle icone simboliche, estesero le loro credenze nel dominio dell’iconografia cattolica attraverso un complesso sistema di re-identificazioni, facendo confluire, dietro l’immagine di un santo, la rappresentazione di una divinità africana. L’icona di un santo divenne così una delle tante rappresentazioni simboliche di un’entità pertinente alla cosmogonia africana. Questa dinamica sincretica ha permesso non solo la preservazione di un’autentica religiosità africana – autentica, efficace e moderna in virtù delle sue capacità

¹⁵ Per conoscere nel dettaglio i movimenti della deportazione schiavista, nonché i gruppi etnici coinvolti, si rimanda ai seguenti testi: AA.VV., *Le rotte degli schiavi*, a cura di G. Guadalupe, Touring, Milano, 2002; Thomas H., *Storia di Cuba*, Einaudi, Torino, 1973; Mintz S. W. Price R., *The Birth of African-American Culture: An Anthropological Perspective*, Beacon Press, Boston, 1992.

¹⁶ Con il termine generico di “etnie *yoruba*” si raccoglie tutta una serie di sottogruppi etnici accomunati dalla stessa radice di lingua *yoruba*.

¹⁷ Cfr. Ramírez Calzadilla, Jorge J., Ciattini A., *Religione, politica e cultura a Cuba*, Bulzoni Editore, Roma, 2002, p. 42.

¹⁸ Associazioni di schiavi distinte in base alla loro appartenenza etnica. Cfr. Marconi S., *Congo Lucumí*, Euroma, Roma, 1996, p. 36-37.

trasformative¹⁹ –, ma anche la diffusione di pratiche culturali africane nel dominio stesso della religiosità cattolica, ristabilendone i rapporti in forma di una dipendenza, quasi una sorta di “sottomissione” del cattolicesimo alla cultura africana. Questo sincretismo sembra ergersi a simbolo di una rivalsa culturale africana nei confronti dell’umiliazione violenta e assurda della deportazione schiavista. In questo senso il sincretismo può essere interpretato come un’efficace forma di lotta senza armi, che nasconde in sé proprietà dissimulative e trasformative dei rapporti di forza²⁰. Tale prospettiva può essere utilizzata per comprendere il significato politico delle moltissime forme di sincretismo religioso presenti in tutta l’America latina²¹.

Per entrare nel dominio specifico della *Regla de Ocha*, più nota come *santería*, dobbiamo premettere che questa consta di due culti fondamentali: il *culto di Ifà* e il *culto degli orichas*²². Il *culto di Ifá* comprende molti rituali specifici, tra cui il più noto è quello della divinazione. Questo è una forma di consultazione di un oracolo: un sacerdote (*babalawo*) lancia ripetutamente su un vassoio (*tablero de Ifá*) 16 cauri (*cypraea moneta*) e ogni volta interpreta la posizione che questi assumono, seguendo un complesso insieme di regole che conduce ad un responso di Ifà, l’entità fondamentale della cosmogonia yoruba, nella forma di un poema oracolare, detto *odu*. Il *babalawo* poi tenta di far corrispondere le parti di questo poema alle vicende del consultante, alle sue necessità specifiche e alle sue aspettative. Il *culto degli orichas* comprende molte forme cerimoniali, tese a stabilire un sistema di comunicazione con un pantheon di divinità, gli *orichas*, ognuna delle quali ha potere su alcuni aspetti della realtà, o meglio, ognuna delle quali è la personificazione di una specifica energia naturale. Alcuni *orichas* intervengono nelle cerimonie, influenzando le cognizioni, le aspettative e la corporeità dei fedeli, i quali interagiscono quotidianamente con essi all’interno dei rituali. Da questo punto di vista è possibile avvicinare il pantheon degli *orichas* a quello degli antichi greci, nonché alle figure di molti santi cattolici, rivisitati dalle interpretazioni e dalle credenze del nostro folklore popolare²³. Il culto degli *orichas* sviluppa quel *corpus* rituale che sarà preso in esame in questo lavoro. Pertanto è opportuno approfondire questo aspetto.

¹⁹ Per conoscere più approfonditamente le trasformazioni del culto degli *orichas* a Cuba, cfr. Murphy J. M., *Santería: African Spirits in America*, Beacon Press, Boston, 1993.

²⁰ Per approfondimenti sul sincretismo come *strategia difensiva*, cfr. Marconi S., *op.cit.*, pp. 23-24.

²¹ In riferimento al caso cubano, questa prospettiva è presente in Ramírez Calzadilla, *Religion y relaciones sociales. Un estudio sobre la significación sociopolítica de la religión en la sociedad cubana*, Editorial Accademia, La Habana, 2000. Per comprendere il significato politico dei molti riti di possessione in Africa, cfr. Beneduce R., *Trance e possessione in Africa*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, p. 9 (nota 3), pp. 111-112.

²² Cfr. Ramírez Calzadilla, Ciattini A., *op. cit.*, pp. 94-95. Per conoscere nel dettaglio il culto degli *orichas* a Cuba, cfr. Barnett *Cultos afrocubanos. La Regla de Ocha, la Regla de Palo Monte*, Ediciones Union Artex, La Habana, 1995.

²³ Per uno studio approfondito sulle affinità tra santi cristiani e *orichas* yoruba, cfr. Murphy J. M., *The Reinterpretation of Christian Symbolism in the Afro-Cuban Religion, Santería*, African Studies Association, New Brunswick, 1988.

Gli orichas

Gli *orichas* vengono rappresentati concretamente attraverso delle riproduzioni simboliche, poste in genere su un altare. Essi, come si è detto, vengono anche identificati con le icone di alcuni santi cattolici, ognuno dei quali ha potere su alcuni elementi, luoghi e forze della natura (alberi, tuoni, mare, crocicchi, malattie, ecc.). Questi elementi vengono trattati con grande considerazione dai fedeli, in quanto si ritiene che in essi riposino gli *orichas*. Del resto, è proprio attraverso questi che gli *orichas* manifestano il loro potere. Gli *orichas* sono il prodotto di un complesso processo di entificazione delle energie naturali. Alla loro raffinata costruzione corrisponde una profonda decostruzione della realtà in elementi primordiali. La complessità della natura viene ricondotta a una classificazione archetipica di aria, acqua, terra e fuoco; i colori vengono distinti sulla base delle tonalità calde e fredde. Gli *orichas* possiedono inoltre un corrispettivo numerico e gastronomico, oltre alle danze e alle musiche che li contraddistinguono all'interno del rito²⁴. Tale insieme di elementi facilita l'identificazione dell'*oricha*, realizzandone la specifica *personalità*: alcuni sono considerati burloni, altri buoni, altri ancora facilmente irascibili e quindi temibili, oppure gelosi, seducenti, permalosi, golosi, ecc. Questa concezione, ben lontana dall'idea cattolica di un essere perfetto e imperturbabile, fuori dal tempo e dallo spazio, facilita un rapporto "mondano" e pragmatico con tali entità: ad esse ci si rivolge non tanto per dubbi esistenziali quanto per porre rimedio a problemi individuali, utilitaristici e quotidiani, così come si farebbe rivolgendosi ad un amico o un parente²⁵. Ogni fedele rispetta tutto il pantheon della santería, però in genere sviluppa un rapporto più profondo con un solo *oricha*, a cui viene legato mediante un lungo rituale, durante il quale il sacerdote scopre quale sia il santo più consono alla personalità dell'adepto o meglio, quale sia *l'oricha dell'adepto*, poiché il sacerdote non decide ma scopre i legami che gli *orichas* hanno stabilito con gli uomini. Le modalità con cui si procede a questa scoperta sono molto complesse e misteriose: si può ipotizzare una certa affinità tra la personalità dell'adepto e la personalità dell'*oricha* – che in questo modo costituirebbe una sorta di archetipo capace di disciplinare e regolare gli eccessi e i difetti delle azioni dell'adepto²⁶ –, altre volte è la trance da possessione a legittimare tale unione, dove la corporeità dell'iniziato si scatena in corrispondenza

²⁴ Per avere una visione generale dei tanti aspetti legati alla rappresentazione degli *orichas* si può consultare Frutos, A. *Panteón Yoruba: conversación con un santero*, Ediciones Holguín, Holguín, 1992. Cfr. anche Ramos M., "Afro-Cuban Orisha Workshop", in *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art*, ed. Arthur Lindsay, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1996.

²⁵ Questo atteggiamento vanifica ogni tentativo di creare un sistema organico della religione e pertanto viene definito con il termine di religiosità o religione popolare. Cfr. Ramírez Calzadilla, Ciattini A, *op.cit.*, p.38.

²⁶ Per quanto riguarda questa interpretazione si confronti il testo di Pierre Verger, *Orichas, les Dieux Yorouba en Afrique et au Nouveau Monde*, A. Métaillé, Paris, 1982.

della musica e della danza di un *oricha*²⁷. Dopo questo rituale l'adepto "riceve" il suo santo protettore: si dice anzi che egli stesso "si è fatto santo" e per celebrare questa nuova identità il fedele riceve un nuovo nome, a simboleggiare la distanza che un tale rinnovamento opera nei confronti del soggetto. Gli *orichas* sono considerati i progenitori del genere umano e perciò vengono considerati come gli intermediari nella comunicazione con gli antenati²⁸, stabilendo con ciò un rapporto di continuità che supera i vincoli della temporalità biologica dell'individuo.

Tutti questi aspetti, sebbene appena toccati, sono sufficienti a mostrare la complessa simbologia che opera all'interno della santería cubana: l'affinità tra una personalità trascendente e una serie di elementi naturali, musicali, cromatici, caratteriali; l'esteriorizzazione di tali elementi in simboli (icone, feticci); la pragmaticità del rapporto con l'*oricha*; il complesso gioco di attività che permette la comunicazione con questo. Tali aspetti emergeranno più chiaramente attraverso la descrizione di una tipica festa santé, durante la quale si praticheranno canti di preghiera, danze e ritmi rituali, nonché *fenomeni di possessione*, che costituiscono l'aspetto centrale della ricerca.

²⁷ A tale proposito è interessante menzionare un'esperienza personale: un babalawo prestigioso di Matanzas, che mi stava insegnando i ritmi sacri dei tamburi batá, al vedermi particolarmente assorto nell'esecuzione di un ritmo dedicato a un certo *oricha*, dichiarò con grande gioia che aveva appena scoperto che io ero figlio proprio di quell'*oricha*, perché ero particolarmente sensibile al suo ritmo.

²⁸ Cfr. Bastide R., *Le americhe nere*, Sansoni, Firenze, 1970, p. 144, ma anche Bolívar Aróstegui N., González C., *Itutu: la muerte en los mitos y rituales afrocubanos*, Editorial Arenas, Miami, 1992.

ORICHAS DELLA SANTERÍA CUBANA³¹

Oru de Igboḍu

ORICHA	SANTO	DIVISA	ATTRIBUTI	DESCRIZIONE
ELEGUA	1° gennaio Bambino di Atocha Sant'Antonio	Rosso e nero La divisa è adornata con 21 conchiglie, che rappresentano i suoi "cammini" ²⁹	Garabato: bastone con il quale apre il cammino e separa il bene dal male	Signore della vita e della morte, della verità e della menzogna. Primo e ultimo del pantheon yoruba. Divinità dei crocevia, apre e chiude l'accesso alla fortuna, ai villaggi, alla comunicazione con gli <i>orishas</i> , ecc. È un messaggero degli <i>orichas</i> . Apre simbolicamente ogni cammino, consacra una scelta.
OGUN	29 giugno San Pietro e Paolo	Verde e nero La divisa ha degli adorni di conchiglie	Machete con cui taglia le teste	Dio della guerra e dei metalli.
OCHOSI	6 giugno San Norberto Sant'Alberto	Divisa color lilla o violetto	Arco e frecce Copricapo e borsa tigrata	Signore della caccia, si muove agilmente nel bosco e conosce molti segreti della natura vegetale. Protegge i fuggitivi e i carcerati.
OBALOKE	25 luglio San Giacomo			Dio delle montagne e di tutte le altitudini
INLE	29 settembre Arcangelo Raffaele			È assimilato ai fiumi, intesi come sostentamento e ricchezza per i popoli. Protegge i pescatori ma anche i "dottori": è il dio della medicina.
BABALU AYE	17 dicembre San Lazzaro	Si veste di tela di yuta con adorni viola	Si deterge le ferite con foglie di artemisilla	Dio delle malattie; è molto onorato perché responsabile di molte guarigioni, ma è anche temuto per via della sua collera che si esprime attraverso epidemie. Attraverso la malattia, egli simboleggia la lotta tra la vita e la morte.
OSAIN	31 Dicembre San Silvestro			Dio dei vegetali; conosce tutti i segreti delle erbe ³⁰ e da questi ne ricava molti poteri.
OSUN	24 Giugno San Giovanni Battista			Protettore dell'uomo e delle sue cerimonie segrete: è paragonabile a un "angelo custode".
OBATALA	24 Settembre Virgen de la Merced Nostra Signora della Misericordia	Divisa bianca	Iruke bianco e la colomba, che fa volare per donare la pace	Divinità creatrice del genere umano. È il dio della testa, del pensiero e dei sogni. Per via della sua purezza, può essere accolta da ogni adepto; protegge tutto ciò che vi è di bianco e puro sulla terra. Vive sulla cima della montagna più alta, per poter dominare con giustizia. Patrono dei neonati, conosciuto anche come la divinità di alcune erbe.
DADA	31 Agosto San Aristide			Patrono dei neonati, conosciuto anche come la divinità di alcune erbe.
OGGUE	3 Febbraio – 20 Novembre S. Biagio			Divinità del bestiame.
AGAYU	25 Luglio San Cristoforo			Dio dei vulcani, associato all'immagine di Caronte, protegge tutti i viaggiatori e tutti i mezzi di trasporto.
ORUNLA	4 Ottobre San Francesco d'Assisi			Dio della divinazione, grande benefattore dell'umanità, protettore dei sacerdoti.
ORISHA OKO	22 Marzo – 15 Maggio San Isidro			Dio dell'agricoltura, responsabile della prosperità della terra.
IBEDIYI	27 settembre Ss. Cosma e Damiano			Divinità gemelle protettrici dei bambini. Sono capricciose, golose e viziate. Sono benivolte da tutto il pantheon.
CHANGO	4 Dicembre Santa Barbara	Divisa bianca e rossa	Ascia a due lame, spada.	Signore del fuoco, del tuono e dei tamburi batá. Divinità molto potente, associata a virtù e difetti maschili come la forza fisica, spesso priva di controllo. È il signore della virilità e si crede padrone di tutte le donne.
YEGGUA	30 Ottobre Santa Chiara			Divinità della morte. Casta e austera.
OYA	2 Febbraio Nostra Signora della Candelaria Santa Teresa del Jesus	Divisa rosso vino con una banda multicolore (nove colori eccetto il nero)	Si adorna con gusci di Jacaranda e una colla (iruke) marrone scuro	<i>Oricha</i> bellissima e temuta perché risiede nelle porte dei cimiteri. Divinità dei venti e delle tempeste, associata anche alla morte, quando è violenta e impetuosa. Governa l'esercito dei morti.
OCHUN	8 Settembre Virgen Guadalupe Virgen de la Macarena Virgen de la Caridad del Cobre (patrona di Cuba)	Divisa color giallo oro	Si adorna di bracciali, campanelle e un ventaglio.	Divinità dell'amore, della femminilità e della sensualità. Difende le donne e la maternità. Signora delle acque dolci e dell'oro.
YEMAYA	7 Settembre Virgen de Regla Vergine Maria	Divisa azzurra con rivoli bianchi		Divinità del mare e delle sue profondità; madre universale e amorevole. La sua dolcezza e la sua forza sono sempre associate alle proprietà del mare.
OBBA	25 Novembre Santa Caterina d'Alessandria			Divinità della fedeltà coniugale e della vita familiare. Protettrice dei laghi e dei cimiteri.
ODDUA	18 Marzo Il Santissimo Sacramento			Si dice che sia una delle più antiche personificazioni di Obatalá. Assimilabile alla figura di Gesù Cristo. Prende parte alla creazione del mondo; crea la giustizia. Custodisce i segreti e i misteri della morte.

²⁹ La nozione di "cammino dell'*oricha*" è chiarita in questo capitolo a p. 23.

³⁰ L'uso delle erbe a scopo rituale meriterebbe di un capitolo a sé, ma ci distoglierebbe dalle attenzioni di questo lavoro. A tale scopo cfr. Brandon G. "The Uses of Plants in the Healing in an Afro-Cuban Religion, Santería", in *Journal of Black Studies* 22(1), Sage Publications, New York, 1991, pp. 55-80.

³¹ La seguente tabella riassume i principali caratteri degli *orichas*. Per ulteriori informazioni si consultino Cabrera L., *El Monte*, Ediciones Universal, Miami, 1954; Bolívar Aróstegui N., *Cuba, imágenes y relatos de un mundo mágico*, Ediciones Unión, La Habana, 1997.

L'esperienza rituale

Tra le molte forme cerimoniali della santería cubana, qui si descrive una “festa di santo”, che è stata fatta in ricorrenza del “compleanno di santo” di un fedele. Esporrò le fasi di questa festa secondo uno stile narrativo e autobiografico, per evidenziare le peculiarità della mia esperienza personale.

Sono entrato in contatto con le prime feste di santo poiché, come percussionista, stavo studiando i tamburi sacri della santería. A Cuba ho preso molte lezioni e conosciuto tanti insegnanti, alcuni dei quali mi hanno spinto a partecipare ad alcuni riti. In altri casi mi sono ritrovato in tali feste piuttosto casualmente: camminando per le strade mi capitava di sentire della musica, mi avvicinavo alle case da cui questa proveniva e, un po' timidamente, esprimevo il mio desiderio di vedere cosa stesse accadendo. Le persone che mi vedevano sulla soglia della casa percepivano la mia curiosità e quasi sempre mi invitavano ad entrare. Così mi sono ritrovato all'interno di situazioni cerimoniali senza conoscere nessuno, giovandomi dell'amichevole disponibilità dei presenti, che subito mi faceva sentire a mio agio. In alcune di queste occasioni ho conosciuto persone che poi mi hanno invitato ad altre feste. È il caso di M., che era “figlio di santo”, ovvero aveva intrapreso quel lungo rituale durante il quale egli veniva affidato alla protezione di un santo specifico. Ciò comportava una serie di obblighi che servivano a sancire il profondo rinnovamento della persona e ad avvicinarla alla realtà trascendente: quelli che lo distinguevano immediatamente ai miei occhi erano i suoi abiti esclusivamente bianchi, l'unico colore che questo ragazzo poteva indossare per un intero anno. Egli aveva anche assunto un nuovo nome che consacrasse il suo battesimo religioso. Mi invitò al suo compleanno di santo, ovvero alla celebrazione della fine di questo anno iniziatico, dove finalmente poteva indossare altri colori e festeggiare. Rispettoso delle loro usanze, mi sono ritrovato a conoscere sempre più praticanti di questa religione: dai semplici fedeli a prestigiosi sacerdoti di questo culto.

Mi sono stabilito principalmente nella zona dell'Avana, spostandomi solo occasionalmente nell'entroterra. Ho assistito soprattutto a feste della religiosità santérea, che sono tra le più frequenti a Cuba. Avendo partecipato a molte cerimonie, la descrizione del mio primo vissuto è andata raffinandosi nel corso del tempo. Narrerò il susseguirsi delle fasi rituali con un'attenzione che ha potuto svilupparsi durante tutto il mio soggiorno a Cuba, un'attenzione che mi ha permesso di valutare sempre meglio “l'efficacia” del rito e la “genuinità” della possessione. L'intento di tutti questi riti è stato sempre quello di festeggiare l'*oricha* e di pregarlo di intervenire alla festa “occupando la testa” di uno o più ballerini rituali, *incarnandosi* cioè in essi. Il primo rito a cui ho assistito è stato in onore di

Changò, *oricha* della virilità, dei tamburi e del tuono. Sono stato accolto non come un turista, ma nemmeno come un fedele, semplicemente come un *partecipante*; la mia presenza inoltre non era vistosamente esotica, data la mescolanza etnica dell'isola. Sono entrato in una casa molto grande e, accedendo ad un cortile interno, potevo già notare i preparativi: tutto sembrava pronto per cominciare. Il centro della cerimonia non era ancora il cortile ma una stanza più piccola, dove si trovava l'altare del santo che si sarebbe festeggiato quel giorno. Ho potuto vedere le sue tante raffigurazioni simboliche, che non si limitavano all'icona cattolica del santo corrispondente (Santa Barbara³²), ma comprendevano una miriade di oggetti e feticci, bicchieri d'acqua³³, sculture fatte di un materiale difficile da identificare. Molti feticci vengono fatti modellando una pasta nera e collosa, che già mi suggeriva qualcosa di magico, o almeno di misterioso, nella scelta e nella composizione degli ingredienti. Oltre agli altari, alle immagini e ai feticci, la stanza era ornata con dolci e cibi di ogni tipo, di bevande e sigari accesi, tutto in onore di Changò. Questo ancora non era "presente", eppure le sue rappresentazioni simboliche venivano trattate come se lo fosse: i fedeli si prostravano di fronte all'altare, gli donavano qualcosa e in sottovoce si confidavano con l'icona del santo. Ad una ad una tutte le persone si sono inchinate, suonando una maraca rituale (*acheré*), come a voler attirare l'attenzione del santo, e rivolgendosi ad esso in una lingua che non comprendevo, una sorta di mescolanza tra ispano-cubano e yoruba, detto *lucumi*³⁴. Ognuno invocava il santo: vedere la cura con cui ogni fedele si relazionava personalmente all'altare mi ha fatto pensare ad alcune scene della nostra religiosità popolare, alle quali ancora oggi si può assistere nel corso di molte manifestazioni religiose, specie nel Sud d'Italia. Questo rapporto mi è sembrato ancora più confidenziale di quello col prete nel confessionale: sembrava che la relazione tra santo e fedele fosse un rapporto "alla pari", dove si rispettavano le ragioni e le tendenze di entrambi. Si supponeva che il santo comprendesse le ragioni degli uomini; io, esterno al loro credo, ero più propenso a credere che fossero gli uomini che, conoscendo la natura del santo, si mettevano nei suoi panni, immaginandone i pensieri e i desideri; così essi potevano avvicinarsi, assecondando la sua personalità. Io non mi sono

³² L'*oricha* della virilità, sincretizzato da Santa Barbara, mi sembrava un evidente paradosso. Una *iyaloricha* (sacerdotessa) mi narrò della leggenda che ha vestito questo *oricha* di un'immagine femminile: sempre mosso da desideri sessuali, Changò si mascherava da donna per accedere in luoghi da cui gli uomini non erano ammessi. Così si è creata un'associazione credibile con l'icona di Santa Barbara. Per maggiori informazioni su questo aspetto cfr. Bolivar Arostegui N., Cepero M. L., *¿Sincretismo religioso?*, Pablo de la Torre, La Habana, 1995.

³³ L'acqua simboleggia un elemento puro e spesso viene utilizzata come mezzo per accedere alla comunicazione con gli *orichas*.

³⁴ Secondo Fernando Ortiz questo termine deriva dalla locuzione «*oloku-mi*» («amico mio» in yoruba), secondo altri deriverebbe da «*ulkumi*», che era il nome della costa africana da cui venivano deportati la maggior parte degli yoruba. Il *lucumi* è un linguaggio di origine africana: gli *orichas*, considerati antenati ancestrali dell'umanità, affinché rispondano, devono essere chiamati in una lingua a loro comprensibile, che non è quella dei coloni ma quella della loro terra.

prostrato e inginocchiato, sebbene per un attimo ne abbia valutato la possibilità: ho preferito rimanere ai margini della stanza, assieme agli altri fedeli che attendevano lo svolgimento del rito.

La stanza dell'altare è il luogo del primo momento cerimoniale, dove tutti i partecipanti sono accomunati dalle stesse attività formali e dallo stesso intento celebrativo. Nello spazio esiguo di questa stanza ho potuto individuare tre momenti distinti: il primo, già descritto, è quello in cui ogni adepto rende individualmente omaggio all'altare; il secondo è quello degli omaggi verbali collettivi; il terzo è quello costituito dalle preghiere ritmiche, scandite da tre tamburi sacri (*batá*).

Nella seconda fase del rito il sacerdote e i tre percussionisti si sono posizionati nella stanza dell'altare, obbligando i fedeli ad attendere fuori di essa. Sulla soglia della stanza ho potuto comunque ascoltare i ritmi e i canti rituali. All'inizio il sacerdote ha recitato un breve omaggio a tutti i santi del pantheon yoruba. Il momento degli omaggi verbali (*moyuba*³⁵) mi sembrava riproporre quelle attività che caratterizzano anche le nostre messe: il sacerdote recita brevi omaggi a una lunga successione di *orichas* e entità archetipiche della cosmologia yoruba, ognuno dei quali viene sostenuto coralmemente da tutti i partecipanti tramite la ripetizione, dopo ogni omaggio, di una frase assimilabile all'«amen» cattolico: «*achè!*», una parola che può essere semplificata col termine «forza», ma che racchiude un significato molto più complesso³⁶. In questo momento la struttura dei ruoli vede il sacerdote come officiante o “direttore” del rito e i partecipanti come la collettività che sincronizza le attività sostegno corale. Dopodiché i percussionisti hanno eseguito un omaggio equivalente, servendosi – invece che delle parole – dei ritmi dei tamburi *batá*. I ritmi di queste percussioni sono organizzati in maniera tale che il tamburo più grande, scandendo una piccola frase ritmica che identifica il ritmo specifico, sollecita gli altri due ad una risposta che attiva un ritmo collettivo. Dapprima sono state eseguite solo le chiamate (*llames*) del tamburo grande (*iyá*), come se il percussionista stesse facendo un “appello” degli *orichas*. Finite le chiamate, i tamburi hanno eseguito delle preghiere ritmiche (*toques de rezo*), ovvero i ritmi che caratterizzano le singole divinità. In questa fase strumentale, i percussionisti hanno eseguito tutta la serie dei ritmi sacri dedicati agli *orichas*, in una successione detta *oru de igbodu*³⁷. Il tamburo è un importante mezzo di comunicazione con gli *orichas*: questo viene costruito con elementi di forte evocazione simbolica nel corso di un rituale specifico che lo consacra a strumento di relazione con la sfera trascendente. I tamburi *batá*, che sono composti da elementi vegetali, animali e minerali e che racchiudono al loro

³⁵ Il termine significa “saluto”, “ringraziamento”, letteralmente vuol dire «parlare con rispetto ai superiori», cfr. Ortiz F., *La africanía de la Música folklórica de Cuba*, Editora Universitaria, La Habana, 1965, p. 380.

³⁶ I tanti significati connessi a questo termine sono approfonditi in Thompson R. F., *L'éclair primordial. Présence africaine dans la philosophie et l'art afro-américaine*, Editions Caribéennes, Paris, 1985, p. 5.

³⁷ Letteralmente significa «conversazione con l'altare», cfr. Ortiz F., *op. cit.*, p. 281.

interno alcuni elementi misteriosi (acqua, sangue, pietre) unificano simbolicamente tutti gli elementi del cosmo, ergendosi così a strumenti capaci di chiamare le divinità a manifestarsi³⁸. Addirittura essi vengono rispettati come se fossero delle divinità. Il complesso e misterioso rituale di costruzione dei batá è seguito anche da una lunga disputa su chi potrà suonare questi tamburi, in che modo andranno suonati e tutte le attenzioni che gli dovranno essere rivolte. Infatti questi strumenti sono trattati come se fossero degli esseri viventi, con nomi e sentimenti propri. Ogni *oricha* possiede almeno un suo ritmo specifico e ogni ritmo è organizzato in una complessa poliritmia, con la funzione di chiamare il santo all'interno del rito. Il ritmo sacro evoca la *divisa*³⁹ del santo, ovvero l'insieme delle sue caratteristiche e degli elementi su cui esso ha potere, in una successione dinamica di parti strutturate come un "cammino" dell'*oricha* (ossia come il percorso necessario a definire in forme sempre più intense la natura del santo⁴⁰). Il ritmo suggerisce al corpo una danza e viceversa. Un ritmo di batá, consacrato dal suo riferimento simbolico, può ad esempio supportare un'andatura zoppa che il ballerino esalterà nella rappresentazione coreografica dell'*oricha* delle malattie (*Babalù Ayé*). L'evocazione simbolica del santo, ben lungi dal fissarlo in un significato univoco e coerente, lascia spazio all'interpretazione personale e creativa, rendendo aperte, trasformative e dinamiche le rappresentazioni dell'*oricha* nella stessa misura in cui lo è il corpo danzante. Ritmi, danze e canti, in virtù delle loro proprietà evocative, sono le principali attività espressive che ho potuto apprezzare nella festa santé, sebbene in questo momento esse non abbiano ancora manifestato tutta la loro forza. Nello spazio formale e "propedeutico" dell'altare i ritmi dei batá si limitavano, come del resto avevano già fatto le altre attività, a rendere omaggio al pantheon yoruba, dapprima suonando solo le chiamate di ogni ritmo sacro e poi eseguendo, più o meno brevemente, la successione formale di ritmi per ogni *oricha*, una vera e propria preghiera (*rezo*) espressa attraverso i tamburi. Durante questa fase non vi era alcun sostegno corale né canto solista: la successione formale delle divinità era affidata alla sola espressione ritmica (*oru seco*: conversazione strumentale). Dopo la sincronizzazione verbale e gerarchica tra sacerdote (voce solista) e collettività (coro), i percussionisti si organizzavano tra di loro, manifestando le loro forme celebrative nella stanza dell'altare (*oru de igbodu*: conversazione con l'altare).

Finita questa fase, ci siamo spostati tutti nel cortile interno (*eyà aranla*), dove il rito ha iniziato a svelare la sua forza complessiva. Si è formato un circolo rituale.

³⁸ Cfr. Bencomo J., "Crafting These Sacred Bata Drums", in *Contemporary Cuba*, eds. Pedro Perez Sarduy and Jean Stubbs, Fla. University Press of Florida, Gainesville, 2000, pp. 140-146.

³⁹ Cfr. Rouget G., *Musica e trance*, Einaudi, Torino, 1986, p. 141.

⁴⁰ Del resto, il termine stesso "santería" deriva proprio dal paragone con una via, la "via dei santi", il cammino che un fedele deve percorrere per giungere a un rapporto con essi, un percorso che in genere dura 24 anni. A tale proposito, si veda la descrizione accurata di González Huguet L. "La casa-templo en la Regla de Ocha", in *Etnología y Folklore* 5, ed. Estudios afrocubanos, La Habana, 1968, pp. 33-57.

Io, assieme agli altri partecipanti, sono entrato a farne parte. Un lato di questo circolo era occupato dai percussionisti e dal sacerdote, il quale svolgeva anche il ruolo di “cantante solista”. Una volta cominciata la musica, il centro del circolo è stato occupato da alcuni danzatori che si muovevano seguendo i passi tipici di quegli *orichas* che i ritmi e i canti di volta in volta presentavano. Anche qui si è seguito l’ordine formale delle divinità (*oru de eyà aranla*), una successione accurata che non mostrava alcuna fretta di concentrarsi sul santo del giorno. Durante questo momento io mi sono ritrovato a condividere le attività del circolo rituale. La gente attorno a me si muoveva, ondeggiando, con piccoli passi, una volta a destra e una volta a sinistra, e muovendo le braccia. Lo facevano tutti. Esserci, stare lì dentro osservando nel contempo il centro più dinamico, mi ha subito stimolato a muovermi come loro. Non ho nemmeno pensato di stare fermo: ho semplicemente assecondato questo movimento collettivo. La vicinanza ha fatto sì che la mia danza sia scaturita in modo naturale, quasi fosse una ripercussione involontaria del corpo. Più difficile è stato inserirsi nei cori: non conoscendo le parole, la lingua, i significati, mi sono sentito alquanto inibito. Però l’intensità del canto di alcuni coristi, alcuni dei quali tra l’altro stonavano spaventosamente, mi ha fatto crollare le inibizioni, molte delle quali si fondavano proprio su una difficoltà a rispettare un certo canone estetico. Ho iniziato emettendo morfemi simili alle parole che sentivo, cercando di aderire alle sole qualità vocali: allo stesso tempo sperimentavo l’armonia con la motilità che nel frattempo si era avviata. Il cantante eseguiva una frase e il coro la ripeteva; accadeva anche che il cantante proseguisse con frasi diverse mentre il circolo si soffermava nella ripetizione dello stesso coro. Soltanto una profonda esperienza avrebbe potuto chiarire le complesse dinamiche dei canti, come questi si articolano e come si sviluppano in un crescendo che costituisce lo svolgimento musicale del rito. Il repertorio dei canti è immenso: rispetto ai ritmi, che non sono pochi, i canti li superano di circa 50 o 100 volte⁴¹. Per compensare le mie carenze linguistiche, mi sono concentrato sull’“estetica vocale” del cantante solista, tentando di riprodurre la vocalità nasale e gutturale. Più facile è stato battere le mani: in certi momenti di intensità il coro non si limitava a muoversi e cantare, ma batteva anche le mani, seguendo in genere due modelli ritmici che mostrerò più avanti, nel settimo capitolo⁴². Tutto sommato, non è stato poi così difficile eseguire contemporaneamente una piccola danza, una vocalità corale e un battito di mani. Facendo ciò percepivo la mia adesione alla festa, mi sentivo a tutti gli effetti *dentro* quella cerimonia, nonostante la mia differenza culturale. Se mi fossi pensato come soggetto culturale, avrei potuto collocare il mio inserimento nella festa in un luogo di confine del rito, a metà strada tra il coinvolgimento del fedele e la separazione dell’osservatore occidentale: avrei potuto ridimensionare il mio essere-*dentro* come un’oscillazione ai margini del perimetro operativo.

⁴¹ Per un elenco esaustivo dei canti e dei ritmi della santería, si consulti il sito internet www.santeriadatabase.com

⁴² Vedi p. 118 del presente lavoro.

Ma la partecipazione non mi ha dato modo di astrarmi così tanto dalle pressioni della situazione contingente. Le attività che praticavo si fondevano con l'attenzione costante a ciò che accadeva nel centro del circolo: ora posso affermare che è stata proprio questa attenzione collettiva a consentire alle attività centrali di svolgersi nella loro pienezza. Il ruolo del circolo rituale è quindi quello di supervisionare il centro, di correggerlo nella realizzazione delle sue specifiche finalità e di proteggerlo dall'insensatezza o dai comportamenti non voluti. L'attenzione era fondamentalmente rivolta alla danza dei ballerini rituali. Ogni *oricha*, in virtù della sua "divisa" specifica, veniva rappresentato da una danza che ne mimava alcune caratteristiche. La danza era sempre intrecciata col ritmo, anch'esso specifico di ogni *oricha*, e il ritmo era a sua volta legato al canto di invocazione dell'*oricha*. In questo modo il sacerdote, o il cantante più esperto, poteva modulare le dinamiche interne al rito, determinando i tempi di omaggio dei rispettivi *orichas* nonché la scelta dei canti, a cui si legavano ritmi e coreografie specifiche. Alla luce dei momenti precedenti, in questa fase tutti i partecipanti sembravano costituire, nel loro complesso, una sorta di "preghiera vivente": ogni individuo esprimeva, a seconda dell'espressività competente al suo ruolo, un omaggio alla divinità, un omaggio che era allo stesso tempo una preghiera e una simulazione mimica. Il contenuto dei canti infatti poteva variare dalla venerazione diretta dell'*oricha* all'evocazione dei luoghi, dei fenomeni e delle attività che lo caratterizzano⁴³. Anche il ritmo e la danza "esploravano" la natura emotiva dell'*oricha*, evocando simbolicamente quei fenomeni su cui si riteneva che esso avesse potere. Tale "preghiera vivente" proseguiva le attività celebrative del pantheon yoruba secondo modelli di espressione formali, attività mimiche selezionate e stabilizzate dalla specifica tradizione religiosa. Generando una tale composizione collettiva, la comunità poteva godere di un'efficacia sincronica molto potente, capace di stimolare nuove forze al suo interno, nella forma di attività preparatorie all'accoglienza dell'*oricha* in quanto l'ospite atteso della celebrazione, incarnato nelle temporanee vesti di una persona vivente. Ciò è avvenuto nella fase seguente, dove i ballerini hanno assunto una corporeità creativa tale da potersi esporre all'incorporazione del santo. Nella fase immediatamente precedente è possibile ritrovare tutti quegli elementi che, una volta abbandonati i necessari e propedeutici formalismi, sono capaci di esplodere in tutta la loro portata evocativa. Si può considerare questa fase come il momento-soglia delle attività, situato al limite dei rapporti intransitivi con l'*oricha*, limite che allo stesso tempo lascia intendere il principio di una relazione reciproca, *transitiva* in quanto attuata dalla trance. Con l'*oru de eya aranla* ho potuto osservare una sorta di sottomissione, o sospensione del ballerino in quanto entità autonoma, a ricevere la divisa corporea di un santo. La fase che segue completerà la trasformazione di questa motilità con l'emergere di un nuovo soggetto, *altro*, l'*oricha* incarnato. Si ritiene che l'*oricha*

⁴³ Per conoscere la ricchezza dei contenuti trattati nei canti della santería, cfr. Pedroso L., *Obbedi: cantos a los orishas*, Ediciones Artex, La Habana, 1995.

possa manifestare la sua presenza nel rito solo dopo un culto ad esso dedicato in spazi e momenti privati, chiusi al pubblico⁴⁴. Le cerimonie alle quali ho assistito erano delle feste atte a consacrare dei culti precedentemente svolti, i quali erano incentrati sui tanti preparativi necessari a “chiamare” ed “accogliere” la protezione dell’*oricha*.

Finito l’*oru*, si era formato un tale livello di intensità emotiva – i canti erano molto forti, le grida del coro erano ben presenti, tutte le mani battevano in un incastro suggestivo, i suonatori di *batá* in momenti particolarmente intensi aumentavano la velocità dei ritmi, il suonatore di *iyá* scuoteva la sua sonagliera (*chaworo*) per accrescere ancora di più l’intensità di questa situazione – da permettere alla festa di passare con naturalezza alla fase successiva, detta *wemilere*, dove i danzatori tentavano di incorporare il santo del giorno. In quel momento tutte le attività espressive si concentravano sull’*oricha* in questione, che quel giorno era Changò. I ballerini enfatizzavano la loro danza e, presi dalla loro corporeità, si lasciavano guidare dai loro movimenti fino a perdere quasi l’equilibrio, per poi ritrovarlo con soluzioni coreutiche e schemi motori nuovi. Essi non abbandonavano i passi tradizionali della danza di Changò ma la interpretavano con gesti nuovi, mimiche facciali che a un osservatore occidentale potrebbero sembrare teatrali, ma che avevano il duplice effetto di convincere non solo gli altri ma anche loro stessi, assecondando il lavoro di immedesimazione con la “maschera coreutica”⁴⁵ di Changò. Il circolo rituale costruiva uno sfondo attorno ai loro tentativi: il cantante sceglieva quei canti capaci di sviluppare una musicalità adatta alle dinamiche e alle tensioni che emergevano dalle corporeità centrali; i percussionisti, non abbandonando mai il tempo del canto e la loro base ritmica, improvvisavano alcune frasi che stimolavano le corporeità dei danzatori; la collettività tutta rispondeva al canto del solista e modulava le sue attività (ondulazioni del corpo, battiti di mani, intensità del coro) in interazione con la danza. Tutte le attività centrali venivano guardate con grande attenzione dagli operatori perimetrali, nella stessa misura con cui venivano incorporate dal ballerino. Mi sembrava che, a differenza degli elementi perimetrali, il centro coreutico fosse più esposto a *subire* l’effetto della musica⁴⁶, rivelando una lunga esperienza nella gestione di questo influsso, mentre i musicisti sembravano più attenti a controllarlo. Vedremo più avanti come le poliritmie dei *batá* forniscano a questo scopo un repertorio eccellente. Nel loro insieme questi rapporti sostenevano e allo stesso tempo incitavano la ricerca creativa del ballerino, riuscendo a svolgere anche una funzione di controllo della corporeità espressa. È come se prima il ballerino avesse indossato una maschera, che potenzialmente è ancora separabile dal

⁴⁴ Cfr. Bolívar Aróstegui N., *Los orishas en Cuba*, Ediciones Unión, La Habana, 1990.

⁴⁵ La maschera è molto usata in tantissime tradizioni e raccoglie una serie di studi molto ampi e complessi: a scopo orientativo, qui basterà citare i lavori di Henry John e Margaret Thompson Drewal, *Gelede. Art and Female Power among the Yoruba*, Indiana University Press, Bloomington, 1990.

⁴⁶ Del resto, la possessione è una relazione di sussunzione a un’entità *altra*. Cfr. Rouget G., *op. cit.*, p. 52.

soggetto mascherato, mentre poi questa avesse preso corpo, acquistando una vita propria, inscindibile dai movimenti, sostituendosi alla persona mascherata. In questo momento ho potuto notare come la divisa del santo, prendendo vita, avesse sospeso l'idea di una persona danzante, sostituendola con l'*oricha* stesso, incarnato. La cura con cui questi operatori rituali ricercavano questa esperienza è affascinante: essi apparivano totalmente assorti dal movimento, irretiti in un atteggiamento, un tema, come se il loro corpo avesse preso l'iniziativa, sospendendo la loro volontà. Nel caso di Changò, che è considerato un *oricha* lussuoso e goloso, ricordo i gesti di un ballerino, che addentava una coscia di pollo e subito dopo se la strusciava sul corpo con passione, alludendo a dei movimenti sessuali. Così il suo corpo imparentava due aspetti diversi in un unico comportamento, in una modulazione comune, irretendo gli altri e se stesso in questo gioco: egli infatti era visibilmente influenzato dalle sue stesse azioni: ma chi è il soggetto di questa esperienza? L'*oricha* era come una maschera che si stava animando sempre di più, che in ogni momento acquistava maggiore corporeità. Il gesto eseguito dalle braccia e dalle gambe si ripercuoteva sul bacino e sul viso, fino al punto in cui il corpo era, per così dire, *saturo di questa motilità*. Allora anche la voce veniva fatta propria dalla divisa del santo: in quel momento tutti riconoscevano la *trance*, dicendomi che l'*oricha* era sceso sulla testa del danzatore. Ora il corpo danzante, ebbro di tensioni, cessava ogni attività, chiamando il silenzio. In questa fase la maschera era talmente sciolta dalla personalità del ballerino da potersi identificare totalmente con l'*oricha*. Allora quel *corpo in trance* cominciava a parlare, a dare consigli a tutti. Ma il ritmo di un dialogo impone una corporeità differente da quella finora manifestata, perciò questo stato sembrava molto difficile da sostenere, poiché non poteva reggersi a lungo in una situazione mutata, in un nuovo contesto, senza mutare nel contempo le sue forme. Per ristabilirsi, questo stato necessita dell'ausilio delle forze del rito: della danza, della musica, del ritmo, dei canti. L'intero circolo partecipante, nel momento in cui taceva le sue espressioni, mutava il suo equilibrio, la sua estetica, le sue relazioni, esaltando le attività centrali, che però mostravano un'espressione ben più complessa e difficile da mantenere. Questo era il momento in cui si poteva parlare; una fase che adempiva l'esigenza comune di un dialogo tra il mondo dei vivi e quello degli antenati, pur esponendo la figura centrale – trasformata sulla base di forze che ora erano sospese – a una degenerazione graduale della sua pienezza e della sua integrità. In quei momenti era possibile vedere il ballerino ritornare in sé: egli riprendeva lentamente il possesso del suo corpo e della sua coscienza, annullando la presenza che c'era prima, ovvero l'*oricha*, la maschera incarnata. In poco tempo il viso totalmente inebriato della maschera si trasformava nello sguardo lucido e un po' perso della persona che tornava in sé, mostrando di essere ignara di

quanto era accaduto⁴⁷. Ritornata cosciente, la persona faceva riprendere la musica e ricominciava a danzare: con ciò essa richiedeva l'ausilio del circolo rituale per afferrare un nuovo stimolo inebriante, capace di ravvivare ancora una volta la corporeità dell'*oricha*. Questa fase centrale, che nella festa santéra può durare anche diverse ore⁴⁸, non fa altro che ripetere una tale alternanza di momenti: una fase coreutica e musicale che diviene sempre più intensa fino a quando il ballerino cade in trance; quindi la musica si ferma, si dà spazio alle parole e alle preghiere, fino a che la musica non riprende a rinvigorire le dinamiche sfuggevoli dell'*oricha*. Da ciò si comprende bene la difficoltà di mantenere la trance a lungo, perché questa si configurava come uno stato molto dinamico e instabile⁴⁹. Poteva capitare di arrivare a un punto in cui l'*oricha* non aveva più nulla da dire al suo uditorio e quindi veniva meno l'esigenza di interrompere la musica: allora questo si limitava a partecipare alla festa mangiando, danzando, facendosi festeggiare, muovendosi anche in altre stanze assieme ai fedeli che non lo abbandonavano mai. La gioia percepita in questi momenti era evidente: l'*oricha* era presente, aveva partecipato, dispensato consigli, aveva risposto all'invocazione, alla chiamata collettiva. Per me che assistevo alla cerimonia, queste attività si rivelavano soprattutto *contagiose*, rivelando una corporeità complessa e tradizionale che veniva amplificata in particolar modo dai fedeli che erano più educati a queste forme espressive. È stato per me prezioso intuire che solo i danzatori più esperti, quelli più preparati alla modulazione di questi stati, riuscivano ad alternarsi armoniosamente tra il loro sé quotidiano e un'identità religiosa, *altra* dal loro sé. Questo stato non veniva raggiunto in maniera incontrollata, ovvero semplicemente "lasciandosi andare" a corporeità selvagge: rivelava al contrario una forma di disciplina molto accurata della quale io, con la mia partecipazione, ne avevo appena scalfito la superficie. Quello che sono riuscito ad afferrare era che i danzatori più esperti utilizzavano dei modelli corporei equilibrati, evitando di eccedere nell'uso incontrollato della propria corporeità e delle proprie suggestioni. Prima dell'incarnazione rituale ben riuscita, ho potuto notare un danzatore che interpretava i passi di Changò con un'aggressività eccessiva. Questa era tale da distruggere il suo equilibrio coreutico, lasciando esplodere una trance violenta e incontrollata: egli dava testate al sacerdote, si buttava addosso ai percussionisti, non riusciva a reggersi in piedi. Ebbene, le sue gesta non venivano associate alla divinità che si stava chiamando. Essa poteva essere intesa come un'altra entità trascendente, un genio folle, un *oricha* sconosciuto, un "santo brutto", una divinità comunque non

⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 20.

⁴⁸ Per conoscere i tempi della trance nei riti di possessione di derivazione africana, cfr. Zaretsky Irving I. – Shambaugh C., *Spirit Possession and Spirit Mediumship in Africa and Afro-America: An Annotated Bibliography*, Garland, New York, 1978.

⁴⁹ Cfr. Rouget G., *op. cit.*, p. 162.

desiderata, non invocata⁵⁰ dal circolo intero. In questo caso, ogni incitamento a proseguire era scomparso: il ballerino è stato preso da alcune donne, portato in una stanza chiusa, silenziosa e buia. Egli veniva fatto sdraiare, probabilmente per assecondare uno stato di calma e di sonno che avrebbe sancito la distanza dall'esuberanza precedente, quindi veniva coperto con un panno bianco⁵¹. Questa separazione mi ha permesso di comprendere che per allontanare la trance è sufficiente inibire la sua socializzazione, impedendo così che la corporeità indesiderata potesse rinvigorirsi con forze del rito. L'alterità che si manifestava in quel momento non era quella voluta, pertanto il rito non approfondiva le sue relazioni con essa, non la incitava né con la musica né con un circolo⁵². I danzatori esperti, quelli cioè in grado di socializzare la loro trance, continuavano a muoversi all'interno del circolo, incitati a proseguire nella loro esplorazione coreutica. Dopo più di un'ora questo momento finiva con esaurirsi e il rito volgeva al termine con una fase di chiusura (*cierre*), che consiste in un breve *oru* (successione di santi) in cui i canti, la danza e i ritmi omaggiano le divinità per il successo del rito. Canti, omaggi e preghiere stavolta erano espressi non per attendere una risposta ma per ringraziare della risposta ottenuta. Nello spazio ancora caldo del rito compiuto, il *cierre* chiude la cerimonia con le stesse attività formali – seppure in forma ridotta – dell'*oru de eya aranla*. Inizio e fine hanno un'equivalenza simbolica per questa forma religiosa, che entifica anche un santo (*Elegua*) nei luoghi di confine, nei crocicchi, e il cui saluto rituale permette ad ogni nuova attività – come quella cerimoniale – di cominciare, svilupparsi e concludersi.

⁵⁰ Cfr. Beneduce R., *op. cit.*, pp. 91-92.

⁵¹ Il panno bianco simbolizza un elemento di Obatala, la divinità che ha il potere di donare la calma. Cfr. Thompson R. F., *op. cit.*, p. 11. Vedi foto a p. 149 di questo lavoro.

⁵² In un secondo momento il *babalawo* potrà fornire al fedele dei consigli sul significato di quel momento, che rappresenta comunque una “chiamata” da parte di un santo non ancora ben definito.

CAPITOLO 2

Ripensare l'esperienza

Scrivere dell'esperienza oggi significa ritornare ad essa attraverso un percorso differente. Lo stupore con cui essa si era presentata è stato preservato come uno degli aspetti costitutivi del vissuto personale. Ciò ha comportato una profonda revisione dei presupposti sui quali il nucleo dell'esperienza rituale andava ad inserirsi. Un nuovo sfondo si è consolidato, una nuova linea interpretativa, in termini strutturali, logici e grammaticali; con essa è possibile addentrarsi in un nuovo sistema di riferimenti che formano il paesaggio più adatto ad accogliere le specificità del vissuto originario. Prima di mostrare i nuovi elementi della riflessione, sarà bene ripercorrere alcuni momenti del ripensamento che hanno contribuito a chiarificare la necessità del nuovo approccio.

Con la fine della festa cominciarono le riflessioni, e con esse le difficoltà legate alle modalità di inserimento della nuova esperienza nel linguaggio e nella logica della mia tradizione razionale. Non è facile arrendersi all'idea che l'esperienza vissuta sia irriducibile alle categorie occidentali; perciò i primi tentativi di ripensamento si legarono all'esigenza di elaborare una spiegazione, di trovare un senso, di ricercare un filo logico nelle profondità del rito. Allora giungevano in soccorso gli studi storici, sociali e culturali, che prontamente fornivano cause efficienti alle manifestazioni vissute: così era possibile comprendere l'evoluzione socio-culturale di un certo comportamento; era possibile individuare le radici delle tante attività che la mia partecipazione, concettualmente impreparata, si era limitata a sostenere col corpo. Questo insieme di ragioni però sembrava poggiarsi più in là, al di fuori dell'esperienza vissuta concretamente. Il ricordo del vissuto si manteneva vivo e mostrava la sua irriducibilità per il fatto che era stato il corpo, ignaro di ogni ragione, a farsi carico di un complesso insieme di relazioni. Mentre gli studi antropologici rispondevano al *perché* un certo comportamento rituale fosse proprio *così* e *così*, essi non offrivano molti suggerimenti per valutare quel miracolo di relazioni musicali e coreutiche che, al di qua delle loro istituzioni di

senso, ogni volta si riproponeva come se fosse la prima volta⁵³, forte della sua unicità poiché generava un nucleo vivente di relazioni sempre nuove che, intrecciandosi, si distribuivano tra i partecipanti. Insomma questa tradizione religiosa, oggetto di tanti studi, si preservava nel tempo grazie al suo fondamentale rinnovamento e rimescolamento delle parti partecipanti, rivelando così un nucleo centrale di scambi, movimenti e relazioni *prima* di ogni riferimento storico, prima ancora di poter depositare nuovo senso sul terreno stratificato della sua evoluzione. Tale terreno allora cominciò a perdere la sua attrazione gravitazionale: esso cominciava ad assomigliare più a una *veste* che a un nucleo su cui poggiarsi; era paragonabile a un tessuto culturale che copriva una nudità centrale, ridotta a un'esposizione di corpi partecipanti di un tutto collettivo. Se la mia presenza nella festa *santéra* ha avuto un qualche valore, essa non lo ha trovato nel tessuto linguistico e storico di quel culto, bensì *nella sua sospensione*, che non mortifica gli studi ma al contrario apre un nuovo spazio alla ricerca, mostrando un luogo denudato, la cui nudità diviene ciò che può finalmente accomunare più individui tra loro: differenti razze, lingue e culture, spogliandosi, possono trovare lo spazio e le peculiarità della loro sola partecipazione.

Il vestito culturale, che è anche il senso comune, è uno spettro di sensi che si lega al fenomeno, mostrando le possibilità e i limiti della sua esplorazione. Come una città, la veste logico-grammaticale di una certa forma di vita⁵⁴ dà forma al vedere secondo una molteplicità di linee prospettiche. Ma *partecipare* al rito, coinvolti nelle tante attività espressive unite coralmemente, ci permette di sospendere temporaneamente il riferimento a una simile osservazione, spogliando tale veste in favore di un'adesione pragmatica, concreta. In questo modo si mostra l'avvenuta adesione: partecipando, il corpo vede senza interpretare, si muove senza il progetto di una direzione ultima, canta senza riferimenti a sistemi tonali o semantici, agisce anche senza comprendere. Come un'onda, il rito solleva i corpi dalla loro veste intenzionale, li spoglia di tutte quelle sovrastrutture che essi hanno costruito per ancorarsi alla terraferma, coinvolgendoli a formare un tutto. Le sue forze connettive riescono a stabilire una rete dinamica di scambi reciproci, della quale ogni parte collabora alla sua modulazione complessiva. Le dinamiche interne al rito si basano su una sincronizzazione di gesti e

⁵³ Forse è proprio questo tratto del rito a mettere in crisi l'unicità di una prospettiva causale basata su ragioni di ordine storico e culturale. Il rito non può trovare una spiegazione esaustiva solo sulla base di un ordine di ragioni; vi è in esso un elemento inafferrabile, che sfugge alle analisi e le mette in crisi. La «multivocità» del rito è ben sintetizzata da Beneduce R., *op. cit.*, p. 115.

⁵⁴ Wittgenstein usa la metafora della città per mostrare lo smarrimento a cui portano alcuni giochi linguistici [cfr. *Ricerche Filosofiche*, p. 109, § 203]. Ma la città non deve essere pensata «in prima battuta una forma di istituzione politica, ma è l'essere-con come tale. E la filosofia è dunque il pensiero dell'essere-con, per cui essa è anche il pensare-con come tale» [Nancy J.-L., *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 46-47]. La forma di vita viene qui usata per individuare un gruppo tenuto assieme dalle stesse pratiche, un insieme dinamico dai contorni sfumati che, nel rito sottratto, ha saputo contenere anche partecipanti stranieri, mettendo alla luce alcune proprietà comuni all'uomo in genere, che qui verranno trattate osservando il senso delle motilità spartite all'interno del circolo rituale.

movimenti, avviando una scansione collettiva nei ritmi della corporeità umana che inibisce ogni strutturazione del pensare. Quindi l'individuo, se è partecipante, è sottratto della sua soggettività e del suo nome, in quanto estremi di un'oggettivazione, per diventare *corpo*, nell'accezione più piena di questo termine, sottoposto alle forze con cui i corpi riescono essere plasmati. L'esperienza viene qui ripensata nella forma di un'*inerenza*⁵⁵, di un'apertura attiva, di un'esposizione al contatto. Perciò il rito si configura come un luogo non frontale – come un palcoscenico – ma circolare – come un girotondo – e la sua struttura andrà ristabilita nella forma adatta a ricevere relazioni reciproche e simultanee. Ogni partecipante non può sottrarsi all'influenza del gruppo poiché la sua volontà è distribuita e confusa con quella del rito stesso: egli non può più riferirsi a una propria intenzionalità separata e indipendente. Così il sé ristabilisce la sua essenza come *parte*, non costituisce più un soggetto autonomo, indipendente dal flusso di espressioni collettive, ma è irretito nel gioco delle azioni congiunte di più operatori rituali⁵⁶. La dimensione del rito modula le attenzioni, crea e disfa delle connessioni che di volta in volta si instaurano e si evolvono dinamicamente, cambiando forma al territorio stesso delle interazioni, come se queste fossero delle onde che increspano la superficie. In questo spazio mobile di corpi, il sé ne costituisce una parte. Esso però non può più elaborare un senso poiché la superficie sempre cangiante e il suo coinvolgimento in essa di fatto privano ogni strumento analitico della sua efficacia: il sé può solo *prendere atto* – come se il suo pensare si fosse immobilizzato in una forma di *stupore* – dei movimenti che riceve dalla collettività in cui è inserito, apprendendo dal suo corpo stesso.

Il primato del corpo

L'onda che trasforma l'osservatore in partecipante è un flusso di forme spoglianti, di gesti e di musiche che, per via della loro diffusione lungo le articolazioni del corpo, sembrano reclamare una risposta corale al di qua di ogni coscienza e di ogni elaborazione pensata. La sospensione del pensare è il risultato di molte attività corporee impegnative e stancanti: si pensi all'esperienza vissuta nel momento in cui si tenti di “fare la verticale”, o di volteggiare tre palle da giocoliere, o di prendere possesso di palla durante un'importante partita

⁵⁵ Anche nell'uso di questo termine si intende marcare l'assoluta fondamentale di un legame da cui si possono originare, *poi*, soggetto e oggetto, essere e mondo, spazio e tempo. L'*inerenza* diviene una proprietà che, al pari di un'attrazione magnetica, non può essere sottratta dalla natura di ogni corpo. Nell'accezione di Merleau-Ponty «non si deve dire che il nostro corpo è *nello* spazio, né d'altra parte che è *nel* tempo. Esso *abita* lo spazio e il tempo» [Merleau-Ponty M., *op. cit.*, p. 194].

⁵⁶ Questa metamorfosi dell'essere si basa innanzitutto su una pragmatica operativa. Sini fa un buon uso della grammatica quando descrive ciò che accade in un atto gestuale: «il gesto non è «di qualcuno»; al contrario, *ognuno è consegnato all'evento del gesto che lo articola*» [Sini C., *op. cit.*, p. 21 (corsivo mio)].

di calcio. Queste attività impongono a chi le pratica una profonda adesione alle dinamiche della situazione, una tale inerenza corporea che sospende ogni elaborazione concettuale, cosicché il soggetto si ritrova privato del tempo per pensare di elaborare una strategia, una sequenza studiata, una logica, un pensiero formato. Venendo meno le attività che lo definiscono, il soggetto stesso si ritrova sospeso, incapace di inerire alla situazione con la stessa efficienza del corpo che in quel momento sta agendo. Solo sulla base di una reiterata esperienza potrebbe dischiudersi lo spazio nel quale mantenere una certa lucidità e quindi conservare un atteggiamento intenzionale. Ciò avviene ai cosiddetti “professionisti del settore”, ovvero a chi è talmente abituato a praticare certe attività da aver depositato nella sua memoria corporea⁵⁷ certi schemi operazionali, liberando così uno spazio alla coscienza tale da poter intraprendere un’evoluzione operativa, un raffinamento dei suddetti schemi. Le nuove operazioni raffinate impegneranno il corpo del professionista secondo le stesse modalità con cui il principiante pratica i suoi schemi coreutici grossolani. A ogni densità corporea corrisponde una sospensione del senso e del pensare. Ma la prima esperienza rituale, su cui si basa il vissuto di questa ricerca, non poteva di certo poggiarsi su una memoria corporea già acquisita nel rito. L’impegno a mantenere un’attenta tensione negli scambi ha sospeso ogni tempo e ogni spazio al pensare. Tale inerenza, seguendo le stesse urgenze corporee, ha sospeso contemporaneamente sia il velo soggettivo che la necessità di riferirsi a un senso culturale. Non disponendo più di uno spazio privato, il soggetto è messo in sospensione dal suo stesso corpo, che a sua volta riflette in sé la corporeità collettiva nella quale è immerso. L’inerenza a una nuova situazione sradica il sé dal suo spazio privato, lo denuda della sua ideologia, dei suoi concetti, della sua centralità egoica e coscienziale; lo spoglia di tutto ciò, mostrando la ricchezza di ciò che resta.

Corpo aperto

Al di qua di ogni senso formato e di ogni volere estetico, i corpi si aprono alla danza, al canto, al ritmo. Nel rito mi è stato possibile cantare senza conoscere le parole e la melodia dei canti: l’esperienza collettiva irretiva il corpo, che in questo modo rispondeva, *aprendosi*, lasciandosi percorrere dai movimenti in cui si trovava immerso. Questo tipo di apertura è un’*esposizione*⁵⁸: partecipando, l’individuo informa il gruppo della propria

⁵⁷ Con il termine “memoria corporea” ci si riferisce a quell’insieme di informazioni acquisite dal corpo che non necessitano della supervisione di un soggetto per potersi esprimere. A questo termine si legherà quello di “memoria passiva” di Sperber, che verrà affrontato nel cap. 8 di questo lavoro.

⁵⁸ L’*esposizione*, che Nancy trasforma in «*expeausition*», attesta il toccarsi dei corpi, contatto e simultaneo distanziamento, differenza che esprime la loro intimità e singolarità, che egli definisce come un *ritrarsi*, un mettersi da parte che però lascia dietro di sé, *al suo posto*, il suo spaziamento [Cfr. J.-L.Nancy, *Corpus*, Cronopio, Napoli, 1995, pp. 29-30]. Esponendosi, i corpi mettono in gioco i legami della loro inerenza, che portano con sé le rispettive

permeabilità al gioco di rinvii, espone la sua immissione nel tutto come una sussunzione. Questa non si può evitare se non allontanandosi dal rito stesso, assumendo la distanza e la postura necessaria a un'osservazione frontale del fenomeno. La partecipazione apre il corpo a molte forme, le quali seguono tutte la medesima dinamica condivisa: ogni partecipante, mentre è contagiato da una forza espressiva, libera dei movimenti che sono le *sue* spaziatore, effetto del contagio collettivo in un corpo singolo, che genera una forma originale, uno stile singolare. Questa dinamica non può essere strutturata secondo il modello dello stimolo-risposta, poiché questo necessita di una separazione, nonché di una priorità logica e temporale dello stimolo rispetto alla risposta. La diffusione contagiosa delle attività rituali sembra seguire invece il modello dinamico della *risonanza*⁵⁹: prima ancora di poterne afferrare un contenuto, un movimento è già in atto, a liberare le “sue” forze che, come vibrazioni, si diffondono contemporaneamente tra i partecipanti e nel corpo di chi sta agendo. Così la separazione tra ricezione e diffusione diviene una questione mal posta perché la struttura cui fa riferimento è fuori luogo, in quanto l'*essere-parte* può percepire solo nella misura in cui funge nello stesso tempo da cassa di risonanza, da diffusore di attività corporee. Le modalità di azione individuale si ristabiliscono sulla base di questa dinamica: come una camera d'eco, il sé mima, ripercuote, risona i movimenti, i ritmi, i canti della collettività in cui è inserito⁶⁰.

Cambiando il modello teorico di riferimento, cambia anche la connotazione dell'*informazione*, che ora rompe gli argini del canale sul quale scorreva nel modello precedente. Adesso essa può finalmente presentarsi denudata e mostrare la sua radice etimologica: è una forza capace di *mettere-in-forma* un corpo⁶¹. Con l'esposizione a un gruppo, ossia con la partecipazione, i corpi *si informano* tra loro. Essi realizzano quella prassi del movimento di senso in cui la teoria è sospesa; essi generano un flusso vibratorio sottratto da ogni focalizzazione oggettivante, poiché non vi è soggetto alcuno che possa stabilire un concetto. Aprendosi, il partecipante fa l'eco alle forze che lo attraversano con un corpo messo-in-forma; egli non dice alcun *che* di oggettivo ma istituisce la relazione, si attiva proprio come farebbe una corda pizzicata in una cassa di risonanza. Quindi in questa dimensione partecipativa l'apertura non chiama in causa una qualche forma ulteriore di disponibilità⁶² del soggetto: se egli è parte, non dispone più di una volontà separata dal tutto che decida di assecondare gli stimoli

spaziatore e i rispettivi ritmi della loro temporalità, aprendo lo spazio di una nuova messa-in-gioco, che è quello esposto dalla loro stessa dis-posizione.

⁵⁹ Il modello della risonanza qui verrà usato in un'accezione che oltrepassa il dominio delle vibrazioni sonore per estendersi a ogni movimento del corpo.

⁶⁰ Questo aspetto verrà trattato nel capitolo seguente.

⁶¹ Questa accezione è stata presa da E. Barba, che la usa in riferimento al lavoro dell'attore, in *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna, 1993, p. 32.

⁶² Questa è implicita nella partecipazione stessa.

provenienti dalla situazione complessiva. Egli fa parte della situazione e le attività che in essa si generano *sono anche le sue*, poiché il suo corpo è *la pelle della relazione collettiva*. Il corpo stesso è l'apertura, è aperto dal legame con gli altri, poiché ne partecipa, condividendone la natura dinamica, oscillatoria, risonante, umana. Il corpo – non il soggetto – si apre, non potendo fare altro che riecheggiare i ritmi, le danze e i canti.

Il *corpus* del rito

Il rito sottratto comprende i corpi dei ballerini, dei percussionisti, dei cantanti e del coro, tutti sensibili a ogni tipo di scambio reciproco. La loro compresenza forma un corpo nuovo, totale, che è l'insieme delle parti, che chiameremo *corpus* del rito. Il gioco di rinvii reciproci tra ritmi e danze crea uno spazio scenico circolare, anzi *sferico* che, come una bolla, racchiude in sé tutte le forze che si scatenano al suo interno. I limiti di questa bolla sono costituiti dal coro, che mantiene le tensioni e le attenzioni in riferimento al centro. Le forze creano il *corpus* diffondendosi in tutta la sua superficie secondo le dinamiche più varie e complesse, diramandosi fino al perimetro del rito, che le contiene e le rimescola al centro. Anche qui il modello di riferimento è quello della *risonanza*, dove un suono – o un gesto, o una danza – si amplifica facendo vibrare l'architettura che lo contiene. La forza del perimetro viene restituita agli operatori centrali che la diffondono di nuovo, in un crescendo di intensità modulate dall'intero gioco rituale. Il rito si sviluppa tracciando l'andamento di questi scambi; la sua durata dipende da quella delle relazioni collettive. Queste si sviluppano in un crescendo di forze che culmina nelle parole del danzatore posseduto, trasfigurato, che sospende le connessioni non come se il rito fosse fallito, ma come se il silenzio fosse il suo necessario proseguimento, il suo compimento, una temporanea stasi della corporeità che trova finalmente il suo riposo dopo tante incandescenze. Il momentaneo sospendersi delle forze rituali è come il "punto zero" di un salto, in cui il corpo è fermo nel culmine della sua elevazione. Oppure come una pianta, il rito cessa temporaneamente tutte le sue attività per far sbocciare il suo fiore: questo è l'*oricha*, una personalità incarnata che andrà ripensata e sottratta nei soli termini delle qualità che attraversano il suo corpo.

Decostruzione del soggetto

La sospensione del soggetto avviene di colpo. Essa coincide con il momento dell'avvenuta partecipazione, con l'inserimento effettivo nel rito. Tuttavia è possibile mostrare le tappe dell'avvicinamento al luogo partecipativo come le condizioni per cui la sospensione può verificarsi:

1- Il soggetto è fuori. All'inizio il soggetto è nel pieno delle sue capacità: è inserito in un ambiente quotidiano, si muove seguendo un suo volere, che trova compimento negli oggetti che egli focalizza. Un ritmo di tamburi attira la sua attenzione: egli si dirige incontro alla fonte del suono come all'oggetto del suo interesse, nella speranza di metterlo a fuoco, di osservarlo, di comprendere di *che* si tratta. Il suono proviene da una casa. Egli si avvicina, curioso.

2- Il soggetto è dentro. Il soggetto viene accolto all'interno della casa: i ritmi sono molto più intensi, egli può percepire i canti e vedere le danze, nonché il circolo dei fedeli che danza e risponde al coro. Le pressioni sonore e corporee si fanno sempre più forti ad ogni passo che egli compie per avvicinarsi. La sua presenza non altera lo svolgimento del rito, anzi egli si sente ben accetto e, senza smettere di osservare, comincia impercettibilmente a muovere le gambe, nello stesso modo in cui lo stanno facendo gli altri. Poi nota i battiti di mani, che cerca di riprodurre assieme ai passi; infine cerca di comprendere, invano, le parole pronunciate dal coro, ma il coinvolgimento gli fa pronunciare lo stesso dei fonemi senza senso in sincronia con il gruppo.

3- Il soggetto non c'è più. Per mantenere tutte queste attenzioni, il soggetto *si scorda di sé*. Egli abbandona la sua osservazione esclusiva per confondersi nella collettività corale: non appena si fonde col gruppo, il canto cambia strofa, oppure i battiti di mani suggeriscono ritmi diversi, cosicché egli non può più tornare a centrarsi su se stesso, sulla sua individualità e intenzionalità, perché il suo corpo è occupato da un transito di dinamiche coinvolgenti e impegnative. Non più il soggetto ma solo il corpo fa eco ai canti, sorride ai sorrisi, è attento alle danze centrali e ai ritmi. La fatica di tutte queste attività simultanee è confusa con la gioia di condividere un'esperienza nuova e affascinante. Ma la *stanchezza*, che riduce ogni comportamento alla sua nudità singolare, ha sospeso il soggetto in quanto identità separata, poiché in questo momento una costruzione indipendente rovinerebbe tutto. Così il volere ha abbandonato il corpo singolo: si è rarefatto, spartito in un corpo collettivo.

Il coro ha orientato i movimenti di ogni partecipante perimetrale, sollevandolo dal suo volere, prendendone la soggettività. Ora questo si muove più agilmente, libero dal peso del senso, fuori dalla sua gabbia identitaria. Egli non *si* sta muovendo, è parte di un corpo in movimento; non sta osservando, percepisce nello stesso momento in cui si esprime: è informato, *messo-in-forma* come una parte del coro, che a sua volta è parte di un unico *corpus* simbiotico che intreccia espressioni simultanee e differenti. I partecipanti centrali informano la collettività con una pressione espressiva maggiore: essi diffondono una forza che si traduce in movimenti e comportamenti quasi-spontanei, o meglio *riflettenti*, come se questi fossero delle ripercussioni originali e non mimetiche, non simulazioni ma nuove creazioni, innescate dal rito e

non mediate da alcuna elaborazione di senso⁶³. In queste interazioni non è possibile individuare i segni di alcun disegno intellettuale: l'urgenza rituale semplicemente impedisce il riferimento a questi strumenti. I comportamenti seguono unicamente la sinergia che li modula, un contatto talmente ricco di forme e così stretto da non riservare alcuno spazio alla possibilità di una contemplazione intellettuale.

Il corpo sottratto assiste al venir su del rito con *stupore*⁶⁴. Ma le fasi della festa, eventi meravigliosi che sospendevano ogni giudizio al partecipante straniero, venivano condotte dai cubani con la naturalezza propria delle pratiche usuali. Essi mostravano la loro esperienza all'esposizione corporea collettiva, forti di un'educazione rituale, sensibili alla nuda connessione reciproca che, solo per il fatto di essersi instaurata, bastava da sé a generare tutti i nuovi comportamenti che sarebbero seguiti. Pur sottratti dei loro sensi culturali, i loro corpi apparivano analoghi a dei violini ben fatti: non solo ben costruiti ma lievemente assestati, messi in forma dalle tante note che hanno risuonato nel corso della loro vita. Così la loro storia depositava in questi corpi alcuni tratti che la sottrazione non poteva più sospendere.

Pensare sottratto

Ripensare l'esperienza in una forma che non tradisca il vissuto originario significa ristabilire il discorso non nell'ordine di un pensiero determinante, ma di un *pensare sottratto*⁶⁵ che non dice alcunché di oggettivo, ma che si poggia sul fulcro delle dinamiche corporee, delle espressioni coreutiche e musicali, della partecipazione al rito. Per portare avanti un simile discorso è necessario partire dal ricordo di quello stato di pura corporeità vissuto nel rito. In questo modo il pensiero può basarsi sul solo fatto esperienziale, che ha la caratteristica di essere stato vissuto al di qua del controllo di un soggetto-agente che si intestardisce a tradurlo nelle forme del *suo* volere o con gli strumenti del suo linguaggio. Allora affermare di aver visto un ballerino è già dire troppo, perché con ciò si focalizza non un corpo ma un intero soggetto ben formato. Sarà preferibile dire di aver visto un *corpo danzante*, le cui

⁶³ Ciò verrà definito più avanti con il termine di «mimesi sottratta».

⁶⁴ L'atteggiamento di stupore, che Merleau-Ponty riteneva essere uno dei migliori approcci alla descrizione della formula della riduzione fenomenologica [cfr. Merleau-Ponty M., *op. cit.*, p. 22], non deve lasciar intendere un atteggiamento mistico di uscita dal mondo [cfr. Nancy J. – L., *Essere singolare plurale*, p. 16]. Al contrario, esso scaturisce proprio dall'immersione totale nella propria co-esistenza.

⁶⁵ Secondo Nancy il pensiero sottratto è «pensiero che si sottrae a sé stesso», che si priva del suo sapere in quanto esso non è altro che «la conoscenza di un oggetto». Ma «la totalità dell'essere non dipende da un sapere. Sapere cioè, cioè non-sapere, [...] significa entrare nell'oscurità e nell'opacità di ciò che non dipende più in alcun modo dal sapere. Il pensiero che là si esercita è dunque «ancora un pensiero» in senso inaudito» [Nancy J. – L., *Il pensiero sottratto*, p. 41]. Non contemplando più oggetti né categorie, il pensare sottratto si rivolge allora alle spaziatore dei corpi nel gioco del loro toccarsi reciproco, all'interno di una dimensione collettiva come quella rituale.

dinamiche di interazione con altri corpi che suonavano, cantavano e lo sostenevano hanno permesso uno sviluppo dinamico delle sue espressioni, fino a generare un movimento talmente denso da poter scatenare la sua vestizione, l'istituzione comunitaria di un nuovo senso, la nascita di una nuova identità incarnata, che il linguaggio locale veste col nome di un *oricha*. Così come il rito ha ridotto il soggetto a sola corporeità, allo stesso modo il nuovo soggetto istituito, l'*oricha*, verrà qui sottratto del suo nome, ricondotto alla sola densità della sua informazione, per essere descritto nei termini di un corpo che esplora a fondo una certa forma della sua *arealità*⁶⁶.

Calarsi nello schema corporeo⁶⁷ di una danza vuol dire aderire a una forma specifica che non si esaurisce nelle regole capaci di attivarla – nei passi, per esempio – ma che fa di queste un punto d'appoggio per aprire il corpo a un'esposizione più ampia e creativa, a un'esplorazione come danza e a un'evoluzione delle sue forme. L'inerenza corporea nei confronti di uno schema coreutico può essere associata alla relazione che lega le radici alla terra. La danza può crescere ed estendere la sua natura così come avviene per una pianta: se il legame con la terra si mantiene stabile, allora questo può irrigare la forma di nuove estensioni, germogli di esposizioni in nuovi territori. Così si comprende che la corporeità dell'inerenza non consiste nel fissarsi in un punto, ma nel risiedere in un'area che si estende lungo gli spazi di un'infinità di manifestazioni coreutiche. In questo senso la danza è una forma *areale*, dove per "arealità" si intende l'immenso territorio che il corpo può abitare: danzando, cantando, correndo o scrivendo, il corpo si cala in uno schema operativo, ossia mette radici dinamiche in una zona del suo potenziale territorio espositivo, della sua *arealità*.

L'osservatore

L'osservatore analitico è sospeso, privato della sua postazione esclusiva. Il suo guardare ora ci può svelare la trappola della sua tessitura: come una lente kantiana, il velo culturale confonde la visione con un'autoreferenza intellettuale. Il fenomeno osservato si congela per aderire a un modello astratto, l'osservazione si priva dell'aria per respirare, del suo

⁶⁶ Altro termine coniato da Nancy, derivato dalla radice di «area» e direttamente connesso al corpo: «“Corpo” deve avere senso [...] direttamente nell'estensione», nel territorio delle sue spaziatore. Una forma *areale* è una spaziatore reale, attuale del corpo: «il reale in quanto areale riunisce l'*infinito* del massimo di esistenza [...] e il *finito* assoluto dell'orizzonte areale» [Nancy J. – L., *Corpus*, p. 37]. Così si comprende ancor di più la nostra accezione di "corpo", che è sempre più estranea al dualismo cartesiano che la nostra tradizione razionale ha depositato nel senso comune di questo termine.

⁶⁷ Compresa l'accezione del termine "corpo", lo "schema corporeo" non potrà più essere inteso come «una spazialità di posizione» delle membra, ma –nei termini di Merleau-Ponty- come una «spazialità di situazione» [Merleau-Ponty M., *op. cit.*, p. 153] poiché ora il corpo porta con sé, in una modalità *assolutamente indissolubile*, il suo orizzonte spaziale e temporale.

movimento vitale, dell'attrito e dell'inerzia necessarie a muoversi e vibrare⁶⁸. La visione analitica cancella il rito per porvi uno specchio in cui l'osservatore non può vedere altro che se stesso e la sua storia. Senza consapevolezza, egli ipostatizza nel rito quelle linee di senso e quei significati già acquisiti affinché la sua ragione possa correre a scoprirli⁶⁹. Questa trappola autoreferenziale si consolida come modello teoretico solo se vi è un certo distacco dalla situazione, solo se il soggetto si immerge nella quiete della sua contemplazione. Ben diverso è il coinvolgimento e la confusione del mondo rituale. Al suo interno una tale visione è sospesa, non solo perché c'è dell'altro che eccede il suo senso ma semplicemente perché non è quello il luogo del pensiero teoretico. Il rito immette in sé solo elementi interagenti con danze, canti e ritmi.

Agli occhi di uno straniero, ricercare il senso con lo sguardo vuol dire interrompere simultaneamente il flusso di rinvii che lo manteneva all'interno del fenomeno. La stessa interruzione sarebbe avvenuta per qualunque interpretazione che si fosse frapposta tra un gesto e un altro, rompendo la continuità delle parti. Ma l'agire rituale non ha creato il rito come una dimensione chiusa: le forme del suo agire lo hanno sviluppato ed esteso a tutti gli avventori che si assoggettavano al suo movimento. Impegnandosi in tali attività, l'osservatore cessa di essere tale per entrare a far parte del tutto collettivo. Inoltre egli è straniero: non è un fedele, che conosce i codici espressivi e le preghiere yoruba, ma non è nemmeno un turista, che si immobilizza per non far venire mossa la sua fotografia analitica, frontale, separata. L'ex-osservatore è immerso in una dimensione dinamica e il suo corpo fatica a seguire tutti i movimenti del gruppo: egli non può riprendere la sua funzione analitica poiché è preso dalle ripercussioni di tutte quelle connessioni, è immerso in un mare di onde che lo sollevano, è preso da tutte quelle modulazioni di scambi reciproci che fanno il rito. L'ingresso nel circolo dei partecipanti impone innanzitutto un adeguamento formale. Il soggetto deve mimare i passi, i ritmi e i canti della collettività evitando di razionalizzarli in un modello o una regola da seguire, perché questi poi varieranno e romperanno ogni regolarità formale. Con l'atto della mimesi non mediata da concetti, il soggetto cede il primato al corpo. Il soggetto viene spostato in un luogo scoperto, incustodito, esposto alle intemperie delle dinamiche che scaturiscono dal nuovo centro effettivo, il corpo. In questo momento il soggetto è sottratto perché non è più contemplato come direttore nello svolgersi dei movimenti, non è più l'agente di una volontà. Allora basta una pressione corporea più forte a farlo volare via, a sospenderlo ancora di più. L'occhio dell'osservatore si rilassa, non segue più i movimenti dell'osservazione attenta ma guarda tutto senza riconoscere nulla. Egli non vede più né oggetti né soggetti: tutto per lui è indifferenziato, sfocato, indistinto. L'occhio

⁶⁸ È ciò che Wittgenstein condanna al pensiero logico. [Cfr. *Ricerche Filosofiche*, p. 64, § 103, p. 65, § 107].

⁶⁹ È ciò che Sini chiama «l'effetto retrogrado del vero» che una mente produce su ciò che descrive: l'osservatore «non si preoccupa affatto, però, della sua mente, con la quale osserva e descrive. Che questa mente sia di fatto presupposta alla descrizione è un pensiero che non lo coglie e non lo turba» [Sini C., *op. cit.*, p. 18].

dell'osservatore è preso da un'estasi dinamica come quando, seduti su una giostra, abbandoniamo la focalizzazione guardando il tutto muoversi attorno a noi, come se fosse nulla, ma un nulla impressionante e perciò *con-sistente*. L'esperienza di questo stato è il luogo svelato dalla sottrazione.

L'esperienza rituale dapprima viene vissuta, con azioni, gesti e movimenti; poi può essere pensata, messa in accordo o in disaccordo con una razionalità che nel momento della festa era abbandonata. In questo modo la riflessione può fare tesoro del fatto esperienziale nudo, non inquinato da alcun'analisi concomitante allo svolgersi delle azioni. Ciò che la nudità di questa esperienza può esporre al pensiero è innanzitutto il valore dell'*adesione* che ha legato il partecipante al tutto, nella forma di un'inerenza. Allora possono apparire i tanti legami che hanno unito i corpi, le tante informazioni sonore e coreutiche che, passando da un luogo all'altro, hanno consolidato le connessioni. Queste sono *forze* di attrazione che, nello stesso modo in cui irrigano i corpi di forme concrete, allo stesso modo creano le basi pragmatiche per la successiva emersione di nuovi complessi identitari. Non resta che concentrarsi sulla *zona di passaggio* tra l'«uno» e l'«altro» – estremi non più oggettivati e quindi privi di senso – per trovare lo spazio di questa ricerca, abitata dalle molte forze connettive del rito. L'importanza di questa zona è paragonabile a quella che ha rivestito la sinapsi – zona di contatto anch'essa – negli studi di neurofisiologia.

Corpo come diapason

Le forze del rito si ripercuotono su tutta la sua cassa di risonanza, che si muove e ondeggia simultaneamente, al pari di una vibrazione sonora. I corpi allora possono essere paragonati a uno strumento musicale che, se toccato, entra in vibrazione. Come per un diapason, le forze passano attraverso i partecipanti, che risuonano essi stessi, mostrando l'architettura complessiva dello strumento che compongono, che è il *corpus* del rito. Paragonarsi a uno strumento musicale è diverso dal pensare di esserne l'esecutore: non vi è qui l'istituzione di un soggetto che intenzionalmente *si risuona*. Lo strumento collettivo è simile e allo stesso tempo differente da uno strumento musicale: esso risuona, ma non è suonato da un *altro*. La messa-in-vibrazione è fornita dagli stessi corpi che lo compongono e che, organizzati, conoscono le possibilità dello strumento. Spaziandosi, questi esplorano la loro corporeità nelle concatenazioni operazionali che contraddistinguono le loro espressioni. Sono i principali operatori del rito: *cantanti, percussionisti, danzatori*. Il cerchio che si forma attorno a loro risente delle loro espressioni e le arricchisce delle qualità del loro attraversamento. Come una cassa di risonanza, la collettività amplifica le forze degli operatori rituali. Il ritmo, la danza, il canto

toccano i corpi, fornendogli quella vibrazione che questi possono amplificare. L'atto del pizzicare le corde di questo strumento è distribuito e confuso tra tutte le sue parti. Sebbene anche il rito abbia un inizio, un movimento che genera l'architettura dello strumento stesso – individuabile nelle azioni degli operatori centrali – diviene impossibile analizzare la sua struttura seguendo una logica di termini distinti e determinati, nel momento in cui questo si è formato; ad esso non si può applicare il modello dello stimolo-risposta. La realtà del fenomeno è più complessa e va ricercata nella diffusione omnidirezionale delle informazioni: ogni forma espressiva mentre si diffonde tra i corpi partecipanti risuona nel corpo di chi l'ha generata, incrementando simultaneamente le sue gesta e quelle dei presenti, che a loro volta diffondono in tutte le direzioni le loro forze coreutiche e musicali⁷⁰. Queste tra loro si compongono secondo i disegni più disparati, a generare nuove azioni e nuovi incrementi di forza collettiva. Ricercare la causa efficiente per svolgere un filo logico delle connessioni è fuori luogo, lontano dalla realtà della partecipazione rituale su cui si basa il vissuto. È preferibile sostituire questo modello con un altro, elaborato sulla base della somiglianza tra queste dinamiche e quelle acustiche, avvicinando così la costruzione rituale alla diffusione dei suoni in uno strumento musicale. I partecipanti espongono le loro proprietà "acustiche", sono dei *diapason corporei*⁷¹ messi in risonanza dal rito stesso, che diffonde le sue note nella sua cassa di risonanza, che è costituita dalla loro corporeità vibrante. Ognuno diviene un tasto di un pianoforte collettivo, una corda di un'arpa corale, che vibra non solo in virtù delle sue proprietà interne, ma risuona nel contempo l'armonia della forma complessiva dello strumento. In questo modo l'atto intenzionale rivela di essere il termine di un intero modello oramai accantonato: esso non descrive più nulla, non è più adatto alla situazione. Il partecipante in quanto tale è uno strumento di cui il rito si serve per amplificarsi: mentre il rito lo percuote, giovandosi della sua risonanza libera da ogni volere, il partecipante a sua volta può godere dell'esperienza che il rito gli dischiude.

La sospensione dell'atto intenzionale non è un processo graduale: la soggettività, la sensatezza, ogni strutturazione del pensare, vengono meno nella misura in cui l'informazione è incorporata attraverso azioni e gesti. Le forze del rito modellano i corpi secondo una pragmatica che è efficace solo a condizione che ogni sua parte sia consegnata all'evento della partecipazione, mostrando di assumere il rito come mondo nel quale inerire, come se il soggetto si togliesse le scarpe per entrare nella dimensione che lo trasforma in strumento risonante, come se

⁷⁰ Attraverso l'accordo tra il senso e l'ascolto, la riflessione di Nancy giunge alla consistenza del senso, che è quella di un rinvio infinito, continuo e dinamico nella sua stessa essenza, come il suono, che «propriamente si ri-emette nell'atto stesso di "suonare"» [Nancy J. – L., *All'ascolto*, pp. 13-14].

⁷¹ Che siano diapason, corde tese, o membrane risonanti, qui si vuole marcare il fatto che la pelle dei corpi esposti nell'esser-ci del rito è *vibrante*, poiché «vive nel rimbalzo del "ci" o nella sua messa in moto, che fa di esso [...] un luogo vibrante come il diapason di un soggetto, o meglio come un diapason-soggetto» [Ivi, p. 27].

lasciasse cadere la sua veste. Se questo abbandono non è incondizionato, ovvero se il soggetto si ostina a trattenere un'identità cosciente, allora esso pone un limite, un confine tra sé e gli altri che lo getta immediatamente fuori dal *corpus*. Impegnato a capire *cosa* sta succedendo, come se *quel* "fenomeno" fosse un *qualcosa* da afferrare, il soggetto smette di risuonare le forze trasformative. Egli è messo al di fuori del rito per aderire ai suoi ordini di senso, che lo allontanano automaticamente dalla partecipazione; egli semplicemente, per aderire a se stesso, non vive l'esperienza. Ma la spoliatura del soggetto getta luce sulle tante proprietà del sé sottratto che è il corpo, non un corpo meccanico, riduttivamente biologico, ma irriducibilmente umano, coinvolto nella musica e nella danza, sensibile ai gesti dei suoi simili: egli risponde a tutte le esperienze che percepisce, anche a quelle che eccedono ogni comprensione sensata.

La collettività è accolta nella dimensione del rito con l'atto di un abbandono: ognuno perde il suo tessuto per diventare un filo che il rito intreccia con gli altri. Allora l'esperienza si dischiude come *partecipazione*, che ognuno vive come parte dell'intreccio di scambi, come punto di una cassa di risonanza collettiva. Far parte significa allora *liberare il corpo*, lasciare che esso risponda delle pressioni collettive in forme che il pensiero non può permettersi di indagare durante il loro manifestarsi. Lo strumento-corpo funziona in quanto sospende di essere l'agente delle sue azioni: la figura dell'osservatore – ma anche quella dell'ascoltatore – viene sospesa. L'osservatore è il soggetto che compie l'atto di osservare; l'ascoltatore è il soggetto che compie l'atto di ascoltare. Entrambi vengono istituiti da un atto intenzionale: l'ascoltatore tende l'orecchio, *vuole* ascoltare. Ma nel rito sottratto non c'è intenzionalità alcuna: il corpo non *vuole* ascoltare nella misura in cui un tamburo, un'arpa non può *voler vibrare*. In questa dimensione l'intenzionalità fa sorgere questioni prive di senso. La vibrazione esiste nel momento in cui il rito c'è: questi elementi sono indissolubili e concomitanti.

Il "senso" del rito

Con la sottrazione, l'osservazione frontale si trasforma in luogo circolare o meglio, in un'immersione. Il soggetto diviene corpo risonante, diapason, filo di una tessitura in atto. Assieme al suo ego, scompare anche la sua corporeità autonoma, che non sarebbe di alcun aiuto alla costruzione dell'armonia collettiva. Con ciò, si dischiude il nucleo connettivo e inalienabile di un essere che è allo stesso tempo *singolare* e *plurale*⁷²: egli rispecchia l'armonia del tutto attraverso forme originali. La sottrazione che il rito genera apre al

⁷² «Il singolare-plurale [...] forma [...] la costituzione d'essenza d'essere: una costituzione che disfa o che disloca [...] ogni essenza una e sostanziale dell'essere stesso» [Nancy J. – L., *Essere singolare plurale*, p. 43]. L'essere che risuona vibra il suo rinvio continuo –poiché toccando si ritrae- alla pluralità dei partecipanti, e lo fa emettendo una nota, un passo, un gesto *singolare*.

nuovo “senso” del rito, che di fatto è una *sottrazione di senso*. Il rito, spogliando ogni intenzionalità individuale, sospende anche di ogni ricerca di senso, perché questa si riferisce comunque a una volontà di ricerca che il vissuto partecipativo pone fuori luogo. Del resto, non si può suonare uno strumento che *vuole* cantare la sua melodia perché questo non sarebbe uno strumento. Sarebbe un esecutore, un agente, non suonabile, non assoggettabile in qualità di cassa da far risuonare. Uno strumento non dirige la sua vibrazione verso certe note: la sua corporeità gli fa semplicemente risuonare quelle oscillazioni che il suonatore gli impone, toccandolo. In questa dimensione appare, paradossalmente, il “senso” del rito. Un senso che continuamente si sottrae per rivelare il suo movimento continuo, decentrato, distribuito⁷³. È un senso che non si può afferrare con un concetto poiché è rivelato da un’esperienza che ha sottratto le oggettivazioni e la loro ricerca. È l’esperienza stessa, non è *ciò* che un occhio può focalizzare, non sono sue elaborazioni. Sottraendo il rito è possibile ripercorrere la decostruzione del soggetto e allo stesso tempo tracciare lo svolgersi dell’avvicinamento al luogo rituale, nonché il valore profondo dell’*assoggettamento* al tutto collettivo, in cui il soggetto, l’osservatore, il senso, assieme a ogni consistenza ontologica, sono gettati-sotto lo scorrere delle forze rituali.

Una fenomenologia del vissuto

Il soggetto si spoglia senza alcun atto intenzionale: è il rito che lo sottrae nella misura in cui il corpo lo sorprende. Non vi è intenzione di denudarsi, ma un partecipare alle corporeità del rito, che sono forze spoglianti. Questa ricerca si concentra sul rito in quanto luogo in cui appare la denudazione; in esso il pensare si muove sottratto dalle sue costruzioni di senso; l’osservatore guarda la dimensione in cui è immerso con quello stupore che nasce dalla mancanza di punti di riferimento. Lo *stupore* attesta una modalità esperienziale ben netta, per quanto difficile da spiegare. Si percepisce una forza modulatoria generale che permea tutto il rito, costellata di scambi locali tra movimenti e musiche che, come onde, si diffondono in ogni direzione, favorendo un senso di unione a un tutto che è inseparabile nella misura in cui ogni sguardo oggettivante è sospeso. Mantenendo tale esperienza, si rifugge non solo dai sensi della tradizione cartesiana ma anche da quelli della tradizione cubana. Così non è possibile ricercare il senso dell’*oricha*, ma solo quello della denudazione nel luogo del rito sottratto. Con ciò si ribadisce la sospensione del senso come il “fatto” su cui l’esperienza ha potuto formarsi, il

⁷³ Questo movimento sfugge alle prese del senso e così pare che il senso stesso «*debba essere considerato nello stesso tempo come un non-senso, in quanto il suo dare sensatezza è nello stesso tempo un sottrarla*» [Garroni E., *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano, 1992, p. 269]. Ma questo non-senso non è un’assenza del senso: è il movimento stesso che – proprio perché sfuggibile, perché sempre in gioco oscillante, in continuo rinvio – dona senso, seppure in un’accezione nuova e «inaudita» [Nancy].

suo nucleo costitutivo. La singolare modalità d'essere – il vissuto – che viene attivata dal rito risponde bene alle connessioni tra i corpi partecipanti. Ciò accade perché questa esperienza, sottraendo le attività usuali dell'io pensante, mortifica ogni strutturazione del pensare. Questo lavoro affronterà i caratteri di diffusione informativa del corpo, ovvero le modalità su come questo possa assumere una forma specifica e diffonderla nel *corpus*.

La relazione delle parti col tutto è fondamentale non solo a istituire il rito, ma anche a mostrare che la sospensione dei veli culturali non è un'operazione privata. Se lo fosse, allora è come se il soggetto da solo, intenzionalmente, avesse pizzicato quella corda che lo ha fatto vibrare, riuscendo a risuonare da sé. Ciò è nondimeno possibile in altre situazioni⁷⁴, ma non è il caso della festa santéra: senza un gruppo non ci sarebbe partecipazione, non ci sarebbe un tutto in cui immergersi come parte. La sottrazione volontaria non ha a che fare con l'esperienza vissuta: essa è un evento individuale, solitario, al limite sciamanico, che non ha nulla a che vedere con le abilità del *corpus* a denudare i partecipanti in corpi. Queste abilità costituiscono l'insieme delle pratiche musicali, coreografiche, liturgiche del rito della santería. Suspendendo tutte quelle oggettivazioni di senso che sia i religiosi cubani che gli osservatori occidentali non possono fare a meno di individuare, si svela una modalità del pensiero sottratto che si muove in virtù di informazioni corporee. Applicata a un fenomeno complesso come quello della festa santéra, tale sottrazione assume la forma di una *riduzione fenomenologica*. Per non corrompere l'esperienza di tutte le distorsioni di senso con cui essa può essere pensata, si tenta di sottrarre il rito di ogni linea di senso che si poggia su concetti. Ciò che resta sono le sue forze proprie, capaci di mettere tra parentesi ogni oggettivazione per favorire un'efficiente assimilazione delle parti, creando così un amalgama di forze connettive che non ha più senso separare. Il rito sottratto è come lo “sfondo del mondo”⁷⁵, che è sempre celato dalle elaborazioni intellettuali che ad esso si sovrappongono. Con la sottrazione lo sfondo è spoglio e mostra la sua rete di connessioni. La matassa non dispone più di alcuna ragione né di alcun volere che possa pensare di sbrigliarla e così diviene l'essenza stessa del vissuto, il terreno di una *fenomenologia della partecipazione al rito*. Se ci si colloca al di fuori del rito si rimane in possesso di tutte le proprie facoltà di pensiero. Comportamenti quotidiani, grammatica e intenzionalità si intrecciano a vestire il corpo escluso, che torna ad essere sotto la guida di un soggetto che osserva, ancorandosi a una prospettiva culturale. Egli può spiegare il rito in modi diversi: può dire che

⁷⁴ Gli esempi sono numerosi ma qui basterà citare il lavoro dello *sciamano*, che entra in contatto con dimensioni trascendenti mediante l'ausilio del suo tamburo, che suona personalmente [Cfr. Rouget G., *op. cit.*, p. 34].

⁷⁵ Il pensiero sottratto coglie questo *distanziarsi* che fa spazio e che allo stesso tempo *tocca* la pluralità dei partecipanti al rito. Questa oscillazione vibrante è lo sfondo di ogni visione del rito. È come la percezione per Merleau-Ponty: «la percezione non è una scienza del mondo, non è nemmeno un atto, una presa di posizione deliberata, ma è *lo sfondo* sul quale si staccano tutti gli atti ed è da questi presupposta» [Merleau-Ponty M., *op. cit.*, p. 19 (corsivo mio)].

questo è un teatro convincente, o un'incredibile tecnica di comunicazione con gli antenati, o ancora una pratica superstiziosa dove non c'è nulla di vero. Ma viverlo senza poterne dire alcunché, perché coinvolti in una totalità densa di scambi, dischiude lo spazio di un'esperienza radicalmente diversa. La riduzione del fenomeno vissuto al solo nucleo di questa esperienza apre la riflessione nei termini di una ricerca nuova. Il prodotto della sua riduzione non è un ego trascendentale ma, al contrario, è proprio quello che la sua *epoché* dischiude: canti, ritmi, danze, gesti, urla, privati del loro senso culturale, rivelano un corpo che ha la capacità di impressionare, di comunicare forme ai corpi che lo circondano, anche senza la mediazione di un senso.

Qui non si risponde del senso o dei sensi possibili che il culto degli *orichas* può rappresentare: si prende atto di un'adesione al *corpus*, che può mostrare un mondo trascendentale a ogni sua veste di senso, sia essa mistica o antropologica, ludica o psicologica. Lo spazio aperto da questa riflessione è quello che emerge dopo che ogni linea di senso è stata sospesa: è il valore della partecipazione corporea, di una presenza esposta, nonché delle dinamiche riverberanti che sottraggono il pensare dal corpo. Questa sottrazione è assimilabile a una riduzione fenomenologica dell'esperienza vissuta che ne salva il solo nucleo partecipativo: ciò che rimane ad ogni spoliamento di senso è la particolare forma di inerenza che ci lega a un'esperienza, stabilita da forme corporee amplificate in canti, ritmi e danze. In questa dimensione comincia ad apparire un sistema di forze connettive che possono essere considerate come delle vere e proprie forze fisiche, suscettibili di una trattazione che chiarirà i termini e lo svolgimento di questa ricerca.

Nel capitolo che segue si mostrano le dinamiche a cui obbediscono le forze spoglianti, che sospendono il soggetto dal corpo: queste allo stesso tempo lo legano indissolubilmente a un *corpus* collettivo, realizzando un *essere condiviso, distribuito, decentrato, singolare-plurale*. La partecipazione viene istituita seguendo le dinamiche del suono: un'oscillazione – sonora o coreutica – mette in vibrazione – sonora o coreutica – i corpi tutti, in un gioco di rinvii reciproci che forma la corporeità del rito.

Una fenomenologia del vissuto di un rito della santería deve poter contemplare una modalità d'essere che è quella del vivere un'esperienza non nella misura in cui la si domina con la propria soggettività cosciente ma nella misura in cui ogni "io" è dominato dalla propria corporeità riverberante. Il valore di questo lavoro è quello di mostrare questa modalità d'essere, che può dirsi *vivere un'esperienza*. Da questo vissuto, una volta ritornati in sé, ovvero soggetti, artefici di azioni e di focalizzazioni, è possibile elaborare la vestizione di ogni ordine di senso, le cui possibilità sono legate ai limiti del senso comune, della tradizione culturale, del linguaggio specifico. L'osservatore può interpretare, assumere prospettive, al limite può individuarsi come sguardo che osserva da una posizione prospettica, culturale,

grammaticale. Però ogni elaborazione può essere svolta solo a partire da un vissuto, postulando la necessità di un'esperienza. La singolarità di questa ricerca è quella di basare il vissuto originario sulla partecipazione al rito, un elemento questo che sottrae dal vissuto l'intera mole di giudizi che da essa si dipartono. E che sospende la soggettività culturale per mostrare le qualità antropiche del corpo. Il corpo sottratto non è un meccanismo inerte, regolato dalle sole leggi della biologia. Esso si apre alle tante modalità di connessione col mondo, che potranno emergere chiaramente attraverso un'analogia con la percezione uditiva. Far-parte del rito è una modalità d'essere che obbedisce alle leggi della risonanza, le quali sono responsabili di ogni sottrazione di senso in favore di una pronta efficienza nelle azioni. Il corpo così sottratto apre una dimensione in cui l'essere che si muove nel rito non è passivo, non riceve la forza del tutto senza opporre alcuna resistenza o alcun contributo originale. Il corpo ha la capacità impressionante di risuonare: attraversato da uno stimolo vibratorio, esso si mette in vibrazione, arricchendo il suono – o il movimento – della sua forma risonante. Questa non è una modalità d'essere passiva: è riflessiva, riverberante, partecipante della forma complessiva.

CAPITOLO 3

Una semantica dell'ascolto

Lo spazio cerimoniale è il luogo circolare istituito dalla sua *risonanza*. Ci si riferirà ad esso come all'*arena del rito*, uno spazio sottratto dove le possibilità dei rinvii sono limitate al solo valore della corporeità come forza connettiva. Questo luogo si mantiene in base a un gioco di riverberi, di circolarità dinamiche, di rimandi simultanei. I legami risonanti svelano tutto un intreccio, una composizione di micro-forze tenute assieme in dinamica rispondenza. Come un vortice, l'intreccio rituale si muove grazie a una *forza di attrazione centripeta*⁷⁶ che, tendendo a un centro, allo stesso tempo fa muovere le sue attività in un perimetro sfumato e circoscritto.

Le forze del rito sono forme di *ex-pressione*, che premendo da un corpo in agitazione, diffondono pressioni d'aria e vibrazioni fuori di esso, aprendo nuovi spazi alle interazioni. I corpi che occupano questa arena connettiva fanno parte del *corpus* rituale in un'accezione talmente profonda e totale da sospendere ogni loro integrità identitaria, mostrando la distanza che li separa dal loro sé quotidiano. Queste forze seguono l'andamento del rito fino al suo compimento, rivelandosi in tutta la loro capacità di distruggere la gabbia caratteriale che imprigionava l'identità corporea in un nome proprio di persona. L'*ex-pressione* è quindi una pressione che, muovendo il corpo, lo allontana dal soggetto, è una forza corporea sul sé, un'*es-pressione*. Questa assume le forme di una vibrazione, di un'agitazione che scuote le pareti del corpo risonante nella misura in cui esso è coinvolto, sconvolto, irretito e confuso nel groviglio di aperture e di relazioni partecipative. Questo scuotimento si comporta come uno stimolo acustico: esso vibra nel corpo di chi lo crea con un'intensità che è pari al suo rinvio verso l'altro, che lo riceve nella sua cavità risonante, creando così una sinergia di vibrazioni, una parentela di forme dinamiche capaci di originare uno *stile*⁷⁷ nel movimento, un'armonia di oscillazioni che diventerà il cuore di questo lavoro.

⁷⁶ Questo aspetto verrà approfondito a p. 146, nel paragrafo intitolato "La spirale centripeta".

⁷⁷ Leroi-Gourhan mostra come lo stile sia un *tono etnico* che viene tramandato di generazione in generazione, «perché la figurazione comporta gli stessi livelli operazionali; si può vedere sopravvivere per lunghi secoli

La somiglianza di forme dinamiche non deve essere ricondotta solamente a un ordine visivo, che potrebbe facilmente confonderla con una figura, ma alle dinamiche rivelate dall'ascolto: per forma qui intendiamo la composizione originale delle *vibrazioni* e dei *movimenti* che un corpo ci rinvia. È una pressione sulla cavità del corpo esposto, che vibrando produce un timbro sonoro, un colore originale, uno stile, diffondendo nella relazione con l'altro le qualità della sua corporeità, che l'altro a sua volta arricchisce con le sue composizioni armoniche e articolari, con la sua forma originale. Ma il contributo dell'acustica rischia di essere limitante in questa ricerca se del suo funzionamento ne afferriamo solo le proprietà sonore. Tali proprietà vengono qui applicate all'intera capacità che un corpo ha di muoversi: l'idea di vibrazione invade il movimento per abbracciare non solo l'invisibile oscillazione della pelle tesa, ma anche tutte le spazature di cui un corpo è capace. Danze, canti, trasfigurazioni del volto e urla seguono le proprietà dei suoni, sono tutte *espressioni* in un ambiente collettivo che, come un teatro di marionette, mostrano il loro legame reciproco, un'immensità roboante di fili che, prima di essere intenzionali ed evocativi, rispondono alla natura della risonanza. Nel rito ogni pressione dell'*es*⁷⁸ pizzica una corda tesa ed intrecciata a formare una vasta superficie vibrante, una ragnatela di connessioni. Se ci troviamo irretiti in questo spazio, la forza di queste pressioni sarà *impressionante* e il nostro riceverle – che arricchirà le forze stesse delle qualità vibranti del nostro attraversamento – non sarà altro che una modalità di *risuonare* con esse. Il modello acustico della risonanza ha il merito di mostrare le dinamiche connettive in un ambiente partecipativo, poiché nel rito i corpi appaiono permeabili all'influenza delle loro esposizioni reciproche. Da ciò si enuclea un'importante proprietà del corpo sottratto, che è quella di *protendersi naturalmente verso l'altro*. Ciò mostra la sua socialità nuda – esso infatti è denudato di ogni contenuto sociale di riferimento – nella forma di una sinergia, di una *simpatia*⁷⁹ per la connessione che, al di qua di ogni volere, già è capace di instaurare una relazione. È su questa base che il senso del corpo sottratto potrà vestirsi di tutti

l'ossatura della figurazione in un genere musicale o plastico grazie alla possibilità che esso offre agli individui di organizzare varianti personali senza alterarne l'architettura» [Leroi-Gourhan A., *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino, 1982, p. 325].

⁷⁸ L'essere che preme è esso stesso soggetto alla sua pressione vibrante, perciò non va considerato come un ente antecedente all'espressione, su cui questa si poggierebbe come a un qualcosa di sostanziale. La sua essenza è già distrutta, sottratta, o come direbbe Nancy, *derubata* (lasciando intendere la sottrazione di una *proprietà*), è già *singolarmente plurale*.

⁷⁹ La simpatia è un carattere molto importante del *cum* della connessione rituale: è una forza attrattiva che, prima ancora di rivolgersi propriamente ad oggetti o soggetti, li coinvolge nella relazione, attestando la realtà della connessione prima ancora di conoscere gli oggetti connessi. Merleau-Ponty la esprime con i termini di una «comunione», mostrando come la sensazione stessa svolga una funzione "sacramentale": spezzare il pane consacrato «ha non solo un significato motorio e vitale, ma non è altro che un certo modo di essere al mondo che ci viene proposto da un punto dello spazio e che il nostro corpo, se ne è capace, riprende e assume: la sensazione è alla lettera una comunione» [Merleau-Ponty M., *Op. cit.*, p. 289]. Ogni gesto nel rito è diffuso tra i partecipanti come una *spartizione sacra*.

quei fili intenzionali che daranno forma e contenuto al suo sapere. Quindi questa connessione, che è “l’oggetto” del rito sottratto, mentre spoglia ogni identità e ogni pensiero, simultaneamente mostra le basi dinamiche di un pensare non ancora determinato da concetti; punta al suo solo movimento, che è vitale per la costruzione di un senso. Ritrovarsi immersi nella rete connettiva, sperimentando il contagio delle tante attività collettive tra di loro, significa innanzitutto “entrare in simpatia” e anche attivare le basi per una ricerca – non ancora intenzionale – di un senso possibile: così *il corpo reclama da sé un intendere*⁸⁰.

Nelle cerimonie della santería il canto diffonde una melodia che, in virtù delle sue proprietà acustiche, diviene il riferimento per la connessione con un’altra corporeità areale, il ritmo. Queste connessioni acustiche irretiscono anche la danza, che risuonerà l’avvenuta simbiosi iniziando a scandire i suoi primi passi⁸¹. Ogni attività, sonora o coreutica, diffondendo le sue “vibrazioni” tra i presenti, viene da questi armonizzata, trasformata in una serie di corporeità differenti. Ora ci troviamo all’interno di un complesso intreccio di forze, ognuna delle quali appartiene a un’attività specifica: canto, danza, ritmo e coro. Le modalità delle loro connessioni reciproche rispondono a una semplice *sincronizzazione*, che deriva dalla loro effettiva compresenza nel *corpus* del rito. Così la riflessione si apre a una linea interpretativa elaborata sulla base di una *percezione acustica* perché su questa è più facile costruire un modello partecipativo adeguato al vissuto rituale. Questo sostiene una percezione circolare e non frontale del fenomeno, mortifica i presupposti dualistici – causa/effetto, osservatore/osservato, soggetto/oggetto, stimolo/risposta – per concentrarsi su quei movimenti connettivi che si originano in uno stato di immersione e compresenza nel *corpus* del rito. Del resto, il senso della visione su cui il pensiero teorizza⁸² porta spesso a un immobilismo, a un congelamento di quelle forme dinamiche che qui vengono non solo liberate ma anche elette a fondamento di questo lavoro. Perciò sarà necessario ristabilire la riflessione secondo un nuovo linguaggio, che permetterà di orientare la ricerca a partire dai termini di una *semantica dell’ascolto*; ciò non per ridurre il rito alla sua sola sonorità ma per costruire una nuova interpretazione capace di rivedere la visione stessa, nonché il contatto e l’ascolto, alla “luce

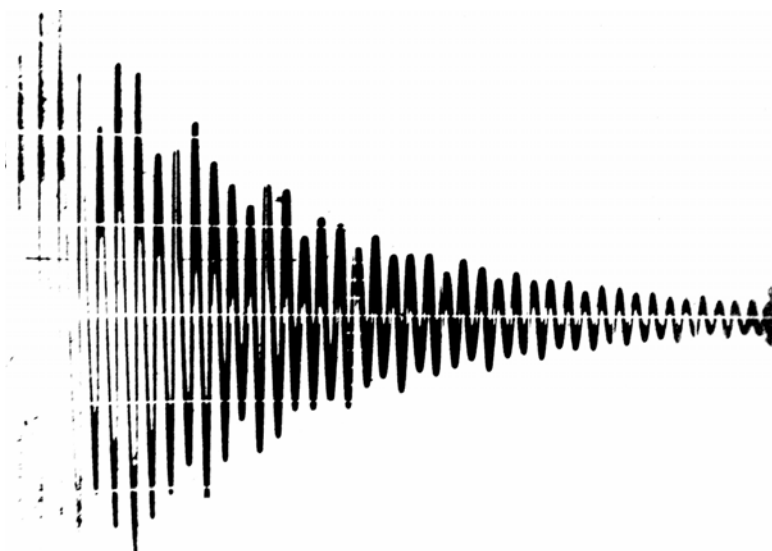
⁸⁰ Lo stesso senso *fa clamore*: vibra il suo rinvio come se fosse un suono. E il suono stesso a sua volta fa senso, con clamore, *re-clamandolo* [Cfr. Nancy J. – L., *All’ascolto*, p. 40].

⁸¹ Ma il canto rituale non è solo una musica, è anche una *preghiera*, un’invocazione degli dèi con il linguaggio degli uomini. Perciò queste attività si ripiegano ulteriormente di un rimando *linguistico* e *religioso*: la simbiosi espressiva assumerà la veste dello specifico sistema di credenze e di linguaggio elaborando concetti e «pensieri concreti» [Lévi-Strauss]. Qui è importante notare che, al di qua del velo culturale e linguistico, bastano poche note cantate che subito si intreccia una ragnatela sincronica e collettiva. Come una preghiera, la voce solista coinvolge il coro, che risponde ripetendo e rafforzando le frasi/melodie/invocazioni del canto. Il canto espone immediatamente un amalgama che noi occidentali non possiamo fare a meno di interpretare come un intreccio, per dipanarvi i sensi del linguaggio, della musica e delle credenze religiose, che la nostra forma di vita ha imparato a mantenere separati. La matassa dei sensi avvolti attorno alla vocalità sarà dipanata nel capitolo 6.

⁸² L’uso stesso del termine “teoretico” si lega alla visione [Cfr. Nancy, *All’ascolto*, p. 17].

vibrante” delle forze connettive che tengono assieme quel groviglio di corde non oggettivate che è il *rito sottratto*.

La vibrazione



La vibrazione è innanzitutto un'*oscillazione*, un movimento proprio di tutti i corpi. Corpi solidi, liquidi, gassosi, nonché organismi, hanno una capacità oscillatoria. Mentre il movimento è più evidente nei corpi viventi, la capacità di oscillazione è un fenomeno che la fisica ha studiato soprattutto sugli oggetti inerti. Tutti i corpi, se sottoposti a una forza, a un colpo, a uno sfregamento, a un pizzico o un soffio, oscillano. Questo movimento, generalmente impercettibile alla visione, è afferrato prontamente dall'ascolto: ogni corpo che oscilla genera un movimento di masse d'aria che giunge a noi come suono. L'oggetto si muove tra le due estremità della sua oscillazione, che col tempo diviene sempre meno ampia, fino a fissarsi staticamente in una posizione di equilibrio: la forza innescata dal contatto si esaurisce diffondendosi nell'aria. Se l'oscillazione ha una *frequenza*, ovvero se ha una sua regolarità oscillatoria, allora è possibile chiamarla *vibrazione* e riferirsi ad essa come a un *suono*⁸³. Questo si distingue dal *rumore*, che invece non possiede alcuna regolarità nelle oscillazioni. La vibrazione è un'oscillazione la cui frequenza si mantiene inalterata durante tutto il suo movimento: essa viene afferrata dall'ascolto come un'unità che si mantiene nel tempo, creando così un'identità sonora che viene istituita come *nota*⁸⁴.

⁸³ Risale a Helmholtz la definizione di suono come vibrazione periodica e di rumore come vibrazione priva di periodicità. A tale proposito si rimanda a Truax Barry, *Acoustic communication*, Ablex Publishing, Westport CT, 2001, p. 95.

⁸⁴ Le note vengono inserite in sistemi tonali che le organizzano al pari delle lettere dell'alfabeto. Ogni suono viene riferito sulla base della nota a cui si approssima, quindi ogni sistema tonale stabilisce il grado di sfumatura del

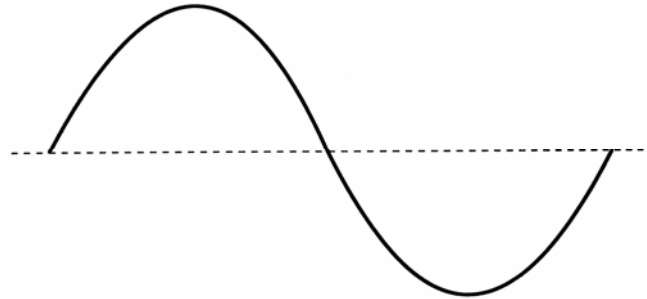
Nel *canto* l'oscillazione delle corde vocali, controllato da un complesso insieme di muscoli e articolazioni, modula le vibrazioni in un susseguirsi di note. Nel *ritmo* le mani colpiscono la membrana del tamburo, facendola vibrare e creando un suono, caratterizzato dalla sua particolare amplificazione attraverso una cassa di risonanza. La *danza*, rispetto alle forme di espressione acustica, è un movimento che si afferra con lo sguardo ma che nondimeno dispone di quelle dinamiche di diffusione informativa e di rinvio reciproco che riguardano le vibrazioni. Perciò in questo lavoro essa verrà considerata intesa *in analogia* con la vibrazione e considerata come *un'oscillazione sui generis*. I suoi movimenti non dipendono più dai principi oscillatori dei corpi inerti, la sua oscillazione è macroscopica e la sua frequenza dipende dallo scandire del ritmo che essa ripercuote nei suoi passi; inoltre la sua oscillazione non dà necessariamente origine a un suono e il suo movimento si confonde con l'attività stessa del danzatore, in quanto "esecutore della danza". Qui ora potrebbe nascere il dilemma, per fortuna sottratto dalle premesse metodologiche di questo lavoro, circa la necessità di distinguere in che misura il danzatore sia l'agente della propria danza o se invece, per risonanza, sia "danzato", messo-in-danza. In questo caso non vi è una mano su una corda tesa ma la mano stessa diviene una corda da modulare, nella quale possiamo ritrovare quelle dinamiche connettive tipiche dei fenomeni acustici. Del resto anche nel canto – e nel tamburo in quanto unione di pelle e cassa di risonanza – possiamo ritrovare questa confusione, poiché l'oscillazione della corda vocale non è la voce ma solo una vibrazione, la quale si connette con tutta la corporeità cangiante (e quindi orientabile da un atto intenzionale) del tratto vocale per realizzarsi propriamente come canto.

Lungi dal ritornare a un recupero dell'agente intenzionale, qui basterà affermare che la danza utilizza la motilità corporea per manifestare forme *analoghe a vibrazioni*. Le oscillazioni di una danza sono da intendere come la sua ciclicità interna e articolare, manifestata con un movimento che amplifica il potere di una musica attraverso una singolare cassa di risonanza: un corpo muto la cui informazione si diffonde secondo le stesse dinamiche di uno strumento sonoro⁸⁵. Qui è necessario cogliere la possibilità dell'analogia tra un'oscillazione nello spazio – dove regolarmente il corpo ritorna a centrarsi – e una forma vibrante, una nota. O addirittura un *accordo*, poiché all'interno del corpo stesso è possibile

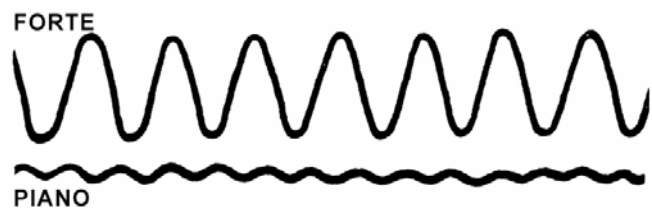
contorno identitario che chiama nota, fissando così i limiti di una comune percezione tonale. Il nostro sistema tonale ha sette note, che però sono suscettibili di essere divise in due semitoni; altri sistemi tonali (arabo, indiano, ecc.) dividono la nostra nota in quarti o sestî di tono, note che il nostro sistema chiamerebbe "calanti" o "crescenti", non intonate.

⁸⁵ È bene ribadire che in questo capitolo non si stanno divulgando dei principi acustici ma si sta costruendo un'interpretazione che possa accomunare la visione all'ascolto, e il tatto al contatto armonioso tra i corpi del rito. Tuttavia, è possibile avvicinare le vibrazioni alle ondulazioni anche per via delle relazioni che intercorrono tra l'orecchio esterno –organo dell'ascolto- e l'orecchio interno –organo paleontologicamente legato all'equilibrio «dell'individuo rispetto all'ambiente, nelle percezioni spaziali immediate e nell'organizzazione dei movimenti». [Leroi-Gourhan A., *Il gesto e la parola*, p. 334].

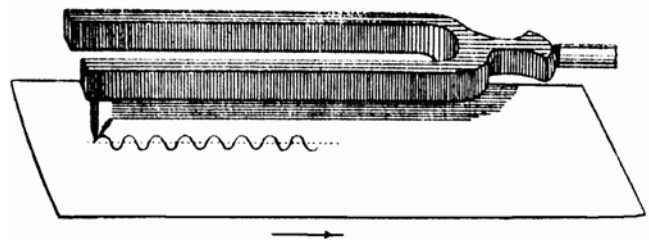
individuare una composizione di molteplici parti oscillanti come le gambe, le braccia, la schiena, la testa che, come tanti esecutori riuniti in un *corpus* orchestrale, modulano e organizzano la loro connessione vibrante come una musica. Questa espressione, che oltrepassa i limiti dell'acustica propriamente detta, può essere utile per comprendere un tratto comune a tutte le forme che verranno esaminate, ossia che l'oscillazione non è altro che un *movimento ciclico*. Questo è alla base della connessione rituale e di ogni intesa relazionale. La danza, come il canto e il ritmo, si costruisce



attorno a questa ripetizione, che è il movimento centrale a ogni vestizione identitaria. La caratteristica di queste forme è quella di non affidare la loro identità a un segno tecnologico – scorponandosi, come accade per i numeri o l'alfabeto – ma a un movimento corporeo. La ciclicità dinamica origina i suoni; perciò l'acustica non può prescindere dal movimento, che non è solo uno scorrere *del*



suono *nel* tempo: il movimento è la sua natura costitutiva, prima ancora che il suono possa risuonare. Non è questo il luogo di una dissertazione scientifica che esponga le leggi fisiche capaci di istituire una relazione tra suono e movimento: sarà sufficiente consultare qualche buon manuale di acustica⁸⁶. Qui basterà esporre solamente il caso della forma *ad onda* tipica dell'oscillazione sonora: questa è una sinusoide che mantiene



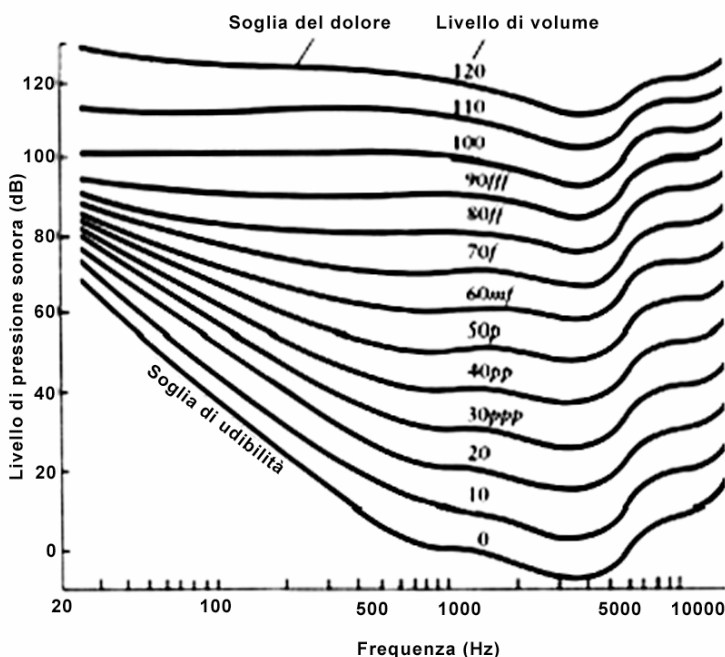
la stessa frequenza di oscillazione nel tempo, può essere più o meno ampia a seconda del volume, ovvero dell'intensità delle pressioni sonore, può disegnare una curva larga o stretta, a seconda della sonorità che emette, grave o acuta. Questa sinusoide si può ricavare dalla vibrazione di un oggetto sonoro con questo semplice esperimento: se si lega alla punta di un diapason una matita e se si fa scorrere un nastro di carta in modo che la grafite possa disegnare la linea che rappresenta la vibrazione dello strumento suonato nello scorrere del tempo, allora è possibile vedere che questa linea non sarà una retta ma una sinusoide, un'onda. Il diapason, oscillando, disegna un'onda nel tempo. Ma in questo lavoro non è tanto importante disegnare un'onda quanto esporre con chiarezza il

⁸⁶ A tale scopo, si consulti Frova A., *Fisica nella musica*, Zanichelli, Bologna, 1999.

principio che è alla base della sonorità: un *movimento oscillatorio*. Perciò questo lavoro si baserà sui termini di «movimento» – che è il carattere inalienabile di un essere fatto corpo – e di «oscillazione» – che è una ripetizione ciclica, che i corpi afferrano come un'identità da incorporare, trasformare e scambiarsi, come un'informazione.

Nel prossimo capitolo verranno affrontate alcune di queste modalità di scambi oscillatori e di incorporazione delle vibrazioni descrivendo le attività del rito nella loro organizzazione interna. Per ora è sufficiente aver chiarito che l'informazione scambiata ha una natura vibratoria comune a tutte le attività rituali, la cui percezione risente dei caratteri fisici e psicoacustici della sonorità. Perciò

è utile citare gli studi sull'ascolto umano delle frequenze e delle intensità delle vibrazioni. È questo il campo d'indagine della *psicoacustica* musicale, che traccia delle proprietà universali nella percezione umana dei suoni. Distinguendo grossolanamente le sonorità in *acute* e *gravi*, è possibile esporre alcuni tratti universali della loro percezione: tutte le frequenze acute si diffondono in linea retta, muovono masse d'aria molto esigue e vengono recepite più prontamente dai sensori uditivi. A livelli molto bassi di pressione sonora le frequenze acute risultano udibili, mentre le note gravi hanno bisogno di una maggiore intensità per essere udite. Inoltre le frequenze acute, se emesse a un'elevata intensità sonora, raggiungono più rapidamente delle altre il livello-soglia del dolore fisico nell'ascoltatore (vedi grafico). Queste informazioni risulteranno utili più avanti, nel momento in cui la descrizione del rito si concentrerà su certi comportamenti rituali che sembrano utilizzare proprio queste sonorità per generare una tensione al limite del dolore.



Queste informazioni risulteranno utili più avanti, nel momento in cui la descrizione del rito si concentrerà su certi comportamenti rituali che sembrano utilizzare proprio queste sonorità per generare una tensione al limite del dolore.

La risonanza

In uno strumento l'oscillazione è sempre amplificata da una camera d'eco. La corda e la membrana sono sempre legate a una cassa di risonanza, a un'architettura corporea capace di amplificarne il suono e di arricchirlo con le qualità acustiche

della sua vibrazione. Nel *canto* la vibrazione delle corde vocali è amplificata da tutto il tratto vocale, oltrechè dalle ossa porose della maschera, dalla testa, dai denti, dal petto. Nel *ritmo*, è la cassa di risonanza stessa, il legno del tamburo, ad amplificare il suono e caratterizzarlo come suono di un tamburo africano, diverso da un timpano d'orchestra. Nel caso della *danza*, se il movimento oscillatorio si origina nelle gambe o nelle braccia, è possibile notare che questo si ripercuote sul resto del corpo: l'oscillazione viene trasmessa alla colonna vertebrale, che comincia a diffondere il movimento in ogni parte, creando una forma vibratoria molto più estesa che rafforza lo stesso movimento delle gambe che l'ha generata.

Per comprendere il fenomeno fisico della risonanza bisogna innanzitutto premettere che tutti i corpi – in fisica ci si riferisce ai corpi inerti – hanno una *propria frequenza di oscillazione*⁸⁷. Ogni corpo, sottoposto a una determinata frequenza, entra in vibrazione: questa non è innescata da un contatto fisico ma dal solo movimento di masse d'aria la cui frequenza vibratoria, se è uguale a quella dell'oggetto, entra “in simpatia” con esso, che inizia a vibrare secondo quella stessa frequenza. È il caso dei vetri delle finestre, che al passaggio di una macchina iniziano a vibrare, quando invece rimangono statici anche se dentro la stanza emettiamo un suono molto forte. Questo fenomeno è verificabile con chiarezza osservando le corde di un pianoforte o di un'arpa nel momento in cui si canta una nota: ad ogni vibrazione vocale corrisponde sempre un'oscillazione di una corda, sebbene questa non sia stata pizzicata. Nel momento in cui una nota viene diffusa nello spazio, questa fa vibrare il corpo – presente in questo spazio – che ha la sua stessa frequenza di risonanza. I due suoni allora si compongono, sommando l'ampiezza delle loro vibrazioni⁸⁸. Nel caso del tamburo, la sua risonanza si lega all'amplificazione del tronco su cui la pelle è tesa. Il legno, non potendo vibrare come la pelle colpita, fa da amplificatore mettendosi in risonanza con le vibrazioni della pelle. Nel canto le risonanze avvengono quando le note fanno vibrare alcune parti del corpo: la maschera facciale vibra con le note acute e il petto con le note più gravi⁸⁹. Una certa vibrazione fa risuonare alcune parti del corpo, che dispongono di una certa gamma di frequenze di risonanza. Cambiando la forma della cavità vocale, spostando la lingua e indirizzando la voce in alcune zone del tratto vocale, è possibile amplificare certe frequenze rispetto a delle altre: in

⁸⁷ Questa è la frequenza di vibrazione dell'aria contenuta all'interno del corpo. Cfr. Leoni S., Rossi P. A., *Manuale di acustica e teoria del suono*, Rugginenti, Milano, 1992, p. 55.

⁸⁸ In questo caso le due note si compongono armoniosamente, dove l'armonia è data dalla consonanza della maggioranza dei loro armonici [Cfr. *ivi*, p. 59]. Il corpo che risuona tale consonanza si comporta come una cassa armonica, poiché la sua colonna d'aria entra in risonanza con la nota che lo attraversa [Cfr. *ivi*, pp. 69-70].

⁸⁹ La tecnica dei risuonatori fisiologici è ben conosciuta e applicata nelle arti sceniche. Tra i molti esercizi dell'attore, vi è la tecnica di amplificare la portata dei suoni vocali: in riferimento a questo lavoro, citiamo per le note acute il risuonatore superiore o cranico, mentre per i suoni gravi il risuonatore pettorale. Per approfondimenti, si rimanda a Grotowski J., *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970, pp. 175-176.

breve si può modificare il *timbro*. Ciò avviene perché il corpo umano non è un oggetto inerte: cambiando forma, esso cambia le proprie frequenze di risposta alle oscillazioni.

La risonanza arricchisce la vibrazione di un potere connettivo tra corpi diversi, fisicamente separati ma uniti dall'aria in cui sono immersi, legati dalle vibrazioni acustiche e dalle percezioni visive. Questa è una forza che sprigiona una forma oscillatoria capace di congiungere una vibrazione con un'attività del tutto differente, stabilendone un legame armonioso. La risonanza è una modalità di connessione che, al pari del magnetismo, merita di essere considerata come “forza”, perché riesce a muovere, generando pressioni capaci di stabilire quelle connessioni che il rito intreccia e sviluppa. Il canto propone una melodia, il ritmo la amplifica secondo un'attività corporea differente, che non è un'incorporazione vocale, ma è il prodotto di una risonanza che fa vibrare un corpo diverso, quello del percussionista, la cui vibrazione è radicata in movimenti articolatori differenti. Una melodia – al di qua del suo valore simbolico che, come vedremo più avanti⁹⁰, non farà altro che amplificare questa natura dinamica – viene messa in risonanza con l'architettura corporea nella quale si diffonde. Questa architettura non è solo il corpo del cantante, ma l'intero *corpus* del rito: la melodia si riflette nei ritmi dei percussionisti, che si immettono in essa attraverso il riverbero diffuso sulla loro corporeità. La loro capacità riverberante è letteralmente una *ripercussione*. Lo stesso avviene nelle espressioni danzate.

Questa sequenza espositiva – canto, ritmo, danza – non ha alcun ordine logico, poiché tutte queste attività sono simultanee e compenetranti, facenti parte dello stesso *corpus* che si muove: il rimando simultaneo e reciproco di queste attività crea un'unione circolare che mortifica ogni tentativo di strutturare una gerarchia di livelli espressivi. Il canto può generare un'onda che si ripercuote nel ritmo e la danza, ma esso stesso può essere stato messo-in-voce in quanto riverbero di un'altra espressione del rito. Questo amalgama può essere colto solo se si comprende la particolarità delle informazioni che scorrono in esso: queste seguono tutte la natura tipica delle vibrazioni. Chi suona riceve il suono stesso che emette e lo riceve nella forma stessa della sua emissione. Il suonatore non rinvia una vibrazione fuori di sé se non nella misura in cui essa si diffonde in sé, proprio perché l'architettura corporea che mette in risonanza quel suono è innanzitutto la sua. E il suono, diffondendosi nell'aria, passa sia nel corpo del suonatore che attraverso gli altri corpi, che possono esprimere il loro contagio secondo diverse forme espressive. La natura della vibrazione viene qui sottratta dal suo dominio acustico per svelare il suo nucleo centrale: *un movimento ciclico* che ripropone la stessa forma nel tempo, ma è più corretto dire che la forma stessa può essere individuata proprio sulla base di tale ciclicità. I suoi caratteri ulteriori, quali

⁹⁰ Vedi cap. 8 del presente lavoro.

l'intensità, la tonalità, la prosodia, nonché i suoi rimandi simbolici, assieme a tutti i sensi che essa può evocare, possono essere colti solo come tessuti di senso sulla pelle nuda della sua ciclicità connettiva. Questo movimento viene organizzato armoniosamente dal rito e messo in risonanza con le possibilità areali dei suoi corpi.

L'armonia

Se assistiamo alle prove di un coro, possiamo ascoltare un corista mentre emette una nota, a cui ben presto se ne aggiunge un'altra, cantata da un secondo corista. La percezione di queste note nella loro unione risulta diversa da quella delle due note percepite separatamente. L'*accordo* di due suoni fa sì che questi sembrino celare la loro identità distinta per creare un amalgama nuovo che sembra un terzo suono⁹¹, una nota che contiene in sé in forma inscindibile non solo le qualità di entrambe – in quanto vibrazioni differenti – ma anche un'amplificazione imprevista di certi caratteri, che sono sì presenti nell'una e nell'altra, ma che non sarebbero stati facilmente percepibili mediante un loro ascolto separato. Il prodotto di questa unione è un legame originato dall'armonia. Vediamo di proporre una lettura: qualunque strumento acustico emette non una singola nota ma un *microcosmo di note*, tutte racchiuse all'interno della nota che percepiamo, per esempio, come un "la". Ciò che chiamiamo "la" è il suono *fondamentale* di questo microcosmo, quello che lo domina, che in genere viene emesso con il maggior volume⁹². Il microcosmo di frequenze fa sì che il "la" cantato da una persona sia differente dal "la" suonato da un violino. Queste frequenze che ruotano tutte attorno alla nota fondamentale, a costruirne un micro-universo, si chiamano *armoniche*⁹³. Esse nascono dalla risonanza della nota fondamentale in una particolare architettura che ne amplifica la vibrazione. La *composizione delle armoniche* del "la" di un violino è diversa da quella di un pianoforte o di un altro strumento. Nel caso del canto si fa più evidente la differenza di conformazione individuale, che crea delle casse di risonanza uniche e irriproducibili nella loro complessità. Questa differenza risuona nella complessa e unica conformazione delle armoniche. Queste sono responsabili del colore di una nota, del suo *timbro*⁹⁴. La successione delle armoniche è la stessa

⁹¹ È possibile ascoltare un terzo suono, detto «suono differenziale» o «terzo suono di Tartini», la cui frequenza corrisponde alla differenza delle due vibrazioni [Cfr. *ivi*, p. 72].

⁹² Cfr. Helmholtz H., *Opere*, UTET, Torino, 1967, pp. 394-395.

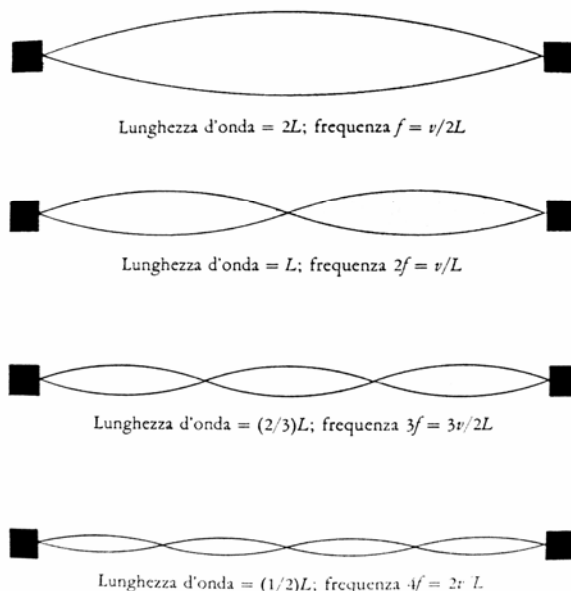
⁹³ «Si dicono suoni armonici (o semplicemente armonici, armoniche) i suoni di varia altezza, che costituiscono un suono composto» [*Ivi*, p. 377 (nota 2)].

⁹⁴ «Il timbro dei suoni è determinato dal numero, dalla qualità e dalla intensità delle armoniche che si accompagnano al suono fondamentale. Il timbro, quindi, è quell'attributo della sensazione uditiva mediante il quale è possibile distinguere suoni diversi, anche quando fra questi vi sia parità di altezza e di intensità» [Leoni S. – Rossi P. A., *op. cit.*, p. 40].

per ogni strumento ma ciò che differenzia i loro suoni è la loro composizione interna, ovvero la modalità con cui esse risuonano.

È possibile isolare le armoniche attraverso gli esperimenti di Pitagora⁹⁵. Egli si servì di un rudimentale strumento, il *monocordo*, costituito da una semplice corda tesa tra due estremità. La corda pizzicata emette una certa nota, per esempio un “do”. Se si pizzica la corda ponendo un’estremità a metà della lunghezza precedente, ovvero se si suona “metà corda”, si ottiene la prima armonica del “do”. Ripetendo questa operazione dividendo la corda in tre, quattro, cinque parti uguali, si ottiene la successione delle armoniche della nota fondamentale emessa dalla corda libera, del “do”⁹⁶. Questa serie si può illustrare con lo schema che segue:

Armonico	Intervallo	Frazione
1-1	unisono	1/1
1-2	ottava	2/1
2-3	quinta	3/2
3-4	quarta	4/3
4-5	terza maggiore	5/4
3-5	sesta maggiore	5/3
5-6	terza minore	6/5
5-8	sesta minore	8/5
6-7	terza minore	7/6
7-8	seconda maggiore	8/7
8-9	seconda maggiore	9/8
9-10	seconda maggiore	10/9
10-11	seconda maggiore	11/10



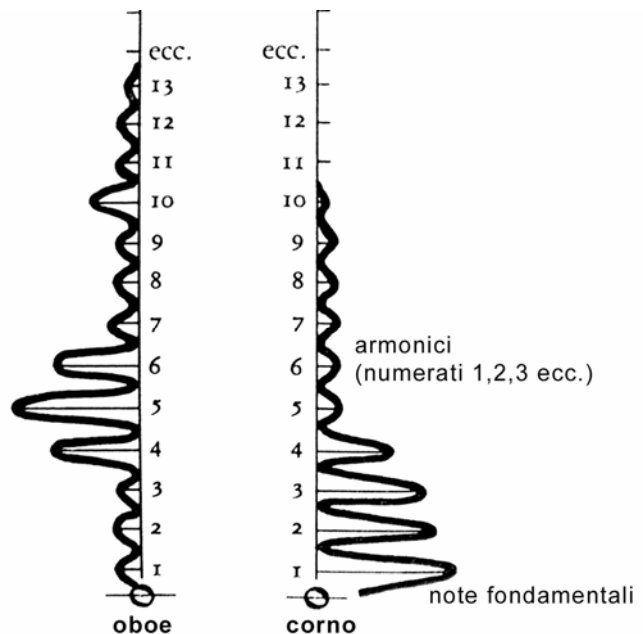
oppure può essere trascritta in notazioni musicali:



⁹⁵ Cfr. Peirce J., *La scienza del suono*, Zanichelli, Bologna, 1988, pp. 34-35.

⁹⁶ Sembra sorprendente notare che l’ascolto umano organizza le proprietà dei suoni obbedendo a una regolarità geometrica. Forse è più corretto comprendere che è proprio la regolarità della geometria a costituirsi sulle somiglianze e sugli accordi che le percezioni istituiscono, generando così quell’immenso albero genealogico di famiglie, gruppi, complessi, concetti, linguaggi e numeri che costituisce la storia cognitiva dell’uomo.

Data una nota di partenza, ovvero una frequenza fondamentale, la serie delle armoniche sarà sempre uguale per ogni strumento. Ciò che caratterizza il timbro di ogni strumento è la *composizione* delle armoniche, ovvero come queste risuonino, con quali intensità di pressione sonora. La nota fondamentale è quella che viene percepita con più evidenza, ma tutta la successione delle armoniche – dette anche le «formanti» del suono – è ristabilita su ordini di intensità differenti. Uno strumento può avere la seconda armonica molto lieve e la terza più forte di volume, mentre un altro può avere la seconda armonica più intensa e la terza più lieve, ecc. Queste differenze vengono percepite come differenze di timbro, di colore sonoro. Ma il cosiddetto colore sembra rimandare a una medesima forma,



stabilita dall'oscillazione che produce la nota fondamentale. È possibile cogliere tale forma attraverso un modello bidimensionale che ponga il colore sull'asse della seconda dimensione, disegnando così la forma complessiva del suono. Emettere una nota significa diffondere una forma dai contorni smussati e dalla struttura interna a spina di pesce, dove le spine – la serie delle armoniche- sono più lunghe o più corte a seconda del loro livello di pressione sonora. Così si visualizza una forma che, partendo da una frequenza dominante, disegna una curva che circonda le intensità delle altre armoniche⁹⁷. Se a questo oggetto sonoro ne avviciniamo un altro – è il caso del secondo corista che emette la sua nota – questi si possono comporre armoniosamente nella misura in cui condividono almeno una parte della loro struttura, almeno un certo numero di frequenze che siano comuni alle due serie delle armoniche, ai due microcosmi cantati. Se vi è una tale comunanza, allora quella zona sonora che viene amplificata, per risonanza, dalla loro unione al punto da non poter più distinguere le due forme, tanto la loro unione è salda a formarne un'altra.

Il primo corista emette una nota. Il secondo non canta la stessa nota ma un'altra, per esempio una nota che corrisponde alla frequenza emessa dal primo cantante come la sua terza armonica. Quindi il secondo non si inserisce con una nota “a caso” – che

⁹⁷ L'immagine è tratta da Karoly O., *La grammatica della musica*, Einaudi, Torino, 1969, p. 22.

potrebbe anche stonare⁹⁸ – ma facendo una nota che è già presente nel microcosmo della nota fondamentale. Un buon ascoltatore sa percepire questo microcosmo e può arrivare a scegliere la sua nota dominante tra quelle presenti nella serie delle armoniche emesse dal primo corista. La modalità di questa scelta è già una risonanza: il secondo risuona alcuni caratteri del primo nello stesso modo in cui il coro risponde al canto solista. Questa scelta, che può essere intenzionale da parte di cantanti esperti, si svolge nella maggior parte dei casi in forma del tutto inconsapevole, rivelando tutto il potere di questa forza connettiva che è la risonanza.

Ogni suono non è mai una frequenza pura, ma è un intero mondo che scorre nel corpo di chi lo percepisce. Questo mondo lascia un segno del suo passaggio, un'impressione, un'informazione, un coinvolgimento nella modalità di una risonanza. E chi è immerso in questo flusso risuona secondo le più diverse modalità corporee e stabilisce connessioni sempre nuove e originali con il complesso degli armonici che gli passa attraverso. La risonanza può attivarsi con ogni tipo di frequenza che scorre in questo mondo, non solo con quella più udibile o dominante, ma anche con una vibrazione che il soggetto non percepisce: facendo ciò, il corpo mostra il suo potere connettivo, capace di creare un legame armonico, al di qua delle possibilità intenzionali del soggetto. L'ascolto di un suono è l'attraversamento di un timbro: in questa dimensione vengono impresse le forme dei corpi, che entrano simpatia con esso in virtù della risonanza che il timbro stabilisce con una qualche frequenza della loro cavità risonante. Tutta la serie degli armonici appare come un universo in cui è quasi inevitabile ritrovare un'armonia, un legame tra frequenze che si manifesta in una semplice nota cantata. Attraverso il timbro è possibile ritrovare l'armonia tutta in una sola nota⁹⁹. Quando un corpo risuona con questo microcosmo, esso mostra l'avvenuto legame con una o più armoniche presenti in esso. Questo flusso può diffondersi nei partecipanti al rito come canto, ritmo o danza. Così un corpo può legarsi e amplificare a dismisura le qualità intrinseche della nota, del colpo, del gesto che lo attraversa. La forza dell'armonia è tutta in questo legame.

Quando un operatore rituale inizia una qualche forma di movimento ciclico, egli diffonde dentro di sé e nei partecipanti un mondo di oscillazioni che, per loro intima natura, *reclamano un legame*. Quando un'oscillazione risuona con una zona areale, l'armonia è stabilita. Così i corpi si sincronizzano, aderendo al flusso di forze che costituisce il rito. Questo flusso è dinamico per definizione – e in ciò si mostra il vantaggio di un modello acustico di riferimento – perciò ogni legame avvia una continua liberazione di attività che, così come risuonano in ogni cavità corporea, si diffondono tra i corpi, connettendoli a tal punto che

⁹⁸ Anche se, come abbiamo già visto, la stonatura è un giudizio legato al sistema tonale cui ci si riferisce.

⁹⁹ Il teorema di Fourier afferma che una nota è rappresentabile come una somma di frequenze pure, le armoniche, che sono multiple di una frequenza fondamentale. Il timbro è il prodotto di questa serie di armoniche la cui armonia è rappresentabile dalla curva delle formanti del suono complesso [Cfr. Frova A., *op. cit.*, p. 102, 147].

non è più possibile separarli. Per questo si preferisce intendere la loro unione come un tutto, che è il *corpus* del rito. La connessione di attività corporee differenti nel rito crea un legame circolare e autorigenerante: i partecipanti non possono sottrarsi alla pressione cui il rito li sottopone perché la loro risonanza dipende dalle nude e inalienabili proprietà dei loro corpi *plurali fin nella loro singolarità*. Nel momento in cui essi sono parte del rito, la loro corporeità istituisce il flusso in cui sono immersi: essi non discutono questa dimensione con esempi di atti intenzionali, che romperebbero le risonanze già stabilite, scorporandosi dal tutto. Il loro volere è sospeso, messo in ascolto delle risonanze di cui le loro gesta sono parte. Questo legame, che genera il *corpus* rituale e ne assicura lo svolgimento, è mantenuto dalle risonanze reciproche tra i partecipanti. Ora esse verranno descritte approfonditamente, ognuna secondo le proprie caratteristiche, ma tutte risalenti al valore della connessione che sanno mantenere. Perciò queste sono da considerarsi – prima che danze, canti e ritmi – come *forze*.

Le forze del rito

Le cerimonie della santería si consolidano sulla base di una continua e reciproca relazione tra danza e musica, come del resto accade in molte manifestazioni rituali di differenti culture. Ciò che ora attira la nostra attenzione è il potere connettivo di queste attività intese come modalità informative, capaci cioè di mettere-in-forma i corpi del rito e di modellarli secondo le dinamiche che queste diffondono. Si tratta di sviluppare i termini di vibrazione, risonanza e armonia in relazione alle attività rituali, senza il bisogno di riferirsi alle interpretazioni culturali per fornire una ragion d'essere a queste relazioni. Nella misura in cui i partecipanti sono immessi all'interno di queste informazioni, è possibile constatare la forza delle attività rituali *al di qua* dei loro riferimenti simbolici e religiosi. Inoltre l'esperienza vissuta come corpo sottratto, denudato di ogni tessuto di senso, non ha impedito l'inserimento della corporeità nel tutto rituale. Il coinvolgimento nelle attività collettive ha dischiuso un mondo che non sarebbe stato percepibile dall'esterno di uno sguardo isolato. Ora è il momento di apprezzare le potenzialità delle espressioni rituali, seguendo una riflessione guidata dall'ascolto e dalle forze trasformative che il rito diffonde sui suoi partecipanti.

In questa parte il rito della santería viene descritto in quanto spogliato, ridotto alla sua sola *arena connettiva*. In questo modo emergono chiaramente i legami risonanti e le armonie proprie di ogni attività espressiva. La loro denudazione svela delle forze nude¹⁰⁰, non confuse con le forze derivanti dall'appartenenza a una forma di vita, ma connaturate al materiale con cui ogni forma di vita diviene possibile. Queste sono forze universalmente umane, non culturali ma antropiche. Solo dopo questa trattazione sarà possibile inserire le attività del rito nel loro specifico contenitore di senso, nei codici della sua tradizione specifica. In questo modo si può contenere la confusione derivante dall'osservazione di tanti caratteri simultanei e compenetranti, che di fatto confondono livelli antropici e culturali: in ogni gesto è presente la storia di una cultura, ma anche la sua preistoria, che mostra il valore di una relazione non ancora sensata, di un senso non ancora determinato¹⁰¹. Poiché è impossibile risalire a uno stadio

¹⁰⁰ Pur senza i riferimenti semantici, svuotate del disegno complessivo cui fanno riferimento, le forze del rito mostrano il loro potere, che è quello di congiungere tra loro i partecipanti. Con la sottrazione, dice Nancy, «abbiamo perso la faccia [...]. Miliardi di immagini salgono dal video siderale o numerico, senza comporre alcuna figura. Ma queste immagini hanno la forza sbalorditiva del video da cui si propagano. Questa forza è smisurata. Ci attraversa, ci disloca, ci sfigura» [Nancy J. – L., *Il pensiero sottratto*, p. 26].

¹⁰¹ Beneduce definisce il gesto come quell'atto che «cancella [...] una memoria incarnata in comportamenti e tradizioni [...] e iscrive, sempre all'interno del corpo, altri significati, nuove memorie» [Beneduce R., *op. cit.*, p. 253]. Così si mostra nel gesto stesso il gioco tra gli imperativi tradizionali –sottoforma di uno stile etnico nei comportamenti- e lo scarto individuale –che fornisce nuovi spunti, dapprima indeterminati, ma nondimeno capaci di

preistorico dell'umanità, questo livello può essere colto solo attraverso una riduzione, una sottrazione di tutte quelle forze che rafforzano il nucleo antropico del movimento creando uno strato sulla sua nudità. Come un albero antico, il rito della santería conserva la sua forma, sebbene nel corso del tempo abbia cambiato, trasformato e rinnovato tutta la sua motilità nello stesso modo in cui ogni giorno un albero rinnova le sue foglie e dirige i suoi rami verdi verso nuovi spazi. Ma le sue dinamiche interne sono sempre le stesse; esse sopravvivono perché ogni volta vengono riattuate come se fosse la loro prima esposizione: ciò deriva dal fatto che esse si poggiano su una natura vibratoria che non può per definizione essere fissata, congelata nel tempo e riproposta come un modello fisso. Inoltre i corpi che fanno parte del rito sono sempre differenti: diverse casse di risonanza risuonano in forme sempre nuove. Il rito è una dimensione vivente che, *al di qua* delle pratiche tradizionali che riesce a rievocare e a trasformare, esprime tutta la sua attualità e originalità componendo i corpi secondo legami sempre nuovi. Il suo studio perciò non può essere affrontato solo nel passato delle tradizioni, come se questo fosse un reperto archeologico, una maschera disincarnata¹⁰². Le sue forze ravvivano e trasformano la tradizione: questa non è un vetusto segno di un folklore se non nella misura in cui è tradizione dell'uomo muoversi e risuonare, conoscere altre persone, trasformare le proprie certezze, scoprire nuove prospettive. Seguendo questa linea interpretativa è possibile intendere il rito come una *pratica della modernità*¹⁰³.

Le forze del rito originano quelle spaziature dei corpi che – ognuna con la sua singolarità nel riflettere la pluralità del *corpus* – obbediscono alle stesse dinamiche descritte nel capitolo precedente in termini di vibrazione, risonanza e armonia. Nel *ritmo* la vibrazione è evidente, perché i tamburi rimandano immediatamente a un'acustica capace di evocare un'oscillazione, sia essa una nota o una forma del corpo. Nella *danza* questa componente può dirsi vibratoria solo in analogia con l'oscillazione coreutica: questa non è percepibile dall'udito ma da una visione e da un tatto ristabiliti sulle basi semantiche dell'ascolto. In questo modo una danza potrà informare e diffondersi in tutti i presenti secondo la stessa modalità con cui il corpo danzante viene influenzato dai movimenti che propone, in quanto questi sono analoghi delle oscillazioni sonore. Nel *canto* la questione sarà più delicata poiché questo ha una valenza acustica, che è riportabile all'interpretazione già tracciata, ma è anche linguaggio, poiché articola parole. Sebbene la sottrazione di ogni velo semantico abbia

connettersi all'insieme di figure etniche che *poi* lo sottoporranno alle loro prospettive, che nel frattempo si sono modificate proprio grazie al nuovo gesto. Questo gioco è *pre-istorico*, nel senso che è trascendentale alla formazione della *Storia* di un popolo.

¹⁰² Nondimeno questo studio è importante, poiché attesta la continuità delle forme nell'evolversi della loro storia. Per conoscere approfonditamente le componenti etniche di origine africana presenti a Cuba cfr. Murphy J. M., "The Yoruba Origins of Afro-Cuban Culture", in *Journal of Caribbean Studies* 10, Indianapolis, 1995, pp. 50-65.

¹⁰³ Cfr. Beneduce R., *op. cit.*, pp. 290-291.

fatto cadere l'esigenza di riferirsi a contenuti di senso specifici, non è possibile sottrarre dalla voce la sua connessione con la facoltà di linguaggio, come se questa coincidesse completamente con una veste di senso, come se i suoi tanti aspetti potessero essere analizzati solo all'interno di una forma culturale specifica. La parola rimanda a una forma culturale e si accorda con la gestualità e le forme melodiche tipiche di una dizione etnica. La sua trattazione, se può prescindere dalla fitta rete di riferimenti simbolici e linguistici, non può sottrarsi del tutto alla sua possibilità di significare poiché questa è radicata nelle stesse articolazioni vocali. La capacità informativa di una parola deriva dalla gestualità del corpo, a cui essa fa riferimento e di cui essa non è altro che una riduzione¹⁰⁴. Il suo significato dipende dalla specificità dell'individuo che incorpora il significante in una dimensione pragmatica¹⁰⁵. Ridurre il canto alle sole acustiche della voce, come se queste non dicessero alcun *che* di verbale, sarebbe una denudazione eccessiva: sarebbe come strappare la pelle di una nudità antropica di cui la parola è parte. Il significato della parola e la modulazione emozionale che l'accompagna si confondono nella stessa voce di un corpo nudo. Ciò non deriva solo dal fatto che la parola è vocalizzata – e quindi vibrante – ma anche dal fatto che il significato che essa comunica è come un gesto rarefatto, un agire che si diffonde con le stesse proprietà del movimento: la sua ripetizione è come un'oscillazione che il coro esalta nella sua ciclicità. Perciò non il significato ma *la capacità di significare* – sottratta del suo specifico contenuto – viene riportata anch'essa a quelle dinamiche ricavate sulla base di un modello acustico.

Lo svolgimento di questa parte seguirà l'andamento delle forze connettive nell'arena del rito, concludendosi con il canto, dove l'acustica antropica e la gestualità culturale si fondono nella voce, che *cantando parla*. La voce rende solo più evidenti queste due componenti, che è possibile ritrovare anche nella danza e nei ritmi dei tamburi. Queste verranno analizzate nel loro spazio antropico e nel loro potere connettivo, pertanto verranno trattate come *forze*. L'esposizione seguirà le forze del rito l'una dopo l'altra, in una successione di attività differenti, la cui linea di demarcazione è stabilita in base alla loro occupazione di differenti zone dell'arealità corporea. Affrontando il ritmo, per esempio, ci si ritroverà nella necessità di riferirsi anche alla sua ripercussione danzata; del resto è proprio questo il gioco connettivo che qui si assume come "oggetto" di riflessione. La separazione delle attività rituali è solo formale e risponde alle sole esigenze di organizzare un discorso espositivo. Ciò che determina la forma

¹⁰⁴ Basti pensare alla parola intesa come «gesto vocale» da Sini, oppure alle affinità evidenziate da Merleau-Ponty tra parole e gesti, sempre in relazione a un territorio condiviso e spartito: «i significati disponibili [...] stabiliscono fra i soggetti parlanti *un mondo comune* al quale la parola attuale [...] si riferisce così come il gesto si riferisce al mondo sensibile» [Merleau-Ponty M., *op. cit.*, p. 258 (corsivo mio)].

¹⁰⁵ Pratiche differenti favoriranno l'emergere di concetti e prospettive differenti. Cfr. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano, 1990, p. 192, § 643.

delle attività rituali è proprio la loro intima compenetrazione, stabilita in riferimento alle dinamiche della risonanza. L'esposizione percorre una successione di modi d'agire, come se di volta in volta ci si mettesse nei panni del danzatore, del cantante, del percussionista. Queste corporeità sono state accessibili al vissuto personale in quanto questo è stato esperito nel ruolo del *partecipante corale*, che simultaneamente canta, danza e scandisce dei ritmi con le mani. L'intero *corpus* del rito si presenta come un intreccio di risonanze tra oscillazioni che spaziano in differenti corporeità. In questa organizzazione possiamo individuare le principali tecniche informative ed mostrare le loro modalità di connessione.

CAPITOLO 4

Ritmo

Con questo termine ci si riferisce a tutto il potenziale sonoro di una forma corporea reiterata, impegnata in un'attività ciclica. Movimento e ciclo, l'essenza stessa della vibrazione, vengono scanditi dal ritmo. Camminare, lavorare, danzare, percuotere, sfregare, masticare: ogni corporeità suscettibile di un'acustica ciclica può essere messa in accordo con un ritmo. Prima della tonalità – un sistema che organizza le melodie – il ritmo come pura espressione vibratoria risuona in uno spazio denso di ascolti e di casse di risonanza. Esso diffonde la sua sonorità nei termini di una *scansione*. Cogliendo le sue parti cicliche, l'ascolto ristabilisce il flusso lineare del tempo in un movimento circolare. Ogni ciclo viene conosciuto e periodicamente ri-conosciuto nei suoi caratteri sonori che, come piccole tessere di un mosaico, gettano le basi di uno spazio che può essere abitato, esplorato, percorso¹⁰⁶. Per padroneggiare un ritmo, esso va fatto risuonare nel corpo attraverso differenti modalità espressive: non solo con la percussione, ma anche con il suo canto e con la danza che esso suggerisce. Il tamburo è solo l'amplificatore di una ciclicità corporea che incorpora lo strumento per scandire ritmi. Essa però può essere anche cantata, nonché scandita col corpo e con i passi come se fosse una danza. In questo modo un ritmo può essere pienamente assimilato, al punto da farlo risuonare in un tamburo. Così come in una nota sola vi è un microcosmo armonioso, allo stesso modo nella corporeità di un ritmo suonato è possibile cogliere un canto e una danza. Queste vengono appena accennate dal corpo del percussionista, sono spaziate vive ma assopite, in quanto il ritmo, tutto preso a fondere il corpo in una simbiosi dinamica col tamburo, non può svilupparle con altrettanta cura.

In ogni ritmo è possibile riconoscere due ordini di ciclicità: uno è la *forma* specifica del ritmo, costituita dalle sue accentazioni più evidenti, eventualmente disposte in una sequenza di colpi acuti, medi e gravi. La figura che segue è la trascrizione del

¹⁰⁶ Senza queste tessere scandite dal ritmo, non vi sarebbe un rivestimento su cui poggiare le nozioni di spazio e di tempo. A tale proposito cfr. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, p. 361.

ritmo della *clave* cubana, suonata in genere con due speciali bacchette di legno (*claves*) in maniera tale da produrre suoni della medesima altezza:



L'altro elemento è la *scansione*, che è la suddivisione interna alla forma, una griglia ritmica da cui emerge la forma stessa, evidenziandone alcuni accenti. La scansione può essere sottintesa o suonata da altri tamburi. Le principali scansioni comuni a tutti i ritmi di derivazione africana sono:

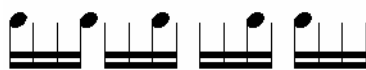


Scansione binaria



Scansione ternaria

Ogni forma ritmica porta con sé la sua scansione *come una forma di inerenza*, come se la scansione fosse il terreno su cui la forma si poggia. La forma della *clave* porta con sé il terreno della scansione binaria su cui si poggia, che può essere evidenziato nella maniera che segue:



È come se la scansione binaria srotolasse un tappeto, una griglia di suddivisioni sulla quale sono presenti tutti i colpi che il suonatore può suonare e tutte le pause che egli può attendere. Nei ritmi della santería questa *scansione* è quasi sempre udibile, spartita tra da due percussionisti, che incastrano i loro accenti. Questi nella loro unione formano la scansione del ritmo, in genere seguendo queste forme:

Okonkolo

Itotele

↓

Scansione binaria

Okonkolo

Itotele

↓

Scansione ternaria

La scansione ritmica fornisce un primo paesaggio sonoro, riportabile a questi due modelli principali, nei quali si possono inserire quasi tutti i ritmi di origine africana, compresi quelli della santería. La successione reiterata di colpi differenti ma equidistanti tra loro diffonde il respiro della ripetizione, irretisce i corpi in una ciclicità che è lo sfondo del ritmo e che sarà il riferimento di tutte le forme che in essa si muoveranno. Considerate di per sé, ovvero senza la presenza di una forma, queste scansioni finiscono col suscitare una certa tensione: sono ripetizioni ossessive, senza alcun cambiamento, senza una qualche modulazione che possa lasciar suggerire una forma. È come muovere lo sguardo su un paesaggio monotono, senza forme da focalizzare, o come aprire gli occhi nella più profonda oscurità, dove ogni forma potrebbe apparire ma nessuna si illumina. Se vi è solo la scansione, vi è la forza di un ritmo inespresso nella forma, che impone ai presenti una frequenza di marcia, un respiro, un'andatura che però non li conduce da nessuna parte poiché non traccia alcuna linea da seguire: c'è solo il ritmo monotono dei passi, una cantilena che può sembrare noiosa oppure ossessiva. Se il partecipante, nel disperato tentativo di poggiarsi su qualcosa di "formato", volesse eleggere un colpo della scansione come accento su cui iniziare a fare perno, si ritroverebbe vittima dell'arbitrarietà del suo atto intenzionale. Con il suo volere egli si stacca dal monotono paesaggio ritmico disteso dalla scansione per aderire a un altro che però ancora non ha forma: per averla egli deve emettere un suono, un colpo, un passo che fornisca corpo alla sua scelta e la diffonda tra i presenti. Senza questo atto, il suo riferimento non può spiccare rispetto agli altri colpi della scansione. In tale stato, egli può rendersi conto che avrebbe potuto anche eleggere un altro punto di riferimento, ma questo non avrebbe cambiato la situazione: il "tic-tac" della scansione fornisce solo un respiro, ma nulla di concreto su cui poggiarsi. Se questa scansione non si arricchisce di qualche elemento in più, di una forma ritmica o un movimento, anche solo abbozzato, si finisce col vagare persi in un territorio desolato, senza punti di riferimento, facile preda di quegli umori e di quelle corporeità già esperite in una situazione analoga. Allora possono comparire delle sensazioni fastidiose, che accrescono la tensione fino a divenire quasi un'ansia. È quel che avveniva in certe fasi del rito alla corporeità del danzatore, che sembrava tesa e incerta nella sua motilità, carica di una *confusione* espressa concretamente con gesti e azioni confuse¹⁰⁷. Quel corpo stava risuonando la scansione monotona e ossessiva con una motilità analoga, caratterizzata dalla perdita di equilibrio del suo baricentro. In sintonia con questa corporeità vi era la tensione emotiva che, proprio per la mancanza di orientazioni nella motilità, emergeva a completare questo stato e a reclamarne una soluzione, a richiedere un punto d'appoggio, pena un continuo e crescente disagio. La tensione nel rito può divenire ansia,

¹⁰⁷ Questo spaesamento è molto importante nel rito, perché favorisce la distanza necessaria dagli equilibri quotidiani e dal controllo cosciente dei propri movimenti.

proprio perché l'ascolto non trova alcun orientamento nel mondo sonoro dispiegato dalla sola scansione ritmica. Il corpo si muoveva con gesti e tentativi stereotipati di un essere che non sa trovare soluzioni per focalizzare qualcosa in questo singolare ambiente sonoro, che non riesce a individuare una via da percorrere in un paesaggio desertico e privo di variazioni significative quale è quello risuonato da questa successione di suoni. Ma la corporeità non sa attendere con pazienza un cambiamento, perché nel frattempo si deposita in essa un'ansia, una forza che – trovando un canale sbarrato – si alimenta da sé ad esigere un movimento: essa è come un dolore che non può essere ignorato, accresciuto dalla disperazione di non disporre di alcun rimedio valido. È allora che si può comprendere il *tono drammatico* di certi momenti del rito. Basterebbe un accento qualunque, meglio se grave, a convogliare tutta la tensione in un punto d'appoggio, a stabilire un contatto con il paesaggio sonoro che il ballerino cerca a tutti i costi, per inerire ad esso con una danza, con un passo certo della sua risonanza con il ritmo. Quello che accade è che il corpo danzante sembra utilizzare queste sensazioni di disorientamento proprio per allontanarsi dalla sua andatura quotidiana, per ricercare un nuovo equilibrio, che verrà trovato assieme alle sonorità gravi dei tamburi, che sono delle chiare forme ritmiche. Queste giungono a salvare il corpo dal suo spaesamento e allo stesso tempo gli propongono un dinamismo nuovo, inaspettato e salvifico della sua corporeità. Il danzatore in quei momenti si muove non secondo una *sua* scelta estetica ma seguendo le connessioni sonore con i tamburi medio-gravi, che attivano tutta la sua risonanza coreutica, fuori da ogni costruzione quotidiana, estetica o intenzionale. Gli accenti che i percussionisti inseriscono nella scansione ritmica vanno a costituire delle forme, ovvero dei riferimenti focalizzati del corpo in movimento, dei cicli su cui il danzatore poggia il suo equilibrio e organizza una ciclicità coreutica equivalente, in armonia con essi.

Un ulteriore sostegno alla danza è dato dal fatto che le forme ritmiche dei tamburi rituali sono espresse da sonorità medio-gravi, che hanno un maggiore impatto sul corpo che viene attraversato da esse e messo-in-vibrazione. Seguendo gli studi di acustica, sappiamo che le frequenze gravi si diffondono attraverso onde di pressione più lunghe, che possono muovere masse d'aria più grandi, che hanno una propagazione sferica e che la loro percezione non chiama in causa soltanto l'udito ma coinvolge tutto il corpo¹⁰⁸. È piuttosto frequente sperimentare, soprattutto in certi contesti concertistici, come le frequenze gravi, emesse con una notevole intensità di volume, facciano vibrare alcune parti del corpo, il tronco e lo stomaco in particolare. Inoltre bisogna ricordare che i tamburi – come tutti gli strumenti acustici – emettono *timbri*: soprattutto nelle sonorità gravi è possibile ascoltare molte altre frequenze che ne definiscono la composizione armonica. Si può affermare che questi suoni sono

¹⁰⁸ Per maggiori informazioni si rimanda a Everet A., *Manuale di acustica*, Hoepli, Milano, 1996.

più ricchi e completi di quelli acuti alla percezione umana, poiché la loro serie di armonici e “più lunga”, o meglio, partendo da una frequenza grave, le formanti del suono possono occupare una zona più ampia nello spettro dei suoni udibili dall’orecchio umano. Seguendo queste vibrazioni, il corpo danzante ristabilisce il suo equilibrio, modella i suoi passi, i movimenti del bacino e del tronco in armonia con le pressioni sonore delle forme ritmiche, avviando un’interazione inscindibile tra diffusione ritmica e risonanza coreutica.

Il ritmo, ripercosso sul *corpus*, stabilisce una connessione tra suono e corpo, che a sua volta trova un accordo, un confronto¹⁰⁹ con una corporeità depositata nella memoria. Così come avviene con la mimica, il ritmo scatena un meccanismo di confronti, anzi di risonanze, riuscendo ad evocare una corporeità situazionale, la quale a sua volta risuona con senso che la prassi stabilisce in una cultura. Questo potere evocativo verrà esplorato nella sola motilità che di volta in volta comparirà. Perciò il ritmo, analogamente alla visione, può dispiegare una sorta di paesaggio, armonizzandosi a un senso situazionale che non è immaginato visivamente ma operativamente. È un senso nel quale l’ascolto, modellando la corporeità, riesce a costruire attraverso essa – servendosi solo di essa – una realtà abitabile. La forma del ritmo fornisce una chiave di lettura della scansione, sostituendo allo spaesamento un solido perno su cui poter poggiare gli accenti della motilità. Un colpo grave, possente, già basta come stimolo centripeto: attorno a questo si ristabilisce l’andatura e periodicamente su di esso i corpi si poggiano per sostenere le loro oscillazioni. Questi due elementi ritmici (scansione e forma) costituiscono l’*arena del ritmo*, il suo territorio connettivo, che mette-in-forma i corpi anche senza un riferimento culturale, ovvero prima ancora di sapere *che* ritmo è, a *quale oricha* si riferisce o a quale sapere si mette in consonanza.

Entrando nello specifico del ritmo, sarà utile concentrarci sui *tamburi* in quanto *amplificatori dei movimenti*, strumenti che condensano e sviluppano la motilità in una sua realizzazione acustica. Così il tamburo diviene il polo d’attrazione di tutte le potenzialità vibranti di chi lo suona. La corporeità applicata al tamburo passa per la fisicità del tamburo stesso, per le sue sonorità come basi per creare una specie di linguaggio: suoni gravi, medi e acuti, moltiplicati dalle tecniche esecutive, dal numero dei percussionisti e dalle poliritmie che questi creano attraverso le loro mani. I musicisti apprendono i ritmi cantandoli; le loro braccia danzano; essi si legano tra di loro come se fossero diverse parti di un’unica armonia. Il tamburo concentra in sé tutta la motilità del suonatore, orientandola verso una sua realizzazione percussiva. Come ogni altro strumento, il tamburo deposita in sé tutta la memoria

¹⁰⁹ Non è il ritmo a evocare un contesto, è ciò che il ritmo rimanda da sé: è il suo ascolto umano, che fa nascere le *situazioni sociali*, «proiezione sulla realtà di una luce che illumina in maniera umana lo svolgimento banalmente zoologico delle situazioni umane» [Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, p. 362].

operazionale di un corpo che deposita nei suoi artefatti la memoria dei gesti necessari ad usarli¹¹⁰. Esplorando un tamburo, è possibile accedere a tale memoria. Lo spazio areale aperto dai tamburi rituali apre alla comprensione dei rapporti che questi hanno instaurato con i loro suonatori e dello sviluppo che assieme hanno maturato nei riti della santería.

I tamburi batá



I tamburi batá sono gli strumenti che la santería ha eletto per svolgere le sue funzioni. Nelle cerimonie vengono utilizzati solo batá consacrati (*de fundamento*), “battezzati” attraverso un complesso rituale, altrimenti si ritiene che i santi non risponderanno alle loro invocazioni ritmiche¹¹¹. Sebbene questi tamburi derivino dalle tradizioni degli yoruba nigeriani, oggi la loro pratica è più viva a Cuba che in Africa, dove questi tamburi stanno lentamente scomparendo¹¹². I batá sono tre tamburi bimembranofoni a forma di clessidra, con un’estremità più grande dell’altra, al fine di disporre di due suoni diversi per ogni tamburo. Questi hanno tre dimensioni differenti e perciò sono capaci di elaborare poliritmie componendo complessivamente ben sei suoni. A questi ne vanno aggiunti degli altri, ottenuti da una particolare tecnica nell’esecuzione dei colpi: sulla membrana più grande i percussionisti possono modulare i suoni in almeno due modi differenti, eseguendo un colpo ‘aperto’ (*tone*), che fa vibrare liberamente la membrana, oppure un colpo ‘pressionato’ (*muffle*), dove la mano preme

¹¹⁰ Cfr. *Ivi*, p. 269.

¹¹¹ Cfr. Cornelius S. H., “Personalizing Public Symbols through Music Ritual: Santería’s Presentation to Añá”, in *Latin American Music Review/Revista De Música Lationamericana* 16, Austin, 1990, pp. 42-57.

¹¹² Cfr. Euba A., *Yoruba drumming*, Bayreuth African Studies Series, Bareuth, 1990, p. 35.

sulla pelle, generando una sonorità diversa, più acuta della nota eseguita con un colpo aperto. Dobbiamo quindi estendere ulteriormente i margini di possibilità espressive nell'organizzazione dei suoni e di conseguenza le possibilità di elaborare un più complesso linguaggio ritmico. La maggior parte delle lingue africane si basano su riferimenti tonali: se non si rispettano certe altezze nei toni, la parola non può essere compresa¹¹³. Per questo i

batá appartengono alla famiglia dei cosiddetti “tamburi parlanti” (*talking drums*): questi, se intonati bene, riescono a riprodurre i suoni e il senso di una lingua africana.

Le poliritmie dei batá sono talmente complesse che è necessario proporre una chiave di lettura. Al di qua della simbologia religiosa e della musicalità specifica dei cubani, è possibile intendere un ritmo come una forma corporea equilibrata, in cui le sue parti tornano ciclicamente a ripetersi, *scandendone l'identità*. Questa affermazione identitaria apre a un movimento, che diviene la base su cui sviluppare nuove forme e avviare una continua trasformazione, uno svolgimento che può sviluppare le forme stesse di questa identità. Il corpo dei percussionisti, inizialmente irretito in un movimento equilibrato e ciclico, lentamente si spinge verso equilibri più instabili, generando movimenti e accentuazioni nuove, che partono dalle forme iniziali e sempre vi ritornano per non perdere il riferimento originario, che ne garantisce la continuità e l'integrità, come se fosse una *danza fatta col tamburo*. In questo modo tutte le espressioni creative vengono riportate alla forma di partenza. Ciò ne favorisce l'assimilazione all'identità dello stesso ritmo, che così è suscettibile di uno sviluppo, di un movimento che parte e ritorna su se stesso. Il ritmo nasce da una corporeità del genere, non visibile come una danza ma nondimeno percepibile attraverso l'ascolto e l'osservazione dei movimenti dei percussionisti. I ritmi dei tamburi batá non si fissano mai troppo a lungo sullo stesso ciclo: ogni ritmo va inteso come una successione di parti, come se queste fossero le esplorazioni areali di uno stesso corpo. Ed è proprio dallo stesso corpo e dallo stesso tamburo che questi provengono: la continuità delle variazioni ritmiche, come intrecci di trama, lascia vedere sempre la natura della corda “semplice” da cui provengono.

Le variazioni ritmiche si costruiscono secondo questo criterio: i ritmi fanno perno sulle accentuazioni più rilevanti, proponendone chiavi di lettura diverse, cambiandone la prospettiva e con essa la direzione della motilità. Un accento può essere inteso come l'inizio di un movimento o come il suo compimento, o ancora come uno scatto improvviso,

Legenda:

Enù (colpo aperto o *tone*)



Enù (colpo pressionato o *muffle*)



Chachà (colpo aperto)

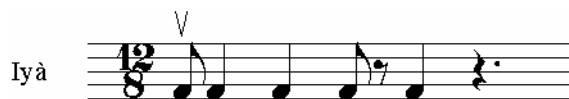


¹¹³ Cfr. Zumthor P., *La presenza della voce*, Il Mulino, Bologna, 1984, p. 207.

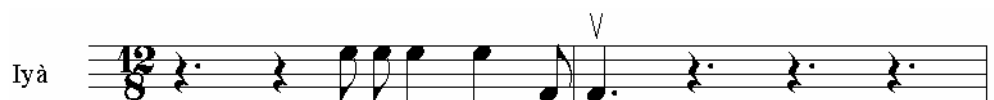
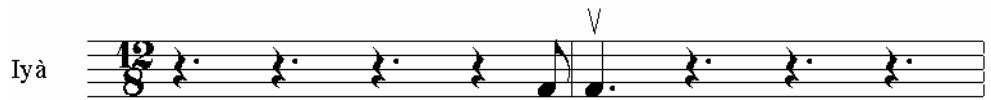
ecc., lasciando così che queste forme si diffondano nelle cavità dei presenti, che organizzano sulla base della loro risonanza tutta una serie di movimenti equilibrati, simultanei, riflettenti la natura dei suoni che li permea. Per esempio, se si assume come accento di base questo colpo:



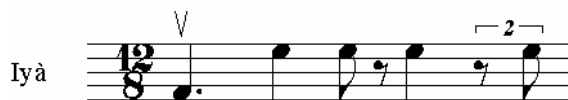
su di esso è possibile costruire delle forme ritmiche che lo interpretino come il colpo da cui scaturisce un movimento, una successione ritmica, come in questi esempi:



oppure è possibile assumerlo come il compimento di un movimento, e proporre queste altre forme:



oppure ancora è possibile lasciar scaturire questo accento in maniera meno fluida, come se fosse il centro di uno scatto improvviso:



Così un ritmo può evolversi e svilupparsi, nonché scandire la sua evoluzione in una serie di parti: ogni parte ha una durata variabile – a seconda delle necessità del momento – e viene legata alla successiva tramite una ‘chiamata’ specifica del tamburo più grande.

Ogni tamburo ha un suo ruolo specifico nella poliritmia: il tamburo più grande dirige o “chiama”, il medio “risponde” e il più piccolo marca il tempo, i principali accenti della scansione. Il tamburo più piccolo si chiama *okonkolo* (o *omelé*) che in lingua yoruba significa «bambino forte»¹¹⁴. È il tamburo che emette i suoni più acuti, suonando semplici modelli ritmici che si poggiano quasi sempre sul battere del ritmo. Simile a un “bambino forte”, l’*okonkolo* deve essere “disciplinato”, ovvero deve eseguire il suo ritmo senza variare o perdere il tempo poiché sul suo riferimento ritmico si organizza il lavoro degli altri due tamburi. Il tamburo medio si chiama *itotele*, il cui significato letterale è “colui che segue sempre”¹¹⁵, mostrando fin dal suo nome la dipendenza melodica che questo stabilisce con il tamburo più grande. In ogni parte della poliritmia, il ritmo dell’*itotele* è costituito da una sua figura ciclica e da una serie di variazioni che vengono attivate a seconda del tipo di chiamata che effettua il tamburo maggiore. In quasi tutti i ritmi dell’*itotele* la membrana più piccola (*chachà*) scandisce un colpo che si incastra con quelli dell’*okonkolo*, completando la scansione, mentre la membrana più grande (*enù*) – indipendentemente dalla piccola – risponde alle chiamate dell’altro tamburo, costruendo una sorta di *dialogo melodico* di sonorità medio-gravi, completando la forma. Il tamburo più grande si chiama *iyá*, che in lingua yoruba vuol dire “madre”, in particolare riferimento alla sua funzione generativa e direttiva¹¹⁶: è il tamburo che comincia la poliritmia, che determina i cambi di ritmo e di parti, che improvvisa. Alle sue estremità vengono legate due sonagliere di campane di varie dimensioni (*chaworo*) che risuonano ad ogni colpo, arricchendolo di frequenze metalliche. Come tutti i ritmi sacri a Cuba (e in Africa centrale), è il tamburo più grave ad improvvisare, contrariamente ai ritmi profani e spettacolari che vengono praticati nelle stesse zone. La ragione psicoacustica di questo fenomeno è da ricercarsi nel fatto che le sonorità più gravi sono quelle che più influenzano il corpo di chi danza, in particolar modo il bacino e il baricentro, il suo equilibrio dinamico. Delegare il ruolo di improvvisatore al tamburo più grave significa incitare a una motilità sempre diversa, proporre continui squilibri motori, che aprono alla costruzione di nuovi equilibri su cui queste variazioni possono essere incorporate. Per avere un’idea di come avvenga la composizione poliritmica è utile prendere in

¹¹⁴ Cfr. Ortiz F., *Los tambores batá de los yorubas*, Publicigraf, La Habana, 1994, p. 11-13.

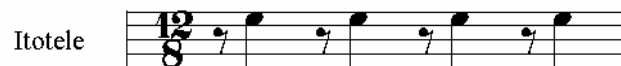
¹¹⁵ Cfr. *Ibidem*.

¹¹⁶ Alcuni ritengono che questo nome derivi dalla figura centrale della donna nelle antiche società matriarcali, in cui si crede che i *batá* abbiano avuto la loro origine.

esame un semplice ritmo generico¹¹⁷ di batá, il ritmo *Ñongo*. L’okonkolo esegue il suo ritmo senza alcuna variazione:



Su di esso si incastra il colpo acuto dell’itotele,



creando un susseguirsi ininterrotto e ossessivo di suoni acuti che è proprio quel ciclo ritmico descritto in precedenza, che abbiamo definito “scansione”, capace sciogliere i riferimenti corporei, in quanto non fornisce un chiaro punto d’appoggio su cui elaborare un equilibrio:



Nei ritmi dei batá ritroviamo sempre questa organizzazione interna, con la differenza che la scansione raramente viene eseguita senza la forma, che è distribuita tra iyá e itotele, espressa nella forma di un *dialogo melodico* dei tamburi più gravi, quale è quello che segue. La membrana più grande dell’itotele completa una melodia avviata dall’iyá:



¹¹⁷ I ritmi generici non sono specifici di nessun *oricha*, ma vengono suonati nel *wemilere* per accompagnare molti canti dedicati a differenti *orichas*.

Il ritmo dell'itotele perciò sarà il seguente:



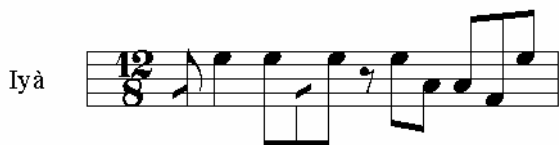
Da ciò si comprende il lavoro del suonatore di itotele, che con una mano completa la scansione e con l'altra la forma. Egli incorpora la melodia dei suoi colpi gravi, armonizzandola con il colpo acuto, che scandisce sempre nello stesso contempo. L'iyá, oltre a fornire una parte del ritmo che l'itotele completa, prosegue il suo ritmo aggiungendo dei colpi, creando una "marcia" sulla quale il percussionista – analogamente al ballerino – possa trovarsi comodo e stimolato a svilupparla con variazioni improvvisative. Il modello ritmico¹¹⁸ dell'iyá in questa parte è il seguente:



Ma ogni percussionista aggiunge sempre altri colpi che, non contrastando con la melodia principale, ne arricchiscono la potenzialità e l'equilibrio musicale. È questa una manifestazione di un legame armonico, che si diffonde non tanto nella musicalità del ritmo quanto nel corpo del suonatore che, stimolato dai suoi accenti obbligati, rimane irretito in una nuova corporeità. Questa gli fornisce un "la" su cui riverberare i suoi movimenti che, al pari di una singolare composizione degli armonici, si traducono in altri colpi di tamburo. Insomma il suonatore di iyá, una volta che ha incorporato la sua frase formale, lentamente tenderà di renderla "comoda", equilibrata, facile da eseguire, quasi fosse una danza. Non si limiterà quindi ai soli accenti fondamentali, ma a creare una "marcia", una sua forma armoniosa sulla quale egli potrà sviluppare una sua dinamica originale. Si creano tutta una serie di colpi "minori" (|) che sostengono gli accenti preminenti, istituendone la loro ragion d'essere *accenti*. Questi sono dei punti d'appoggio del corpo risonante, sono come gli oggetti che la percezione focalizza per orientarsi nel mondo: pertanto poggiarsi sugli accenti di un ritmo significa aderire al paesaggio sonoro fornito dal ritmo stesso. Non importa se questi accenti siano marcati chiaramente o sottintesi dall'esecutore: qualunque accento egli scelga, esso diviene un punto d'appoggio che lo

¹¹⁸ Per modello di un ritmo mi riferisco a quello che S. Arom definisce come «l'informazione strutturale comune a tutte le esecuzioni, [...] sulla quale è fondata l'elaborazione di ciascun messaggio»; sta in: Magrini T., *Universi Sonori*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 76-77. In questo lavoro il riferimento ai modelli sarà molto limitato poiché questi sono delle astrazioni che ci allontanano dalla pratica effettiva dei ritmi nelle cerimonie.

connette a un mondo. Questo aspetto dirige la riflessione verso una visione prospettica del paesaggio sonoro, aprendo la possibilità di ascoltarne la profondità e di risuonare con essa, con un movimento suscettibile di diverse realizzazioni corporee. Ogni movimento all'interno di questo sfondo offre la possibilità di ricomprendere la musica da nuovi punti prospettici. Così un ritmo prende vita: non è questo un comporre delle note su un pentagramma ma un movimento vissuto in tutta la sua corporeità, una *marcia*. Senza questa partecipazione la *simbiosi* – in quanto connessione col *bios* acustico del tamburo – non potrebbe esserci, non avrebbe “respiro”. Il suonatore di iyá potrebbe eseguire una frase del genere:



La cosiddetta «marcia muta»¹¹⁹ di ogni tamburo cubano non fa altro che fornire al suonatore un respiro da incorporare, un'andatura da mantenere, in cui egli può immedesimarsi. Così come la motilità di un percussionista *prende vita* aggiungendo un respiro al ritmo, allo stesso modo i tre percussionisti, come un organismo collettivo, si animano in base ai movimenti interni della loro connessione reciproca. Quando l'iyá cambia la sua chiamata, l'itotele risponde con una figurazione diversa, lasciando sempre inalterato il colpo sulla membrana più piccola. Ciò mostra il forte legame musicale tra i due strumenti. È un gioco di equilibri: ogni percussionista, poggiandosi sui suoi accenti, trova una sua andatura; questa finisce prima o poi con lo stimolare un movimento differente dalla marcia stereotipata. Questo ritmo/movimento si riverbera nel tamburo “che lo segue”, l'itotele, che risuona la sua simbiosi facendo eco alla variazione, restituendo un movimento acustico – equilibrato con la sua marcia – allo stimolo percepito. Così una variazione dell'iyá si ripercuote nella risposta dell'itotele:

¹¹⁹ È un ritmo in genere costituito da lievi appoggi e poche accentuazioni rilevanti, che ha la funzione di modellare i movimenti del percussionista, obbligandolo a rispettare un certo maneggio, e quindi una certa andatura. Assimilata

Adesso si dispone di una chiave di lettura per comprendere la partitura del ritmo Ñongo:

———— Marcia normale ———— ———— Variazione ————

Sulla base di questa interpretazione è possibile notare come ogni parte ritmica si componga e venga articolata, in particolar modo è utile riconoscere due componenti: una parte ritmica invariabile, la *scansione*, che i batá compongono con i loro suoni acuti e che potremmo qualificare come “ossessiva”, e una parte variabile, la *forma*, composta di sonorità medio-gravi, che potremmo qualificare anche come “melodica”¹²⁰. L’individuazione di queste due componenti, oltre ad essere funzionale per lo studio pratico di questi tamburi, rivela la sua importanza in relazione alla danza, poiché fornisce una base comune con cui comprendere entrambe queste attività e con esse anche i loro legami risonanti.

I ritmi diffondono le loro vibrazioni nel corpo del danzatore, che ne amplifica alcune sotto forma di oscillazioni coreutiche, stabilendo così una simbiosi armoniosa. Le oscillazioni, i movimenti ciclici dei percussionisti e dei danzatori, permettono ai corpi di assumere nuove motilità congiunte, creando così un *corpus* collettivo. Questo emerge quando le forme, fissate in codici tradizionali, prendono vita, iniziando a respirare, ovvero quando non sono semplicemente riprodotte, ma assimilate dai corpi. Allora il ritmo inizia a farsi più veloce, trasformando la percezione delle oscillazioni e con essa i legami interni al *corpus*, che assume nuovi equilibri e crea originali sviluppi nel suo cammino. Con l’accelerazione la tensione aumenta¹²¹, vi è un’urgenza sempre maggiore di liberare dinamiche oscillatorie più rapide, nel tentativo di mantenere la risonanza con le forme che di volta in volta vengono individuate. Ristabilita la simbiosi, non mancano ulteriori stimoli musicali a variare la danza, attraverso cambi ritmici, variazioni delle melodie (iyá-itotele) e *ambiguità percettive*¹²². Come

la marcia muta, il percussionista può cominciare a inserire dei colpi aperti e improvvisare secondo lo *stile* suggerito dalla sua marcia.

¹²⁰ Spesso molte di queste melodie si ispirano al canto che sostengono.

¹²¹ Cfr. Rouget G., *op. cit.*, pp. 122-123.

¹²² «L’ambiguità in una struttura poliritmica è per la musica africana un fatto intenzionale: «in musiche cicliche fondate sulla ripetizione e la variazione è importante, per evitare la monotonia, che sia mantenuta una tensione

già detto, ogni ritmo consta di una serie di parti che tracciano uno sviluppo musicale del codice di partenza: a un tale sviluppo della musicalità corrisponde un analogo sviluppo della coreutica del danzatore, poiché il corpo che le pratica è un organismo collettivo. All'interno di ogni singola parte vi sono sempre delle “chiamate” dell'iyá e delle “risposte” dell'itotele che diffondono nuove oscillazioni nell'arena della danza, suggerendole nuovi punti d'appoggio, sebbene i passi ritornino sempre alla loro base oscillatoria, che a sua volta è sostenuta da un modello ritmico di base.

Alcune improvvisazioni dell'iyá, nonché alcuni “dialoghi” con l'itotele, generano delle forme *multivoche*, ovvero delle oscillazioni che sono maggiormente percepibili come *ambigue*: poggiandosi su di esse, può accadere che il corpo danzante sostituisca il “battere” su cui si poggia il ritmo con un altro riferimento (*ambiguità ritmica*) oppure che confonda la suddivisione interna delle misure (*ambiguità metrica*)¹²³. Gli esempi che seguono mostrano le forme più comuni che possono suscitare queste confusioni. Esse sono delle modalità acustiche per stravolgere gli equilibri del movimento¹²⁴, in quanto forniscono al corpo una marcia totalmente differente, come se all'improvviso l'intero sfondo sia cambiato, attraverso un “salto di prospettiva”. Per esempio, l'iyá può marcare intenzionalmente gli accenti acuti dell'itotele in modo da stimolare una percezione differente dell'intera poliritmia, come nel caso che segue:

The image shows three musical staves in 12/8 time. The first staff, labeled 'Iyá', contains four quarter notes on a single staff. The second staff, labeled 'Itotele', also contains four quarter notes on a single staff. The third staff, labeled 'Okonkolo', contains eight eighth notes on a single staff. All staves are connected by a vertical line on the left.

permanente» [Giannattasio F., *Il concetto di musica*, Bulzoni, Roma, 1998, p. 121 (egli cita S. Arom, *Poliphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, SELAF, Paris, 1985)].

¹²³ Alcuni esempi di ambiguità sono ben esposti da F. Giannattasio in AA. VV., *Grammatica della musica etnica*, Bulzoni, Roma, 1991, pp. 49-52, avvalorati da alcuni dati di psicologia sperimentale nella percezione dei ritmi.

¹²⁴ Oltre al contributo dei ritmi, questa funzione è svolta da tutte le cosiddette «manifestazioni motorie o verbali non abituali», che nel rito ricoprono una funzione molto importante. Queste hanno come risultato finale l'eccitazione psichica, pur partendo da una rottura degli equilibri viscerali. Cfr. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, pp. 331-332.

Iyà

Itotele

Okonkolo

Questi accenti possono stimolare il corpo del danzatore a poggiarsi su di essi, come se fossero il “battere” della scansione. Allora esso si muoverebbe seguendo questa lettura:

Questo è un esempio di ambiguità ritmica che mostra come le ondulazioni del danzatore possano accordarsi a una ciclicità vibratoria al punto che il suo corpo si ritrovi a far perno su un territorio prospettico del tutto differente.

Vediamo un esempio di ambiguità metrica: quando l'iyá marca ripetutamente tre accenti equidistanti tra loro all'interno di un tempo suddiviso in quattro battute, questi accenti possono essere riecheggianti nel corpo danzante a poggiare il suo equilibrio su di essi, *come se* fossero il “battere” di un ritmo di tre battute, confondendone la metrica. La figura ritmica di *quattro* terzine dell'iyá:

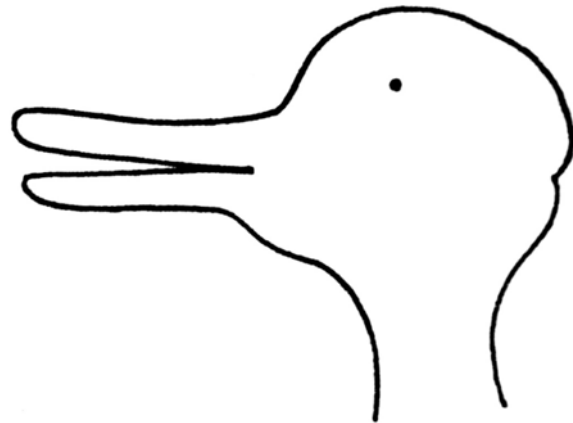
Fig A

può essere percepita dalla danza come una figura ritmica di *tre* quartine:

Fig B

modificando con ciò la focalizzazione dell'intera poliritmia. Tale alterazione si ripercuote immediatamente nei movimenti e negli equilibri dinamici della danza.

Queste ambiguità sono amplificazioni e ripetizioni di accenti che catturano i movimenti coreutici nel loro gioco connettivo, il quale può spingersi fino a cambiare l'intera marcia, il respiro interno, la scansione ritmica e perciò l'intero sfondo su cui liberare delle forme. Così è possibile sviluppare nuove motilità, ben diverse e sempre più distanti dai riferimenti di partenza. Che alterino la percezione del "battere" o della metrica, queste forme vengono rispecchiate nel corpo del danzatore al punto che la sua adesione all'ambiente acustico muta improvvisamente di prospettiva. Ciò è come un salto dell'apprendimento, visivamente assimilabile ad alcuni disegni di bivalenza gestaltica, come nel caso dell'immagine "lepre-anatra": nella figura a lato possiamo vedere un'anatra o, ruotando la pagina, una lepre¹²⁵. Questa immagine, assieme alle figure A e B, mostrano la loro sostanziale parentela nella modalità dell'intendere percettivo. L'ambiguità della figura "lepre-anatra" spiazza l'univocità della percezione visiva: modificando la prospettiva,



cambia la composizione delle parti e con essa il significato dei tratti. La posizione prospettica dispiega lo sfondo che suggerisce un ordine di composizione dei tratti: se quest'ordine cambia, con esso muta la prospettiva e il significato stesso delle focalizzazioni. A partire da un punto prospettico, e quindi da un'adesione a un territorio areale, la connessione risuona alcuni tratti, che divengono i tratti distintivi di un'anatra; se la risonanza viene stabilita con altri tratti, allora la posizione prospettica è mutata e con essa la figura generale, che ora appare come lepre. Simili a degli accenti sonori, questi tratti cambiano l'assimilazione della figura. Allo stesso modo le ambiguità ritmiche ripropongono una figura simile, tale che la cavità danzante possa risuonare alcuni accenti o altri: se essa dà corpo a un certo ordine di accenti, allora si colloca in uno sfondo determinato e si muove secondo una certa motilità, manifestando così un tipo di inerenza col ritmo. Se segue un altro ordine compositivo, allora essa sta amplificando il senso di un'altra posizione prospettica. Risuonare un ritmo significa stabilire un legame armonico: la connessione non lega due punti ma origina due mondi, all'interno dei quali il corpo può muoversi ad assumere differenti posizioni prospettiche per mantenere tale legame.

Attraverso una forma ritmica si mostra un intero mondo, che come tale può svelare differenti approcci connettivi, ambiguità che mettono in crisi ogni univocità nell'atto di adesione con esso. Ciò contribuisce a sciogliere l'inerenza univoca e a creare un

¹²⁵ L'immagine è tratta da Wittgenstein L., *Ricerche Filosofiche*, p. 256.

movimento ancora più dinamico, risultato di repentini cambi nella prospettiva sonora. Questo muoversi a risuonare tratti differenti trasforma lo sfondo percettivo e con esso il suo senso. Non è possibile mantenere contemporaneamente due sfondi distinti così come non è possibile all'occhio vedere la lepre e l'anatra *simultaneamente*. Non vi è quindi la supervisione di un agente della danza che possa coniugare le variazioni in un'unica chiave di lettura, che possa cioè stabilire l'inerenza con un meta-sfondo e decidere di non mutarlo mai. Vi è invece il primato del corpo, nel suo potere di mettersi in forme riverberanti, che ripercuotono la corrispondenza tra suoni e movimenti. Perciò il ballerino – in quanto agente della danza – è sospeso: il suo corpo si espone a questa trasformazione senza alcuna remora. Al danzatore non rimane altro che *prendere atto*, assumere l'azione al posto di ogni sua decisione, incorporando i salti di prospettiva e il disorientamento che questi generano senza potersi opporre. Egli è come un viaggiatore su un mezzo che percorre territori sconosciuti, aprendosi alla visione di nuovi spazi. Questi sono visibili *per mezzo del corpo*, veicolo di ogni movimento e di ogni allontanamento, *le cui forme scandiscono la distanza dagli equilibri abituali e dalla stessa autocoscienza che si fonda su di essi*. Questo veicolo viaggia sui binari delle risonanze, si muove dove può stabilire ondulazioni che rispecchiano vibrazioni: questo è il “senso” della sua inerenza. Essa implica la caduta di ogni riferimento fisso, il quale si scioglie e diventa duttile, trasformabile o abbandonabile di colpo. La forma di un ritmo diviene il perno fisso su cui il corpo si lega: assieme alla forma esso si trasforma, ricostruendo ogni suo schema dinamico. Su questi squilibri continui – che poi non sono altro che corrispondenze dinamiche tra vibrazioni e ondulazioni – si basa la sottrazione, la sospensione della coscienza e della propria identità, l'allontanamento da una visione lucida e ancorata a uno sfondo di senso.

Se il corpo fa perno su un punto, su un accento o su un passo, sarà questo riferimento che andrà ad assicurare il suo equilibrio e con esso tutte le percezioni aperte da una tale posizione prospettica. Le forme ambigue invece mostrano che l'ancoraggio a una forma può svelare più sfondi, e che quindi la forma stessa non è un oggetto solido che preesiste all'atto della connessione. È come se il perno non fosse poi così fisso e univoco: ciò genera confusione, scioglie i legami percettivi, pur in riferimento alla “stessa oscillazione”¹²⁶. Un'informazione musicale espone il corpo a risuonarla secondo una certa motilità: così questa, reiterata dalla sua natura ciclica, finisce col sedimentare una chiave di lettura, una prospettiva; essa assicura un perno su cui oscillare. Il corpo danzante, pur facendo riferimento sui suoi passi, segue ogni trasformazione di questi in armonia con i ritmi dei batá. Un controtempo, marcato ostinatamente, utilizza la forza della sua ciclicità per usurpare il riferimento del “battere” su cui

¹²⁶ Mutando posizione prospettica, la stessa sequenza di colpi o di movimenti si trasforma.

si poggiava la percezione. Così esso può arrivare a trasformare lo sfondo e le figure che in esso venivano focalizzate, detronizzando il riferimento su cui la danza si stava poggiando, per trasportare il corpo in un territorio coreutico diverso. Sperimentando questi passaggi improvvisi più e più volte, il corpo danzante finisce per impadronirsi anche di questa motilità come una forma di esperienza, riuscendo così a *sciogliere la sua inerenza*, a renderla meno salda, a fare a meno di un perno unico e insostituibile. Riverberando le ambiguità di un'oscillazione, esso riesce a muoversi in uno stato di *confusione*: questa è un'esperienza che nel rito svolge una funzione molto importante¹²⁷. Il corpo dei percussionisti rituali esplora anch'esso il territorio aperto dalle ambiguità ritmiche, ma il loro ruolo nel rito è soprattutto quello di rivolgere le vibrazioni al centro danzante. Perciò la loro corporeità è più contenuta, le loro spazializzazioni non arrivano quasi mai a perdere il loro riferimento obbligato, che è il "battere" del tempo, scandito dal colpo acuto dell'okonkolo. La disciplina tradizionale all'uso del corpo ritmico sviluppa una buona attenzione al controllo delle ambiguità, in modo che queste non possano disorientare i percussionisti: questi intendono le accentazioni in controtempo sempre *in opposizione al tempo* dell'okonkolo, e quindi non perdono mai il suo riferimento¹²⁸. Se i loro corpi ripercuotessero non colpi in controtempo, ma un'intera motilità che ha cambiato prospettiva, essi si esporrebbero al rischio di non ritrovare più i vecchi riferimenti. Ciò verrebbe amplificato dalla risonanza con i movimenti del corpo danzante, che giocano proprio a sciogliere la loro inerenza. Marcando i controtempi come se questi fossero gli accenti sui cui ristabilire la scansione della loro marcia, il battere dei loro passi, i corpi ritmici potrebbero facilmente perdere la strada del ritorno al loro perno fisso e lo svolgimento ritmico non avrebbe più un ritorno assicurato. Con ciò essi farebbero lo stesso lavoro del corpo danzante, avviando uno svolgimento in territori sempre nuovi ma non più orientabili dai codici di partenza. Nel rito è come se i corpi perimetrali dispiegassero il territorio nel quale il corpo centrale possa spaziare e confondersi, uno spazio istituito dai codici formali di partenza.

La corporeità dei percussionisti si muove al limite delle ambiguità: i loro movimenti amplificano le forme cicliche codificate e allo stesso tempo sembrano allontanarsi dal loro riferimento, ma solo per ritornare alla loro centralità. Essi non amplificano troppo a lungo lo spaesamento che può derivare dai loro colpi in controtempo ma ne cercano sempre un legame con la scansione e la forma di partenza, altrimenti non sarebbero suonatori esperti. Solo il suonatore di iyá ogni tanto può sciogliere i suoi riferimenti e condividere la simbiosi con le esplorazioni del danzatore: egli può farlo perché può contare sulla disciplina

¹²⁷ Cfr. Giannattasio F., *op. cit.*, pp. 126-127.

¹²⁸ Cfr. Rouget G., *op. cit.*, p. 144.

degli altri due percussionisti, che mantengono inalterati i loro riferimenti ritmici¹²⁹. Ogni partecipante si lega all'altro sulla base di almeno un riferimento, che può essere melodico o ritmico; solo il corpo danzante, in quanto *centro* e *fine* del rito, può estendersi a incorporare la confusione e il dramma dello spaesamento fino a lasciarsi trasportare da questi passaggi di prospettiva. Egli può allentare la presa dalla propria posizione prospettica e saltare a un'altra visione delle forze, così da rendere queste due prospettive equivalenti. Egli può farlo perché l'intero *corpus* attorno a lui rimane ancorato a un perno fisso di riferimenti ciclici, tale da poter *contenere e proteggere* ogni suo squilibrio, come se il circolo fosse una superficie imbottita che attutirà ogni sua caduta. Così un corpo può conoscere e riconoscere lo stato derivante dalla perdita di un'andatura, prendendone confidenza: non c'è più un fulcro unico, una chiave univoca da mantenere. Il ballerino può poggiarsi di volta in volta sul tempo dell'okonkolo, dell'itotele o dell'iyá. L'intera costruzione rituale gli fornisce la possibilità di sciogliere la sua inerza con una posizione prospettica e sperimentarne ogni volta le alterazioni percettive. In questo muoversi, egli è seguito dai percussionisti, che esprimono forme ambigue che la loro esperienza ha *smascherato*. Essi seguono i movimenti del danzatore fino a un certo punto, per poi ritornare alle loro forme centrali e condurre così la stessa danza a un legame con queste. In questo modo il perimetro dispiega e orienta il cammino del *corpus*. Il corpo danzante, scosso dai ritmi, risuona gli accenti più forti e la ritmica da essi sottintesa. Questi divengono il suo riferimento percettivo, in cui esso può focalizzare delle forme dinamiche. In questo ripetersi di cicli, dove è possibile cogliere un legame simbiotico, possono intervenire molti altri suoni e gesti a rompere tale legame, a generare confusione e quindi tensione, momenti drammatici. Per esempio il suonatore di iyá può amplificare lo spaesamento del corpo danzante agitando il suo strumento senza colpirlo, al fine di scuotere tutte le campane del *chaworo* per stimolare ulteriori tensioni e/o confusioni attraverso le loro caotiche e penetranti sonorità metalliche, tra l'altro ricchissime di frequenze armoniche.

Tutti questi aspetti mostrano la fitta rete di legami che si dispiega a partire da una risonanza umana. In essa è centrale la nuda corporeità delle parti coinvolte. L'acustica del rito risuona nel corpo delle sue cavità danzanti e musicanti, che tra loro stabiliscono un'immensa varietà di legami armonici. La simbiosi che ne emerge è il rito sottratto, il suo *corpus*, nel quale i ritmi, le danze e i canti vanno a dispiegare ampi territori areali in contatto tra loro. Risuonando le vibrazioni acustiche, il danzatore viene trasportato nell'esplorazione di questi luoghi: egli può poggiare la sua andatura sul "battere" – che è un

¹²⁹ Cfr. Ortiz F., *La africanía de la música folklórica de Cuba*, p. 282.

riferimento canonizzato dagli occidentali – oppure può accomodarsi su forme differenti. A prescindere dalla posizione che l'onda sonora fa assumere al corpo, il suo sviluppo musicale non gli permette di fermarsi: gli impone un'andatura e con essa la visione di nuovi spazi, un andare in prospettive sempre diverse. I corpi del rito girano in questo *spazio acustico* per mezzo di continui contatti risonanti che li mantengono in vibrazione. In questo spazio è possibile ricomprendere il valore dell'*inerenza*, il senso dell'abitare un mondo istituito dall'ascolto, prima di ogni istituzione di senso. Nel rito sottratto non vi è più alcun soggetto che possa mutare la sua motilità: è il movimento stesso a esporre la sua nudità e attraverso essa il *corpus* può gettare le basi rituali della sua vestizione. Mutamenti di prospettiva e ambiguità percettive cambiano non solo la forma e la scansione del ritmo ma anche la sua connessione col corpo nudo, che su queste basi potrà essere vestito di nuovi caratteri identitari.

CAPITOLO 5

Danza

L'arena della danza

La danza è una modalità di risonanza nella misura in cui la vibrazione è una modalità di movimento. Essa è una via di informazione: un attraversamento sonoro fa vibrare il corpo secondo le sue specifiche proprietà motorie. L'ascolto è il prodotto di una vibrazione nel corpo vivente di una cavità risonante, che come tale può riecheggiare i suoni attraverso delle oscillazioni. La danza è anch'essa una modalità vibratoria, simile a un'onda che coinvolge tutto il corpo nel suo potere di rinvio motorio. Al di qua di ogni riferimento intenzionale, la danza può essere liberata da una vibrazione: il suo intimo legame con la musica fa sì che i movimenti che essa genera vengano chiamati "coreutici"¹³⁰ anziché "motori". Essa non focalizza i suoi movimenti nello spazio attraverso la visione ma genera passi in accordo con le vibrazioni. Perciò il suo territorio è lo *spazio acustico* dispiegato dalle scansioni ritmiche e da tutte le forme che su queste si poggiano. È questo un territorio svelato dal movimento, denudato di oggetti visibili per fare spazio ai riverberi musicali, afferrati dall'ascolto e ripercossi dai passi di danza. I gesti coreutici sanciscono l'avvenuta residenza nello spazio vibratorio: questi sono oscillazioni di molteplici parti del corpo che risuonano le ciclicità del ritmo e le melodie del canto a comporre originali equilibri dinamici. Il gesto ha la stessa dinamica del suono: esso può diffondere un'informazione fuori dal corpo solo se si fa forma nel corpo stesso. Il corpo che danza è modellato dai suoi schemi coreutici e questi dominano ogni altra motilità, che rimane sospesa, inascoltata, sottoposta al dominio delle vibrazioni compresenti alla danza. Tutta l'architettura del corpo risuona come un'orchestra: le sue membra vengono contagiate dalla prima oscillazione che – nel caso della maggior parte delle danze di origine africana – parte dal tronco e come un'onda si diffonde sul resto del corpo, arricchendosi delle forme oscillanti proprie delle spalle, delle braccia e delle gambe, delle mani e della testa, armonizzando il corpo

¹³⁰ In questo termine non è presente solo il movimento in quanto danza, ma anche la sua organizzazione *corale*, che la lega indissolubilmente a dei rapporti di interdipendenza, che sono quelli diffusi dall'ascolto, ma anche quelli presenti nel rito.

intero¹³¹. Ogni arto è come uno strumento che, invaso dall'ondulazione, la armonizza mediante le sue "proprietà armoniche", ovvero attraverso le sue specifiche possibilità di roteare, di stendersi e ripiegarsi. Tutte le parti del corpo, come partiture, seguono il movimento della colonna vertebrale assecondandone la motilità e arricchendola di contrappunti. Ma il fulcro della danza può anche non risiedere nella colonna vertebrale: il movimento dei passi per esempio può essere assunto come il riferimento centrale di un'intera andatura e trasformare gli schemi coreutici in forme sempre nuove. Prima ancora di considerare tutte le valenze dei movimenti coreutici – che il riverbero acustico estende a dimensioni pragmatiche ben più complesse – è importante ribadire la centralità del movimento come riverbero, che è il valore primordiale di una danza nuda, che non può essere sottratto da essa. Questo, per quanto possa essere raffinato o anche solo accennato, emerge sempre in simbiosi con gli stimoli musicali. A volte esso si manifesta come un semplice ondeggiare della testa o delle dita – è il caso in cui il pubblico assiste a un concerto seduto su una poltrona¹³² – ma ciò basta a svelare il profondo legame col corpo che l'ascolto istituisce. In virtù di questo legame possono generarsi molte forme vibratorie e corporee; queste possono raffinarsi e spaziare in ogni estensione tonale e areale. Qualunque proprietà della vibrazione può dare corpo a una forma, a una parola, a un'idea o un'immagine, e viceversa. Al di qua di ogni istituzione di forma, non si può non riconoscere la presenza di una simbiosi tra partecipanti come il nucleo costitutivo di ogni fenomeno nudo, spogliato delle sue stratificazioni di senso. Il riverbero tra vibrazione e gesto non è altro che l'accordo tra un movimento ascoltato e un movimento visto, una somiglianza tra elementi che condividono innanzitutto una natura dinamica e che quindi hanno già un punto di somiglianza. Questa capacità di percepire affinità, somiglianze di famiglia¹³³, grumi di senso, complessi¹³⁴, crea legami simpatici¹³⁵, che di volta in volta possono essere chiamati riverberanti, sinestetici¹³⁶, mimetici¹³⁷, metessici¹³⁸, ecc. Il legame tra movimento musicale e movimento coreutico può evolversi e svilupparsi, assumere nuove forme e avviare un lungo cammino nel territorio scandito dalle loro oscillazioni: è questo lo spazio scolpito da un riverbero coreutico, è *l'arena della danza*.

¹³¹ Cfr. G. C. Carbonero, *Bailes yorubas de Cuba*, Editorial Pueblo y Educacion, La Habana, 1980, p. 15.

¹³² Una descrizione efficace di ciò che accade in queste situazioni compare in Merleau-Ponty, che condanna un certo tipo di corporeità, che è quella di certi ascoltatori «troppo composti, che assumono l'aria di giudici e scambiano parole o sorrisi, senza accorgersi che sotto di loro il terreno si scuote»; questi «sono [...] come un equipaggio sballottato da una tempesta» [Merleau-Ponty M., *op. cit.*, p. 304].

¹³³ Cfr. Wittgenstein L., *Ricerche Filosofiche*, p. 47, § 67.

¹³⁴ Vygotskij L. S., *Pensiero e linguaggio*, Laterza, Bari, 1992, pp. 46-47.

¹³⁵ Cfr. Merleau-Ponty M., *op. cit.*, pp. 305-309.

¹³⁶ Cfr. il capitolo dedicato alla sinestesia nel testo di A. P. Merriam, *Antropologia della musica*, Sellerio Editore, Palermo, 1983, pp. 100-114.

¹³⁷ Cfr. Beneduce R., *op. cit.*, pp. 279-280.

¹³⁸ «Cioè collocato nell'ordine della partecipazione, della spartizione e del contagio» [J. – L. Nancy, *All'ascolto*, p. 18].

Nel rito si crea un gioco di squilibri corporei – che si bilanciano nell’equilibrio generale del *corpus* –, di tensioni, di forze che si contagiano e si rimandano a vicenda in forme sempre nuove, rompendo la monotonia dei codici stereotipati ma non il loro riferimento ad essi. Da tale rottura scaturisce un microcosmo di forze e di oscillazioni che il danzatore incarna nel suo corpo e che il percussionista ripercuote nel suo tamburo. Allora si potrebbe dire che danza e ritmo giochino allo stesso *gioco del corpo*. Nel ritmo il corpo usa il tamburo come amplificatore dei suoi movimenti, caratterizzandone l’espressione come *percussione*. Nella danza il corpo usa le sue capacità articolatorie come mezzo: il corpo stesso è lo strumento amplificatore delle oscillazioni. Esso traduce le vibrazioni in ondulazioni.

L’amplificazione coreutica, se reiterata in un gruppo, finisce col vestirsi di forme determinabili attraverso *nomi*, che la comunità istituisce come *codici*, come modelli di riferimento delle loro danze tipiche. Vediamo come potrebbe svilupparsi una tale vestizione partendo da un movimento denudato nel rito. Il corpo ascolta una scansione ternaria: tre colpi di batá eseguiti con calma, che ritornano regolarmente a ripetersi, lo accolgono in uno spazio ciclico simile a una giostra che gira su se stessa. I movimenti confermano l’immissione in questa rete di scambi distendendo uno spazio scandito da oscillazioni coreutiche, una dimensione che lo avvolge come una bolla e che si estende ad ogni sua estensione degli arti. Basta un’oscillazione ciclica poggiata sul centro del corpo, in armonia con i ritmi dei batá, a permettere un primo tracciato di questo spazio che, diffondendosi tra i partecipanti, gradualmente andrà a distendere la superficie del rito stesso, conformandolo secondo questa natura oscillatoria. Al suo interno i movimenti si sviluppano a partire da un perno che è il baricentro del corpo e si estendono ruotando attorno alla sua posizione iniziale che, come una “danza chiusa”¹³⁹, finisce col disegnare nello spazio un movimento simile a quello di un pendolo. Il movimento non si estende ad interazioni con altri corpi, ma rimane concentrato sul nucleo della sua nuda arena vibratoria. Nel rito della santería non vi sono danze di coppia o di gruppo¹⁴⁰: ogni ballerino si muove senza osservare gli altri, concentrandosi sulla sua corporeità in relazione alle vibrazioni musicali che la stanno scuotendo¹⁴¹. Questa sviluppa un movimento che parte dalla colonna vertebrale per estendersi a tutti gli arti e alla testa. In questa *sinestesia* dell’oscillazione, in quanto riverbero *motorio* delle vibrazioni *ascoltate*¹⁴², il corpo è tutto preso in quanto parte di una connessione risonante. In questa fase egli

¹³⁹ «La caratteristica delle danze chiuse [...] consiste piuttosto nel fatto che la loro esecuzione comporta la presenza di un perno fisso sul quale possa oscillare tutto il corpo o ciascun membro di esso sia in direzione dei due assi, sia descrivendo un circolo delimitato» [C. Sachs, *Storia della danza*, Il Saggiatore, Milano, 1966, p. 52].

¹⁴⁰ Cfr. Carbonero G. C., *op. cit.*, pp. 6-7.

¹⁴¹ Cfr. Giannattasio F., *op. cit.*, p. 215 (in particolare si veda la citazione di Kubik G., tratta da “Emica del ritmo musicale africano”, in *Culture musicali*, II, 3).

¹⁴² Cfr. Rouget G., *op. cit.*, p. 167.

non fissa lo sguardo in nessun oggetto o persona: danza con gli occhi chiusi o con lo sguardo assente, tanta è l'adesione con questo territorio acustico. Il suo corpo è scosso da oscillazioni sonore e lo scuotimento dà forma a delle ondulazioni coreutiche. Esso non è mai statico ma vibra l'orchestrazione che sta componendo, percepibile come un'amplificazione e un'affinamento della sua motilità. Come una camera d'eco, il corpo danzante risponde alla musica riecheggiandola, trasformando le forze che lo attraversano in una composizione di azioni. Il riverbero utilizza i caratteri amplificatori di un corpo muto: il suono si riflette in una composizione di muscoli e sudore, di smorfie e di gesti, perché queste sono le proprietà del corpo danzante. Esso può diffondere movimenti oscillatori solo nella misura in cui questi risuonano; inoltre non smette mai di trasformarsi, poiché è in simbiosi con una musica sempre cangiante e perché le frequenze che lo stanno facendo ondulare non smettono mai di accordarsi a forme sempre più aderenti, sempre meglio rispondenti alla risonanza. Questa è una ricerca che può raffinarsi all'infinito anche perché ogni vibrazione rivela un'immensità di frequenze al suo interno. La corporeità che si manifesta è densa, talmente ricca di risposdenze che lo spazio acustico sembra quasi diventare solido sotto i piedi: questo prende le fattezze di una *situazione* agli occhi dei partecipanti, come se il corpo centrale avesse proiettato un paesaggio attorno a sé¹⁴³. Ciò deriva dallo stesso riverbero che, legando tra loro diversi comportamenti, finisce per arricchirsi di una rete di connessioni la cui forza eccede la nuda risposdenza oscillatoria, aprendo lo spazio delle dimensioni *pragmatiche*. Riprodurre freddamente un passo di danza non crea una vera partecipazione: la danza vive in quanto parte del territorio istituito dalle forze del rito. Questa appartenenza dona un respiro originale al corpo e il movimento basico si trasforma in una realizzazione unica nella misura in cui è unica e originale la persona che gli fa da cassa di risonanza. La motilità così non ha più argini che la possano separare dal suo sapere pragmatico, perché questo è fatto di gesti talmente ben assimilati da poter essere espressi involontariamente, anche come il solo riverbero dei suoni ascoltati. Ma quando ciò accade, una dimensione di senso si lega al nudo connubio dei corpi. Questa è comunque sottratta della sua sensatezza quotidiana perché il gesto pragmatico è ora nella situazione del rito, non nel suo contesto ordinario. Rimane allora l'efficacia della concatenazione operativa, libera dalla finalità che la situazione quotidiana richiede. Alcuni schemi motori possono addirittura essere favoriti dall'uso di "strumenti-guida" come l'arco, l'ascia, il ventaglio, ecc. Il corpo stringe lo strumento e questo gli dona la sua memoria gestuale¹⁴⁴, facendo esplodere

¹⁴³ Questo è un esempio "positivo" del paradosso che «caratterizza tutto l'essere al mondo: portandomi verso un mondo, io dissolvo le mie intenzioni percettive e le mie intenzioni pratiche in oggetti che infine mi appaiono come anteriori ed esteriori rispetto ad esse, e che però esistono in me solo in quanto suscitano in me pensieri e volontà», [Merleau-Ponty M., *op. cit.*, p. 131].

¹⁴⁴ L'esistenza di una simile memoria è presupposta come necessaria da Leroi-Gourhan, altrimenti non vi sarebbe alcuna «sinergia operativa dell'utensile e del gesto» [Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, pp. 278-279].

le sue possibilità motorie. Essendo sottratto dalla quotidianità del suo uso, lo strumento stesso può essere immaginato, o meglio mimato, così che il corpo possa disporre di un sapere sottratto del suo senso ma denso di corporeità con cui arricchire le sue oscillazioni riverberanti. Questa liberazione, così come ha permesso all'uomo di evolversi oltre i limiti dei suoi vincoli biologici¹⁴⁵, permette ora al gesto di oltrepassare i limiti della situazione che l'ha generato per tentare un accordo con un'altra dimensione, che è quella del rito sottratto.

La tabella che segue descrive brevemente le caratteristiche delle danze dei principali *orichas*, mostrando anche i tradizionali riferimenti strumentali della loro motilità¹⁴⁶.

Elegua	Si danza con un bastone ricurvo (<i>garabato</i>) per aprirsi il cammino, si mima l'apertura o la chiusura di un percorso, con un solo piede e retrocedendo.
Ogun	Il suo attributo è un <i>machete</i> , la sua danza mima il lavoro di tagliare le canne da zucchero o la guerra, a rappresentare il taglio delle teste.
Ochosi	I suoi attributi sono l'arco e la freccia, la sua danza mima i movimenti dell'arciere o i passi furtivi di chi si muove nel bosco (preda o predatore).
Chango	Il suo attributo è una doppia ascia (<i>oché</i>), la danza simula il cadere dei fulmini.
Obatala	Il suo attributo è l' <i>iruke</i> (una colla bianca), con il quale toglie le impurità, muovendosi ricurvo come un vecchio.
Yemayà	Il suo attributo è un ventaglio di piume di pavone (<i>abebe</i>), che viene mosso imitando i movimenti del mare, dalle onde della risacca alla tempesta.
Babalù Ayé	Il suo attributo è un <i>jà</i> , o mazzo di bacchette (di vimini o paglia), che usa per scacciare le mosche dalle ferite. Danza con movimenti contorti e tremori.
Ibeyi	Si danza porgendo la mano al circolo di fedeli, come per "chiedere caramelle".
Ochùn	Si danza imitando movimenti di lavori femminili, oppure muovendo un ventaglio, o imitando dolcemente l'ondeggiare del fiume.
Oyà	Si danza violentemente, imitando i movimenti del vento.

Questi modelli permettono al corpo di orientare la sua danza, raffinandola nei territori specifici delle sue capacità. Seguendo di questi riferimenti, nascerà una danza originale, singolare, creativa, guidata sia dalle oscillazioni che dalle concatenazioni operazionali dello strumento nudo. Questo è spogliato della sua finalità concreta: l'arco non colpisce

¹⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 277.

¹⁴⁶ Cfr. Carbonero G. C., *op. cit.*, pp. 4-6.

nulla, l'ascia non taglia niente. Rimane il corpo, irretito nell'atto dello scagliare una freccia assente, nell'atto del tagliare un oggetto che il rito sospende. Questa sospensione ristabilisce le attenzioni sul gesto in quanto motilità corporea purificata, immersa nello spazio disteso dall'ascolto, non dalla visione di una preda o di un oggetto da tagliare. La centratura è di nuovo sul corpo, che ora percorre un cammino orientato dallo strumento e dal gesto nudo, un cammino che traccia il vettore esplorativo di un *tipo* di corporeità¹⁴⁷. Sulla base di una simile tipologia, dove i movimenti sono liberati dall'adesione a una finalità concreta nella dimensione quotidiana, la comunità rituale vestirà il corpo danzante con un nome, che indicherà la “danza di un *oricha*”.

Movimenti simbolici

Il movimento si completa solo in riferimento a uno spazio, a un ambiente percettivo. Sciolto dal suo legame con un territorio, esso diviene subito astratto, mobilitando l'immaginazione e la memoria per ovviare a tale mancanza. Se il significato di un gesto compiuto in uno spazio di senso viene sottratto, sospeso e denudato alla sola manifestazione corporea, è possibile guardarlo-attraverso¹⁴⁸, nello spettro esteso delle possibilità dei suoi usi, nella sua sola forza evocativa. Nell'atto del danzare, lo spazio acustico diviene situazione *sui generis*: il movimento si impregna di riferimenti quotidiani in una situazione extra-quotidiana. Il corpo attiva il gioco delle analogie col senso comune, riecheggiando i movimenti in una dimensione nuova. Alcuni gesti ricordano schemi motori tipici di altre situazioni – come scagliare una freccia, zoppicare o agitare un ventaglio – ma qui si ritrovano in una dimensione del tutto nuova, dove l'attenzione non è rivolta al bersaglio da colpire con la freccia – perché non c'è né bersaglio né freccia – e dove il corpo non risente di alcuna infermità che lo fa zoppicare –perché non c'è alcun dolore. Questo luogo fuori dalle dimensioni quotidiane è uno spazio istituito dall'ascolto, ben differente dagli spazi istituiti dalla visione. In questo territorio l'azione dello scagliare una freccia dissolve la sua stessa natura di *azione*¹⁴⁹ per farsi *gesto*, movimento, esperienza che possiamo chiamare “scagliare una freccia” solo a patto di metterla tra virgolette, considerandola come la forma coreutica di alcuni schemi selezionati dal *ricordo dell'azione*, non dalla sua canonica attuazione¹⁵⁰. Perciò il territorio in cui si inserisce la gestualità danzata è una dimensione diversa, uno spazio in cui

¹⁴⁷ Cfr. Mason M. A, “I Bow My Head to the Ground: The Creation of Bodily Experience in a Cuban-American Santería Initiation”, in *Journal of American Folklore* 107, American Folklore Society, Bodylore, 1994, p. 23-39.

¹⁴⁸ Cfr. Wittgenstein L., *Ricerche Filosofiche*, p.60, § 90. Cfr. anche Garroni E., *op. cit.*, pp. 11-25.

¹⁴⁹ Per azione qui si intende un movimento *compiuto* in una dimensione ordinaria.

¹⁵⁰ Questa messa-tra-virgolette costituisce il nucleo centrale dell'*uso simbolico* di un'azione o di una parola. A tale proposito si veda Sperber D., *Per una teoria del simbolismo*, Einaudi, Torino, 1981.

vigono le leggi della percezione acustica, è *l'arena del rito*, dove le vibrazioni si diffondono nei corpi e li orientano a stabilire legami al di qua dello spazio visivo. I movimenti si succedono attraverso le loro affinità con la musica, mostrando non un senso ma un groviglio di sensi non ancora sensati¹⁵¹, ripiegati sui corpi dei partecipanti e trasformati dalle loro attività. Se un'oscillazione coreutica ricorda una "certa azione", allora essa porta con sé anche tutta la situazione che la riveste di senso¹⁵², assieme a un atteggiamento intenzionale che fa da guida agli schemi coreutici, orientandoli secondo lo svolgersi dell'azione stessa. Ma la situazione è rituale, non è una scena quotidiana, e ogni legame con lo spazio visivo è "messo tra virgolette", evocato in base a un'analogia con un movimento corporeo. Se una musica riverbera nel corpo danzante dei movimenti tenui che possono essere intesi come "dolci", o degli scatti improvvisi che possono sembrare "aggressivi", allora la vestizione è già in atto, a ricoprire il corpo nudo di un senso più definito. Così si gettano le prime basi di un accordo, o meglio di un *ri-accordo*, del *ricordo* di una situazione che può ricorrere a guidare lo sviluppo della danza. Questi movimenti finiscono con l'arricchire il paesaggio oscillatorio di un analogia con la *visione* – per guidare il corpo danzante, che ricorda i movimenti di un cacciatore, in un bosco ascoltato – o di un riferimento *concettuale* – la danza dell'infermità, o della sensualità, ecc. Su questa distinzione le danze possono essere divise in figurative e astratte¹⁵³ ma nel rito sottratto, dove il movimento è ridotto alla sola inerenza con uno spazio acustico, questa distinzione cade due volte: innanzitutto perché priva di senso – il senso è sospeso dalla sottrazione – e poi perché ogni danza fa necessariamente riferimento a una componente imitativa e a una componente astratta, in quanto il corpo non dà forma alla situazione ma al suo ricordo, alla sua incorporazione, riferendosi così al partecipante che si è esposto alla situazione, vivendola. L'attenzione focalizzata sul proprio corpo, che farebbe pensare a un'astrazione dalla situazione "reale", si combina così con un modello coreutico che segue una dimensione non facilmente osservabile con lo sguardo ma di cui se ne ha una chiara percezione acustica.

Oltrepassare la danza

Le improvvisazioni del corpo danzante vengono ripercosse dai batá, che a loro volta seguono questa connessione aumentando le velocità e le forme amplificanti, che di

¹⁵¹ Altro tentativo di definire la "singolare pluralità dell'essere", la "non-essenza dell'essente", cuore della riflessione in molte opere di Nancy. In questo caso la definizione di senso "scritto", "al limite della non-significanza", o ancora, "corpo-«parlante» che non ha «senso»" compare in *Corpus*, pp. 58-59 e pp. 88-89.

¹⁵² Cfr. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, p. 144, § 445.

¹⁵³ Cfr. Sachs C., *op. cit.*, pp. 76-77.

nuovo si riflettono nelle forme di un corpo sempre più dinamico, sempre più teso e stanco. Oltre ai passi della danza, il corpo libera nuove espressioni sul volto, assieme a vocalità prosodiche, come risa, pianti o grida disumane. La sua corporeità ha molte spazializzazioni e la danza è solo la prima a immergersi nel flusso delle risonanze. Perciò gli schemi coreutici non possono bastare a descrivere le tante attività che si manifestano nel corpo del danzatore centrale. Ma nel rito sottratto tutto parte da questi, perché essi sono la prima manifestazione del legame armonioso con la musica e da questi sarà possibile intendere tutto il resto.

Nell'atto di adesione alla musica, il corpo danzante è preso da una serie di tensioni che riflettono la rispondenza con i tanti aspetti che gli giungono all'ascolto. Sincronie di passi e percussioni, di respiri e scansioni, in uno svolgersi ciclico eppure sempre cangiante, sempre più veloce e ricco di riferimenti, finiscono col mettere a dura prova la resistenza fisica. Ciò avviene con un impatto ancora maggiore per via della concentrazione sul corpo¹⁵⁴, sulla mancanza di attenzioni agli scambi interattivi con altri corpi. Questi di fatto vengono coinvolti dalla forza che ogni gesto diffonde nell'ambiente partecipativo, ma il centro libera forme innanzitutto per ascoltarle riecheggiare nel suo corpo stesso, a impressionarlo ulteriormente. Il lavoro di questo operatore è grande e molto stancante. I movimenti vengono espressi ogni volta come se tutto il corpo si gettasse in essi, causando un dispendio enorme di energie ad ogni passo o gesto. Così il corpo giunge rapidamente alla *stanchezza*, che non è un limite ma un punto di partenza. Sebbene con l'inserimento nel rito ci sia di fatto una sottrazione del soggetto in favore del suo corpo, è pur vero che l'esperienza reiterata in questi riti ha fatto sì che tale corporeità abbia maturato un repertorio operativo di passi e di atteggiamenti che senza grandi fatiche riescono a seguire il gioco riverberante. Lo scorrere delle forze del rito, sospendendo la corporeità quotidiana, ha attivato il corpo danzante. Ma la danza rituale, per via del suo riecheggiare interno, libera necessariamente molte altre attività che manifestano un'unione più profonda con le forze, un'amplificazione che rivela l'estensione in spazi areali più estesi. Ciò conduce anche il corpo esperto al limite della stanchezza, solo che questo non è un limite a cui approssimarsi evitando di raggiungerlo, ma un punto di partenza di una corporeità più libera nelle forme. Superando la soglia della fatica, il corpo sospende ogni forma di estetica nella danza – che rivela in ultima analisi il residuo di un atto intenzionale – e riduce ogni movimento al suo nucleo operativo, liberando gesti scarni, diretti ed efficaci. Allo stesso tempo l'equilibrio è alterato in forme più profonde e il corpo nudo non si limita più ad esporsi, ma esplora la sua nudità, esibendola in tutte le sue forme. La ciclicità dei ritmi e la pressione delle vibrazioni non viene incorporata solo in forme danzate ma in un comportamento molto più

¹⁵⁴ Cfr. Carbonero G. C, *op. cit.*, p. 7.

ampio: giramenti di testa e perdite di equilibrio, grida di un corpo che si muove oltre la sua stanchezza, rilassamento dei muscoli facciali con perdita di saliva dalla bocca, sguardi che non focalizzano più alcun oggetto nell'ambiente esterno. I partecipanti perimetrali possono esperire questo stato nelle forme alleggerite della loro coralità, ma nel centro la pressione è molto più forte: in esso confluiscono tutte le forze del rito, tutte le attenzioni e le tensioni convergono sul danzatore. La cavità centrale viene invasa da un'immensità di vibrazioni che reclamano un'amplificazione corporea, saturando le sue capacità oscillatorie: distribuendo il suo riverbero su tutta la sua superficie, i gesti tolgono forze alla danza, che si fa rarefatta e diviene un'espressione tra le tante. Questa non spicca più e il corpo non è più danzante ma di nuovo denudato, di una nudità estesa che espone senza fine.

L'attore della danza



A questo punto le gesta del corpo hanno oltrepassato la danza, esponendo una tale ampiezza di azioni che il corpo centrale, più che un ballerino, assomiglia a un attore¹⁵⁵. Con ciò non intendiamo riferirci a un *sogetto che agisce* ma a tutto quel lavoro di presenza che scaturisce dall'essere in posizione centrale attorno a un circolo. Ciò in

¹⁵⁵ Analizzando più riti di possessione, Beneduce non manca di cogliere questo aspetto. A tale proposito cfr. Beneduce R., *op. cit.*, p. 203, ma anche Bastide R., *Sogno, trance e follia*, Jaca Book, Milano, 1976, pp. 111, 116.

un'interpretazione sottratta non è più distinguibile da una dimensione scenica. Attori e danzatori rituali, pur agendo in contesti diversi e con finalità differenti, si ritrovano al centro attorno al circolo degli spettatori-partecipanti. Qui non si tratta di avvicinare la dimensione rituale a quella teatrale, ma di sottrarle entrambe per lasciar emergere le proprietà del corpo denudato. Numerosi sono gli studi che, per comprendere le tecniche di presenza scenica, usano i riferimenti di altre culture e di altre dimensioni, come appunto quella del rito¹⁵⁶. Attore e danzatore sviluppano un lavoro sul proprio corpo, che contemporaneamente è il mezzo e il fine – personaggio od *oricha* che sia. Qui si evidenziano solo le forze comuni, centrate sulla sola corporeità, al di qua della separazione culturale dei rispettivi ambiti e della loro conseguente specializzazione: la nudità è la stessa, le finalità cambiano. Il rito è circolare, il palcoscenico è frontale; il primo vuole chiamare gli *orichas*, il secondo vuole mostrare a un pubblico un percorso narrativo e/o poetico col corpo.

Le gesta del corpo nudo attestano la sospensione della gabbia identitaria, detronizzano la soggettività quotidiana, sussumono ogni controllo cosciente dell'io sul corpo. Ciò vale sia per il ballerino che per l'attore: anche quest'ultimo si muove libero dalla propria identità per assumere una parte, diventando un personaggio della scena. In entrambe le dimensioni la tecnica punta a un uso extra-quotidiano del corpo, basato in genere non sull'economia delle forze ma su un dispendio eccessivo di energia. Eugenio Barba, dopo una lunga ricerca transculturale, evidenzia i principi pre-espressivi che sono alla base dell'azione scenica, tra l'altro già adottati in questa ricerca:

Le tecniche quotidiane del corpo tendono alla comunicazione [...]. Le tecniche extra-quotidiane, invece, tendono all'informazione: esse, alla lettera, *mettono-in-forma* il corpo rendendolo artificiale/artistico, ma *credibile*.¹⁵⁷

Il corpo dell'attore è messo-in-forma nello stesso modo in cui quello del ballerino rituale è messo-in-risonanza, originando una danza che oscilla tra i codici

¹⁵⁶ Qui basterà citare l'ambito dell'antropologia teatrale, che, come la definisce uno dei suoi principali esponenti «è lo studio del comportamento dell'essere umano che utilizza la sua presenza fisica e mentale secondo principi diversi da quelli della vita quotidiana in un situazione di rappresentazione organizzata» [E. Barba, "Prefazione" in AA. VV., *Il corpo scenico*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1990, p. 8]. Ma è interessante citare anche un frammento della descrizione del teatro balinese, secondo la prospettiva teatrale di A. Artaud, poiché essa conferma i tanti parallelismi tra acustica e coreutica su cui questo lavoro si poggia: «le più imperiose corrispondenze fondono di continuo la vista e l'udito, l'intelletto alla sensibilità [...]. I sospiri di uno strumento a fiato prolungano le vibrazioni delle corde vocali con un tale senso di identità che non si sa più se è la voce a prolungarsi o il senso ad averla assorbita sin dalle origini [...], tutto appare ai nostri occhi come un ininterrotto gioco di specchi in cui le membra umane paiono scambiarsi echi e musiche» [A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 1968, p. 172]

¹⁵⁷ E. Barba, *op. cit.*, p. 32.

che la tradizione accetta e la creazione originale, e che proprio per questi suoi ritorni viene accettata dai fedeli attorno a lui. Questa forma è un nuovo equilibrio dinamico che comporta un notevole dispendio di energie al corpo, un “equilibrio di lusso”¹⁵⁸, un’ incoerenza col quotidiano che sulla scena del rito ritrova la sua coerenza:

L’attore, attraverso una lunga pratica ed un allenamento continuo, fissa questa «incoerenza» in un processo di innervazione, sviluppa nuovi riflessi neuro-muscolari che sboccano in una rinnovata cultura del corpo, in una «seconda natura», in una nuova coerenza, artificiale, ma segnata dal *bios*.¹⁵⁹

Il corpo si denuda, entrando a far parte del *corpus*, luogo di tutte le pressioni, territorio da cui possono emergere nuovi personaggi e rinnovati equilibri. Le forze del rito sono il suo materiale espressivo e percettivo: queste possono essere percepite solo in quanto vengono espresse.; le forze che la corporeità riverbera sono orientate e amplificate in virtù dei suoi gesti. Ogni movimento assimilato diviene la base su cui si può poggiare un altro movimento, in uno svolgimento armonioso di fasi sempre più intense che portano il *corpus* ad addentrarsi nel suo cammino. Per riuscire a seguire questo svolgimento è necessario un lungo addestramento. Eppure ogni volta tutte queste fasi di allontanamento dalle corporeità quotidiane vengono affrontate con gradualità e moderazione, senza alcuna fretta di ricercare subito la nudità tutta. La fretta è una forza che, se incorporata, può portare lontano dalla quotidianità e dagli equilibri identitari, ma solo la cura e la gradualità nell’incorporare possono orientare i movimenti verso quei nuovi e stabili equilibri che sono alla base della realizzazione di un personaggio. La prassi degli agenti rituali è disciplinata dalla tecnica, sebbene durante lo svolgersi del rito tutto sembri accadere come se fosse la prima volta. Il corpo così apprende a seguire le tensioni, a non esaltarne solo una parte ma a metterle in relazione con il tutto organico della sua nudità. Esso non si abbandona ciecamente alla sua forza scenica, altrimenti potrebbe perdere l’orientamento del suo cammino, con il conseguente smarrimento di ogni equilibrio, a cui non corrisponde alcuna vestizione identitaria, nessun personaggio incarnato.

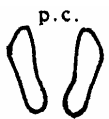
¹⁵⁸ *Ivi*, p. 36.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 46.

La danza di Yemayà



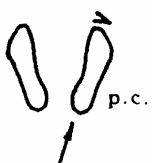
La composizione rituale di un “equilibrio di lusso” può essere compresa attraverso un esempio concreto, per esempio una danza di *Yemayà*, *oricha* del mare, eseguita da un gruppo di donne¹⁶⁰. Questa si basa su un movimento dolce e ondulatorio, il quale viene stimolato dal ritmo ternario e lento a cui si lega, nonché dal canto dolce che lo introduce. Gli ondeggiamenti del corpo risuonano con il fluire delle onde sulla risacca. I movimenti dei passi e del tronco, che forniscono una scansione ondulatoria in sincrona con il ritmo dei batá, realizzano una dolce oscillazione che traduce i cicli musicali in passaggi di peso del corpo, da una gamba all'altra:



Tempo 0: Base. Il peso del corpo (p.c.) è distribuito su entrambi i piedi.



Tempo 1: il peso del corpo passa sul piede sinistro, mentre il destro scivola indietro, alzando il tallone sfiorando il tallone del sinistro.



Tempo 2: il piede destro ritorna alla posizione di partenza scivolando e accentuando il cambio di peso del corpo, per proseguire il passo con l'altro piede.

¹⁶⁰ La descrizione e le immagini sono tratte da G.C. Carbonero, *op. cit.*, pp. 20-23.

Tronco: Nel tempo 2 il tronco si flette leggermente in avanti (lungo la diagonale del passo) e nel tempo 1 ritorna alla posizione di partenza.

Come si vede, la posizione del tempo 0 si dinamizza in un movimento oscillatorio in due tempi, dove gli estremi dell'oscillazione possono essere individuati nei punti su cui il corpo si poggia di volta in volta. Il tempo 0 non è mai una posizione statica ma è il centro dell'ondulazione, un luogo di passaggio tra il tempo 1 e il tempo 2, dove il peso del corpo passa per trasferirsi da un estremo a un altro dell'oscillazione. La frequenza oscillatoria si sincronizza sulla scansione ternaria dei batá, che in questo primo momento si distingue per i suoi caratteri dolci e per il suo tempo lento. Il corpo ondeggia da un lato all'altro, centrandosi su una nuova costituzione dinamica degli equilibri. Le mani assumono il movimento dei passi e ne esaltano la dolcezza servendosi della gonna.

Il risultato è un'amplificazione dell'ondulazione di base, che dai piedi passa alle mani attraversando la spina dorsale, che ondeggia anch'essa. Le mani impugnano la gonna, che si alza fin sopra le ginocchia, a metà della gamba (fig. 1). Il bilanciamento delle braccia passa continuamente da destra a sinistra, come un pendolo. Quando queste vanno a sinistra, si piegano leggermente i gomiti e le mani si avvicinano ai fianchi, quando poi vanno a destra, le mani si separano dai fianchi e le braccia si distendono dolcemente (fig. 2). Il movimento delle braccia è opposto a quello delle gambe. Così il corpo ha completato il suo equilibrio coreutico e su questo inizierà a costruire nuove combinazioni oscillatorie, in armonia con le precedenti. Per esempio, nel tempo 1 le braccia si possono distendere frontalmente, piegandosi nel tempo 2 e dirigendosi una volta a destra e una volta a sinistra, nella stessa direzione dei passi. Il movimento delle braccia disegna così un "otto" (fig. 3), che possiamo intendere come il riverbero dell'oscillazione precedente estesa alle specificità articolatorie delle braccia. La danza ora dispone di due modelli di movimento, l'uno costruito sulla base dell'altro, in una successione che può facilmente estendersi a strutturare uno svolgimento coreutico anche molto complesso. Più gli schemi corporei si trasformano, più il ritmo che li sostiene si fa più incalzante, trasformando le sue dinamiche interne e aumentando lentamente la velocità esecutiva. L'*arena*

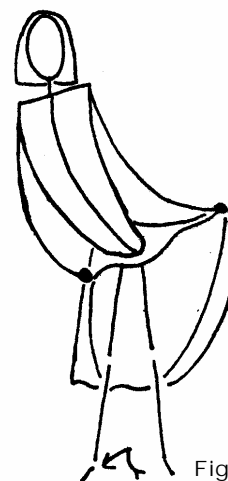


Fig. 1

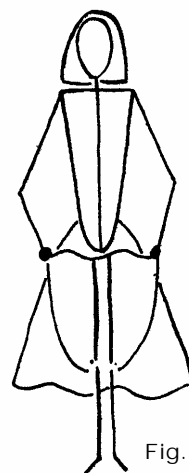


Fig. 2

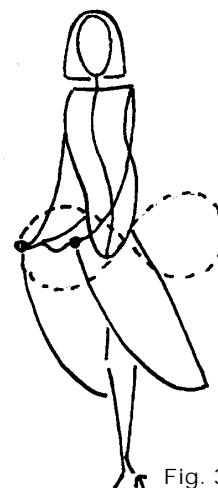


Fig. 3

della danza, che si è formata in virtù del primo movimento oscillatorio in riverbero al ritmo, gradualmente si estende, realizzando nuovi spazi musicali, coreutici e percettivi. L'arena è lo sfondo, il territorio istituito dalla simbiosi con le sole scansioni e forme musicali su cui il corpo nudo può poggiare il suo sapere, che gradualmente rimane irretito nella rete di somiglianze, avviando un legame analogo a un riverbero. Il corpo danzante si muove costruendo equilibri su equilibri, raffinandoli e ingigantendone alcune parti, ritornando sui primi movimenti e gettandosi in nuove forme ondulatorie. Accade che questa danza, come i ritmi che la sostengono, si strutturi come se fosse narrazione¹⁶¹, svolgendo non contenuti verbali ma dinamismi coreutici, danze capaci di evocare un'intera natura corporea, un fluire di gesti imparentati che realizzano non solo una corporeità, ma un *archetipo motorio*, la cui tipologia è quella di essere dolce, fluente, lento, rassicurante: questi sono tutti aggettivi che non puntano a nessun oggetto, ma dirigono lo sguardo secondo una certa direzione prospettica. Gli arti assecondano una fluidità che ricorda quella dell'acqua: che essa scorra nei fiumi o increspi la superficie di un lago, che si ripieghi sulla risacca o che accolga il corpo nelle profondità marine, l'acqua diviene una buona guida del movimento; il suo riferimento si sostituisce a quello dell'aria per impedire ogni movimento brusco. Il corpo, muovendosi fluentemente, proietta attorno a sé uno spazio liquido, arricchendo l'arena della danza di una sostanza fluida. Questa presenza viene sottoposta allo scorrere delle forze del rito, che reclama un continuo sviluppo delle forme e delle dimensioni. Così il vettore della dolcezza, assunto dal corpo nudo, può di volta in volta dispiegare situazioni diverse, tutte imparentate da una tipologia di esplorazione corporea. Può comparire, per esempio, il rapporto materno, che racchiude in sé un universo di gesti e movimenti che sono accomunati dalla corporeità dolce e attenta di una madre. Tanti contesti pragmatici possono accordarsi a un archetipo motorio, a una danza denudata dai suoi tradizionali riferimenti simbolici. Quali essi siano, questi vestiranno la danza della sua appartenenza etnica; qui basterà comprendere che una tipologia di movimento corporeo non è una determinazione culturale ma antropica, perché svela il muoversi di un corpo che espone i tanti spazi della sua nudità. Di fatto la cultura yoruba ha messo insieme l'incorporazione dell'acqua –dapprima quella dei fiumi, poi quella del mare¹⁶²- e della figura materna come due corde capaci di risuonare tra loro le ondulazioni della danza. La razionalità etnica ha fatto tutto il resto, costruendo tessuti di senso, legami e rimandi tra questi due elementi che comunque, prima di ogni tessitura, sono già stati imparentati dalle sole ondulazioni della danza. Con l'entificazione di una *signora del mare*, madre universale e alcova della vita, l'elemento marino e quello materno istituiranno una veste identitaria, anch'essa dotata

¹⁶¹ Per approfondire gli aspetti narrativi della danza nei riti della santería, cfr. Santiago M. F., *Dancing with the Saints*, InterAmerican University Press, San Juan, 1993.

¹⁶² Cfr. Bastide R., *Le americhe nere*, p. 145.

di un ampio potere nell'incrementare le forze, che con essa però non saranno più denudate ma vestite di un riferimento sacro e corporeo. La danza non sarà più quella di un corpo che segue il vettore della dolcezza per scoprirsi nella sua nudità, ma diventerà la danza dell'*oricha* del mare, di *Yemayà*, dolce e riguardosa come una madre, ma forte allo stesso tempo nell'imporre il suo volere sui figli, perciò capace di scatenare una corporeità severa, burrascosa come una tempesta marina. Per comprendere come una simile motilità possa arrivare a un tale stravolgimento di tendenze, è necessario che il rito vada avanti, aumentando le tensioni al suo interno, incrementando le forze fino al punto in cui la



loro pressione non possa più generare forme dolci, fluide e delicate. Le braccia del corpo danzante imitano il movimento delle onde del mare, facilitato dall'ondeggiare della gonna (attributo di *Yemayà*). I movimenti ondulatori diventano sempre più dinamici, il corpo esplora tutte le sue forme arrivando a girare vorticosamente su se stesso, in un'ondulazione-limite, amplificata dalla gonna ampia, che ora non sembra più ricordare le onde della risacca, ma un mare in tempesta¹⁶³. Tutte queste forme, pur non abbandonando mai il riferimento dei ritmi e dei passi, si sono proiettate attorno un contesto marino sul quale muoversi: esse sono divenute le forme di un mare fatto corpo e quindi personificato, vestito, non più sottratto, istituito col nome di una divinità. Ecco allora che, dopo che il corpo si è immerso nel mare per sviluppare le sue forme dolci, il mare si è incorporato, ripiegando la sua dinamica dolce e accogliente come un attributo di una specifica forma umana, di un personaggio. Questo si identifica con una madre, immergendo i partecipanti nel rapporto di dipendenza filiale: la sua corporeità femminile è delicata e protettiva come le onde, che però possono trasformarsi in tempesta e travolgere ogni cosa, così come l'ira di una madre sconvolge i figli che le disobbediscono.

Come si vede, sulla base di un flusso reciproco di risonanze, la creatività coreutica finisce col divenire *simbolica*, istituendo un nome, un codice, uno schema tipico di una danza tradizionale. In questo modo ogni improvvisazione verrà ricondotta alla

¹⁶³ Il movimento vorticoso è usato anche in altri riti, come quelli *sufi*, per alterare le condizioni psicofisiologiche del danzatore e indurlo così in un cammino verso la trance. Cfr. Giannattasio, *op. cit.*, p. 236.

natura di un personaggio, il cui ritorno ai codici basici ne giustificherà la coerenza e la sua credibilità. Per questo le improvvisazioni si evolvono gradualmente, senza alcuna fretta. I caratteri stessi di questa personalità danzante potranno arricchirsi di sfumature nuove, di aspetti che lentamente verranno assimilati dal senso religioso comune. Questo aspetto pragmatico dà valore a questi riti come pratiche moderne, sempre attuali e mai stereotipate in un rigido formalismo tradizionale¹⁶⁴. Può sembrare che una tale dipendenza da un modello espressivo, o semplicemente da un vettore esplorativo, possa in qualche modo limitare la libertà creativa delle risonanze di un corpo. Questa è solo un'illusione: la coreografia tradizionale non fa che aprire uno spettro alla creatività del corpo, offrendogli un punto di appoggio, una zona prospettica dalla quale poter focalizzare un'infinità di forme. Assumendo questa posizione, la danza potrà elaborare un'infinità di composizioni oscillatorie, a differenza di chi si muove senza seguire alcun codice stilistico tradizionale. Quest'ultimo avrà difficoltà più grandi a proseguire le risonanze, cadendo «facilmente prigioniero dell'arbitrio e di una eccessiva mancanza di punti di appoggio»¹⁶⁵. Nel rito il danzatore si muove su un terreno battuto dalla tradizione e dispone di moltissimi riferimenti stilistici e simbolici capaci di stimolare e di evolvere la sua corporeità. Non solo la “danza dell'*oricha*”, ovvero il suo punto di appoggio simbolico, stimola le variazioni creative e orienta la loro forza verso specifiche finalità rituali ma anche la sola simbiosi acustica, la sua inerenza nell'arena della danza, costituisce una fonte inesauribile di suggerimenti, di stimoli reciproci che i corpi si scambiano, informandosi a vicenda. O meglio, *se la danza può godere di un riferimento simbolico e culturale, lo deve proprio a questa fonte inesauribile che, prima di ogni codice, già ha mosso i corpi in interazioni coreutiche, permettendo a questi di scambiarsi vibrazioni, gesti e ondulazioni, che sono la base su cui poter intrecciare un sapere corporeo extra-culturale.*

¹⁶⁴ Cfr. Beneduce R., *op. cit.*, p. 290-291.

¹⁶⁵ E. Barba, *op. cit.*, p. 28.

CAPITOLO 6

Canto

Le risonanze della voce

Il canto è la vibrazione di uno spazio areale molto ampio e problematico, che è il luogo della vocalità. In questo spazio scorrono parole significanti e canti melodici, oltreché espressioni prosodiche come risa, pianti, urla, ecc. Queste ultime, legate alla mimica facciale, fanno del passaggio alle risonanze non vocali uno scorrere graduale senza soluzioni di continuità con il suono, che a poco a poco si fa rarefatto fino a scomparire nel corpo stesso.

La voce è un'attività sonora e come tale viene afferrata dall'ascolto: si ascolta un suono, o meglio un timbro, un complesso di frequenze che ha la composizione unica dell'individuo in cui la voce risuona. La "voce cantata" risuona in questo complesso timbrico, può modificarne gli equilibri e la forma quotidiana – che è la "voce parlata" – esaltando alcune frequenze, usando delle risonanze differenti, mantenendo i legami con le forze che la attraversano e liberando le frequenze cantate in una successione melodica. Ogni nota cantata è una vibrazione *emessa* e simultaneamente *immessa*, poiché la vibrazione non ha un corpo proprio ma una diffusione sferica che fa risuonare ogni corpo, anche quello del cantante¹⁶⁶, che potrebbe sembrare il soggetto intenzionale del canto. Così, cantando una nota, egli assume la forma di uno "strumento cantante" per via della nota stessa che emette: grazie a questa, il cantante può percepire il suo riverbero vocale ed è solo dopo aver maturato questa esperienza che egli può provare a modulare le sue risonanze, tentando di dirigerle verso alcune zone di risonanza, capaci di amplificare alcune sonorità particolari. Dopo aver sperimentato a lungo in uno stato di sussunzione ai suoni della voce, egli può maturare una

¹⁶⁶ L'intima connessione che la voce origina crea la spaziatura tra il sé e gli altri. Attraverso la voce è possibile comprendere ancora una volta la fundamentalità del "con" rispetto all'essere. E inoltre è possibile imparentare la voce a un gesto, per efficacia pragmatica e per l'effetto riverberante che lo stesso gesto ha simultaneamente in chi lo compie e in chi lo riceve. Per ciò Sini tratta della voce come di un gesto vocale: «Il gesto vocale infatti influenza l'individuo che lo produce nello stesso modo in cui influenza gli altri, così come gli altri influenzano lui» [Sini C., *op. cit.*, p. 17].

certa esperienza e selezionare alcune frequenze che lo hanno fatto vibrare, per ri-cantarle una alla volta, creando una *melodia*.

Nel canto la risonanza va ripensata non solamente nei termini delle vibrazioni, dell'acustica e delle armonie che essa genera, ma anche nei legami che questo stabilisce con le *parole*. La parola cantata è un accordo di musica e verbo: quest'ultimo, rimandando a uno o più significati, si connette con un insieme di gesti che di fatto chiama in causa tutto il senso della prassi. Quando Wittgenstein affermava che il significato di una parola è *l'uso che se ne fa*¹⁶⁷, egli mostrava che la dimensione dei concetti è profondamente legata al corpo, anzi che questa è un'emanazione di tutta quella gestualità e di quella rete di pratiche concrete condivise da una comunità di parti compresenti una all'altra. Questa esposizione reciproca, nell'impossibilità di sottrarsi, sedimenta il senso di un atto, l'uso specifico di una parola, il suo significato che scorre nel *corpus* di una forma di vita come «il corpo del senso»¹⁶⁸. Il canto quindi, aprendosi alle parole, fonde un insieme di gestualità rarefatte¹⁶⁹ con le oscillazioni sonore del tratto vocale. Così nel canto è possibile cogliere un corpo che si muove, che vive un'esperienza: la voce, cantando parole, si fa danza di un gesto rarefatto e ristabilito in armonia con una musica.

Ogni significato espone innanzitutto un'esperienza, un vissuto come parte di un tutto collettivo. Questo è un complesso pragmatico di connessioni corporee che usurpa l'unità chiusa di un concetto per porvi un groviglio gestuale, una rete di risonanze tra espressioni e operazioni diverse, tutte rarefatte e condensate nella sola vibrazione verbale. Ma le parole vengono spesso accompagnate da gesti, mimiche e prosodie che rivelano la residenza del linguaggio nel mondo delle operazioni corporee: queste sono modellate in forma di gesti e sensi comuni dalla partecipazione a una dimensione collettiva del vivere, attuata dalla prassi¹⁷⁰. Linguaggio e canto si connettono allo stesso *corpus*, che ne determina la “composizione armonica”: le risonanze proiettano una situazione che radica la parola nel suo significato effettivo, al pari di una nota che, risuonando nelle corde e nella cassa di un violino, diventa la nota *del* violino. La voce si presenta quindi come una vibrazione di corde amplificate dalle cavità vocali e dalle risonanze gestuali di un complesso pragmatico che definisce le situazioni, le

¹⁶⁷ Cfr. L. Wittgenstein, *Ricerche Filosofiche*, p. 166, § 421, p. 168, § 432.

¹⁶⁸ Prima di riferirsi a sé – «all'idealità che lo rende “senso”» – il senso mostra il suo oscillare sul limite che è il suo corpo stesso, toccando e ritraendosi in un gioco di gesti imparentati e differenti, singolarmente distribuiti e decentrati nel gruppo. Il suo corpo è «la fine di quest'idealità, e quindi la fine del senso», che si sospende sul limite stesso «*che è il suo senso più proprio* e lo espone come tale» [J. – L. Nancy, *Corpus*, pp. 22-23].

¹⁶⁹ Merleau-Ponty mostra come il significato concettuale di una parola «si formi per prelevamento su un *significato gestuale*, che, a sua volta, è immanente alla parola» [Merleau-Ponty M., *op. cit.*, p. 250]; così «la parola riprende il gesto e il gesto riprende la parola, essi comunicano attraverso il mio corpo [...] perché il mio corpo è appunto un sistema già fatto di equivalenze e di trasposizioni intersensoriali» [*Ivi*, pp. 313-314].

¹⁷⁰ Cfr. L. Wittgenstein, *Ricerche Filosofiche*, p. 109, § 202.

esperienze vissute, i significati linguistici. La quotidianità è intrisa di musicalità e la sonorità della voce è intrisa di gestualità quotidiane. Canto e parola si legano e si confondono nella voce che, cantando note, risuona accordi¹⁷¹. La gestualità connaturata alla parola può essere amplificata dal canto a tal punto che questo può metterla in voce, purificandola di tutti gli altri riferimenti di senso: è il caso della vocalità non-verbale, prosodica, espressione di un tono emozionale che, tacendo la parola, si sottrae dal suo specifico riferimento semantico. Questo può essere individuato sulla base di quanto il canto ha finora *detto*, ma se proseguiamo la riflessione in ambito sottratto, possiamo cogliere il suo riecheggiare nell'arena partecipativa, dove la vocalità prosodica attraversa i corpi a modellarne i toni, costituiti dall'intensità e dal "colore" di un'esperienza *sfocata*, archetipica, che in quanto tale ogni corpo può condividere e al limite, se proprio ne sente il bisogno, vestire con il *ricordo* di un vissuto. Questa *evocazione* non è intenzionale ma è una messa-in-risonanza attivata dai toni prosodici che attraversano i corpi. *La prosodia è la gestualità di una parola taciuta*: essa esalta il complesso gestuale della parola proprio perché la sottrae. Mentre la parola evoca un uso specifico, la prosodia ci getta ad abitarlo, orientando ogni percezione ed espressione in conformità con un atteggiamento sfocato del corpo. Essa viene ad arricchire il canto in maniera analoga a quella con cui le trasfigurazioni del volto possono modellare una danza.

La melodia

Il senso di una gestualità scevra di parole non si trova nell'accordo con un vissuto ricordato: esso risiede, sottratto, nella partecipazione a una nuova esperienza, nell'apertura dei corpi¹⁷². La vocalità del pianto, proprio perché slegata dal contesto e dalle motivazioni che possono provocarlo, apre all'esperienza di un ascolto sottratto: fuori da ogni ragione quotidiana, i partecipanti sono immersi nel contatto con un pianto *cantato*¹⁷³. La vocalità, privata della sua veste di senso, può mostrare la sua nudità e stabilire un contatto

¹⁷¹ Accordi armoniosi tra nota e nota, ma anche tra musica e parola, «mostrando in modo in equivoco come i due codici, verbale e musicale, 'interagiscono' non solo a livello di regole formali, ma anche a livello di senso» [Giannattasio F., *op. cit.*, p. 182].

¹⁷² In questo termine vi è l'idea del corpo non come uno spazio pieno, ma come «spazio aperto», accogliente e invitante, che sembra quasi chiamare il contatto, la relazione, l'esposizione reciproca. Prima di questo incontro il corpo «non è né pieno né vuoto, non ha né dentro né fuori, così come non ha né parti, né funzioni, né finalità» [J. – L. Nancy, *Corpus*, pp. 15-16]. Ciò richiama anche l'idea del «corpo senza organi» proposto da Artaud e affrontato nelle sue implicazioni filosofiche da Deleuze.

¹⁷³ Con ciò non si intende proporre né un'interpretazione che veda il canto come un'evoluzione della prosodia vocale, né una prospettiva che intenda il linguaggio come lo sviluppo di un canto primordiale [Vico]. Qui non si sta facendo alcuna supposizione evolucionistica. La ricerca è ancorata a un'esperienza: questo non può essere un luogo di studio filogenetico perché il rito vissuto non è un reperto archeologico. Esso ci apre a una modalità d'essere che è vivente, attuale e moderna.

essenziale, originario, centrale per ogni vestizione. Così svelato, il toccare assume una nuova modalità: questa non segue più le gestualità del corpo – siano esse pesantezze articolari o leggere rarefazioni parlate – ma la risonanza con le oscillazioni acustiche della voce. La successione non è più né operativa né grammaticale, bensì *melodica*.

Abbiamo già notato come ogni nota riveli un microcosmo di frequenze: il corpo vocale può legarsi ad una o più di esse, risuonando secondo più frequenze. In una sola nota cantata è possibile ritrovare molti elementi per costruire un sistema di note. Disposte in un ordine sequenziale, alternate in una successione di intervalli, la voce risuona una melodia. Se questo sistema di note viene fissato in una successione ascendente o discendente, si ottiene una scala tonale in risonanza con una nota sola. Seguendo una melodia, il canto può assumere alcune note della sua scala in forma ciclica, creando così uno spazio melodico che, ripetendosi, si solidifica come il terreno di un'inerenza cantata. Allora il corpo può abitare questo spazio amplificando alcune sue note, poggiandosi su queste come riferimento generale di tutto il ciclo melodico ed esplorando nuove risonanze in relazione ai riferimenti presi. Esso insomma ripercorre quello stesso percorso creativo e connettivo che è stato già esposto a proposito del ritmo e della danza. Così come le improvvisazioni di un tamburo o di una danza possono allontanarsi sempre di più da un riferimento basilare, allo stesso modo la melodia del cantante può assumere sempre nuove forme, introdurre nuove note che prima avrebbero “stonato” e che invece adesso mostrano tutta la loro armonia con i nuovi riferimenti, che sono da intendere come i nuovi punti di appoggio della melodia. Se si considera poi che il cantante in genere non canta da solo ma in relazione ad altri strumenti, allora i riferimenti si moltiplicano, compenetrandosi nel gioco di scambi vibratori che ora è possibile definire come *armonia*¹⁷⁴.

La scelta melodica non risente solo degli attraversamenti sonori, ma anche di quelli danzati. Le espressioni del danzatore possono essere fatti risuonare dal canto, che amplifica le esplorazioni coreutiche attraverso dei movimenti della vocalità. La scelta melodica non può essere sorda nemmeno ai riferimenti gestuali presenti nelle parole, e con questi il canto esplose in tutta la sua ricchezza: questo non è più un puro vocalizzare note sulla tastiera della voce ma un canto completo, con tutti i suoi rimandi simultanei alla musica, al movimento e al linguaggio¹⁷⁵. La corporeità rarefatta nelle parole può influenzare la scelta degli intervalli melodici e dei timbri, rispondendo così dell'armonia tra il canto e la gestualità situazionale, tra la vocalità e l'esperienza vissuta, verbalmente evocata. Il canto è perciò una composizione che si affida all'acustica della voce e alle gestualità degli usi linguistici che essa veicola.

¹⁷⁴ La definizione di armonia è definita a p. 54, nota 88.

¹⁷⁵ Per una visione complessiva delle tante dimensioni richiamate dalla voce si rimanda all'opera di Zumthor P., *op. cit.*, pp. 5-15.

Come ogni tipo di successione la melodia ha una sua scansione interna, ovvero porta con sé un potenziale ritmico che nel rito si accorda a quello dei batá, esprimibile nella forma di un unisono – marcando gli stessi accenti – o di un contrappunto – elaborando sugli accenti dei ritmi uno svolgimento differente. Le risonanze vocali possono generare timbri delicatissimi, voci gutturali, vocali rauche, in armonia con il *corpus* acustico e con i gesti del danzatore che, come abbiamo già esaminato, possono suggerire tutta una natura archetipica umana. Così ritmi, danze e canti stabiliscono un legame che si manifesta anche al di fuori della dimensione rituale: alcune melodie possono ispirarsi ai versi degli animali, o alle voci dei venditori ambulanti, o a un qualunque gesto che riesce a farsi voce. Ogni suono può essere messo in accordo con una musicalità che ne afferri i cicli vibratorii. Se poi, come abbiamo già fatto, si estende la natura oscillatoria del suono anche ai movimenti corporei, allora non vi è più alcun limite alle possibilità connettive tra espressioni diverse.

Un cantante, anche quando inizia a cantare, è sempre in risonanza con una sonorità o con una motilità che lo ha irretito, sia essa fisicamente presente o ricordata nel suo corpo musicale, evocata dalle sue qualità oscillatorie. Un canto non emerge mai da nulla, non rompe un silenzio assoluto perché questo non è una privazione dell'ascolto, così come la notte non è l'assenza della percezione visiva: il silenzio è sempre intriso di una tensione di forze acustiche, fosse anche la sola vibrazione muta di un corpo che tende l'ascolto a risuonare un ricordo, una corporeità vissuta¹⁷⁶. Così il canto rituale, quando dà inizio al rito, non interrompe il silenzio ma *gli dà voce*: per questo basta la sola compresenza dei fedeli e dell'altare a far sì che il silenzio da essi condiviso finisca col risuonare nella voce come *preghiera*.

Pregare

Quando i partecipanti terminano gli omaggi all'altare, la prassi dell'offerta si è già proiettata su tutti i corpi che, seppure ancora muti e fermi, sono già assoggettati alla forma di *fedeli*: la loro corporeità muta e rispettosa è il prodotto di questo assoggettamento. La curiosità irrispettosa di un turista sarebbe, a prescindere dal suo credo e dalla sua appartenenza etnica, comunque *fuori luogo*, poiché stonerebbe con l'armonia che già si è creata a connettere i corpi in quella dimensione pragmatica. Il silenzio che preannuncia la fase

¹⁷⁶ Il silenzio di un soggetto risonante mostra una «spaziatura intensiva di un rimbalzo acustico che non si chiude in alcun ritorno senza immediatamente rilanciare in forma di eco un richiamo a questo medesimo sé» [Nancy, *All'ascolto*, p. 33]. Nancy, in riferimento al mito della caverna, non manca di cogliere che fin nella più profonda cavità umana non vi sono solo le ombre degli oggetti portati all'esterno, «ma c'è anche l'eco delle voci di quelli che portano gli oggetti» [*Ibidem*, nota 40].

degli omaggi verbali agli *orichas* è un silenzio acustico, non è un vuoto di vibrazioni. Il sacerdote amplifica questo silenzio con la sua voce, che dà forma alle invocazioni, alle preghiere, agli omaggi ciclici. La sua voce si direziona sull'altare in quanto centro delle attenzioni collettive; egli usa la forma verbale dell'*invocazione*, letteralmente del *chiamare-dentro* lo spazio cerimoniale, con tutta la sua prassi di senso verbale. Così il *corpus* tutto è immerso nella "forma del dialogo" con l'altare, dove l'atto del chiamare è un uso linguistico che quotidianamente è rivolto a un essere vivo. "Chiamare" è toccare un corpo che si apre a rispondere; "chiamare l'altare" trasforma un uso linguistico da quotidiano a extra-quotidiano, rivolge il toccare nei confronti di un oggetto inanimato¹⁷⁷, che per rispondere dovrà "farsi vivo", assumere un corpo vocale e parlare. Così il rito muove le sue parti: corpi che risuonano suoni, danze, gesti, corporeità pragmatiche sottratte dal loro contesto quotidiano ma nondimeno forti della loro espressione collettiva. Quando i movimenti del *corpus* mantengono lo stesso tono dei ritmi e delle danze, diviene più facile comprendere la forza del canto nell'incrementare le tensioni, che possono arrivare a sincronizzare la collettività secondo una risonanza più intensa. Pur lasciando inalterata la struttura melodica di riferimento, il contenuto dei canti può avviare uno svolgimento interno a questa fase musicalmente stabile, allo scopo di accrescerne gradualmente la tensione, fino a reclamare la necessità di un ritmo differente e di un tempo più veloce. Sottraendo il peso dei contenuti, la forma dell'invocare svela i suoi tratti: la sua pragmatica è scarna del timore reverenziale che un occidentale si aspetterebbe, conformato com'è a una forma invocativa ben differente. La forma del dialogo diretto e confidenziale, già attuata da ogni fedele con l'altare, viene esasperata dalle tensioni rituali, quando per esempio la *trance* tarda a manifestarsi: in questi casi può accadere che vengano intonati con rabbia dei canti offensivi nei confronti degli *orichas*, allo scopo di provarli pur di farli manifestare. Ortiz riporta alcuni canti del genere:

«*Eru, Oggodo, kpa mi*» (schiavo!, Changò, uccidimi)

«*Amalà kpata, ki idya, arò*»¹⁷⁸ ('donna da cucina', non lottare, medita)

Tali canti non sono eccezioni sporadiche ma rientrano nel repertorio tradizionale; addirittura alcuni di questi canti vengono tradotti ritmicamente dai

¹⁷⁷ In questo modo, il corpo assume la veste simbolica di «luogo *materiale* [...] di comunicazione con le potenze religiose. Tabernacolo, «altare vivente» o ancora: corpo animalizzato, ciò che introduce nella possessione i paradossi propri alla logica sacrificale» [Beneduce R., *op. cit.*, p. 124].

¹⁷⁸ Ortiz F., *La Africa de la música folklórica de Cuba*, p. 211 (trad. mia). Il canto è rivolto a Changò, *oricha* della forza e della virilità.

colpi dell'iyá, altre volte danno origine a una vera poliritmia fatta apposta per sostenerli¹⁷⁹. Ma qui è più interessante comprendere che tali esempi non fanno che esaltare una natura pragmatica ben consolidata dai riverberi delle parti tra loro. Come se fossero degli accenti ossessivi in controtempo, questi insulti trovano sempre un accordo con la forma delle invocazioni, sebbene sembrino stravolgerne i riferimenti. Spesso i canti usano parole *misteriose*¹⁸⁰, il cui significato è comprensibile solo agli adepti più esperti; molte di queste sono il prodotto di una sintesi di preghiere o di caratteri archetipici: in una parola viene così depositata tutta l'intensità e il senso religioso di una formula più estesa. In un orizzonte sottratto la parola misteriosa, pronunciata con enfasi, basta a svelare la sua apertura, poiché questa è capace di suggerire una motilità che viene incorporata dal fedele prima ancora che questi possa conoscerne il significato. Ancora una volta emerge il primato dell'apertura dei corpi, del loro contatto prima di ogni senso e di ogni sapere. Descrivendo i rituali cubani, F. Ortiz evidenzia il valore sacro-magico delle parole e la composizione della loro forza attraverso tecniche poetiche, teatrali e musicali:

Riconosciuta la potenza magica di una parola «è naturale che si tratti di aumentare questa forza magica gridandola, ripetendola, moltiplicando le doppie, le allitterazioni, i termini simili». Da qui nascono le combinazioni tra suoni, vocaboli ripetuti e forme di rima, assonanze, consonanze, ecc.¹⁸¹

È questa «forza magica» a irretire i corpi nel loro potere di risuonare un'espressione che, prima di essere religiosa, conforme a un qualche ordine di ragione o di mistica, già si è diffusa come un'onda nei partecipanti, che vengono modellati nei loro modi d'agire: sono espressioni diverse ma imparentate dal loro riferimento oscillatorio. La sola preghiera riesce già a creare un *corpus*, sebbene questo non sia ancora un circolo dinamico: i partecipanti vengono messi-in-forma nella sola attenzione dei loro sguardi, nella tensione vibratoria sensibile alla zona centrale, che è il riferimento della preghiera. Questa zona viene indicata dalla voce che prega, che saluta gli *orichas*, che li omaggia con brevi frasi che scandiscono una sequenza, a formare una ciclicità che già è un canto rarefatto: agli omaggi del sacerdote i fedeli infatti rispondono con un sostegno corale. Le voci si uniscono e confondono i corpi in una dimensione collettiva: la voce di risposta alla preghiera crea il *coro*, nel quale ogni individuo diviene parte, trasformandosi appunto in partecipante, elemento di un corpo corale. La

¹⁷⁹ Cfr. *ivi*, p. 212.

¹⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 221.

¹⁸¹ F. Ortiz, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, p. 200. Ortiz cita tra virgolette E. Doutte, *Magie et religion dans l'Afrique du nord*, Argel, 1908, p.104.

lingua delle invocazioni è il *lucumí*, un linguaggio non comune che non tutti conoscono. Il suo ascolto già è sufficiente a evocare un certo mistero¹⁸², che si incorpora nel *corpus* con una certa tensione. Il non-comprendere manifesta una forma di apertura simile allo spaesamento del ballerino che, messo in gioco dalla scansione dei batá, non riesce a poggiarsi su un accento *significante*. La sua corporeità non è statica, immobile, in attesa di un indizio, ma è più simile alla corporeità di un gesto disperato, liberato non tanto per rivolgersi a un oggetto quanto per reclamarne la focalizzazione.

Terminate le preghiere vocali cominciano le invocazioni ritmiche, che i tamburi ripropongono sostanzialmente con la stessa funzione e le stesse dinamiche. I ritmi si diffondono nella stanza dell'altare e nella camera d'eco del cantante che, seppure muto, tacitamente già è "intonato", messo in tensione dalle vibrazioni dei tamburi sacri.

Canto rituale

Il canto comincia con dei codici stereotipati, che sono i canti degli *orichas* più generici e conosciuti. Attraverso questi, il cantante può sviluppare la sincronizzazione con le altre attività centrali, stimolando e riverberando le forze del *corpus* che si sta formando. Nella prima fase del lavoro non vi è ancora la necessità di avviare interazioni complesse e di modulare tensioni profonde: i canti infatti intonano un repertorio rivolto a tutta la successione degli *orichas*. Ogni canto attiva le risonanze di tutto il *corpus*, ma queste non vengono esplorate in profondità, per il semplice fatto che non si dà loro il tempo necessario. Con la fine di uno o più canti, i ritmi cessano e il silenzio – o le sfumature dei ritmi – permettono di reiterare questo momento iniziale di sincronizzazione ad ogni canto. A poco a poco le forze iniziano a scaldarsi e il cantante prende confidenza non solo con gli altri corpi cui è legato, ma anche con le forze liberate dalla sua vocalità: è il canto che chiama l'inizio della musicalità rituale, influenzando le armonizzazioni delle attività centrali. Il cantante può modulare le sue forze attraverso un'accurata scelta dei canti che, similmente alle frasi dell'*iyá*, reclamano una pronta risposta del coro, della danza e dei ritmi. L'immissione nello stesso *corpus* tratterà i primi solchi compositivi, abbozzerà lo svolgimento di una forma da seguire che il canto, in relazione alla danza e ai ritmi, evolverà attraverso una risonante scelta del suo repertorio.

¹⁸² A tale proposito si veda Castellanos I., *Language Use in the Lucumí Cult of Cuba* (tesi di dottorato), University Microfilms International Georgetown University, Washington, D.C., 1976.

L'esperienza del cantante non si dà tanto nella creazione di nuovi canti quanto nella loro scelta all'interno di un vasto repertorio. Mentre il ballerino e il percussionista (*iyá*) hanno un evidente margine di improvvisazione, pur seguendo sempre i codici tradizionali, il cantante dispone invece di un repertorio immenso di canti¹⁸³. È possibile ordinare questo repertorio secondo almeno due ordini: quello dei canti dedicati allo stesso *oricha* e quello dei canti che vengono accompagnati dallo stesso ritmo. Nella formazione del *corpus*, il cantante sceglie quei canti che si accordano ai ritmi specifici del santo: in questo modo ogni *oricha* viene evocato tramite la risonanza con i canti e i ritmi che lo distinguono. Nelle fasi centrali del *wemilere* il cantante, per quanto la sua esperienza gli possa aver fatto maturare una certa forma di controllo delle forze, è immerso nel gioco di tensioni che si stabilisce tra danzatori e percussionisti. Questo flusso determina la scelta dei canti: in base ad esso sarà possibile dar voce a canti che si inseriscono nella musicalità corrente o a canti che possono evolverla con cambi repentini, favorendo l'emergere di dinamiche più intense. Il cantante, sottoposto anch'esso al flusso di tensioni collettive, ne subisce l'impatto ed è questa sussunzione a determinare le sue scelte, a stabilire se un momento è maturo – in termini di tensioni corporee, stimoli evocativi, simbiosi areali – per un passaggio a una fase successiva, oppure se è il caso di continuare a incrementare il gioco di scambi coreutico-musicali. Nel primo caso la voce proporrà canti a cui ritmo e danza risponderanno con modelli espressivi diversi – in genere più dinamici –; nel secondo caso eseguirà canti che potranno essere accompagnati dagli stessi modelli, giocando più che altro sulla scelta dei contenuti e sulle melodie, elementi che, come abbiamo già notato, sono molto efficaci nell'influenzare le attività centrali. È anche vero che, una volta che il *corpus* del rito si è creato, il canto può essere influenzato dal ritmo o dalla danza, ovvero il cantante può riverberare voci dalle vibrazioni che sta percependo e cercare un'armonizzazione attraverso la scelta dei suoi canti. In corrispondenza di certi ritmi si accordano solo alcuni canti e solo sulla base di questi la voce può sviluppare la simbiosi delle forze rituali. Le fasi di equilibrio armonico vengono mantenute fin quando non arriva una qualche oscillazione nuova a reclamare uno svolgimento, il quale si può tradurre in un cambio di canto, di danza o di ritmo. In genere però è il canto a svolgere il ruolo di maggiore responsabilità nei cambi di momento, pur essendo questa scelta sottomessa allo scorrere delle tensioni del *corpus*. Quando l'amalgama mostra la sua incandescenza, il canto cambia e va a ristabilire l'organizzazione ritmica, che può rispondere nei termini di un'accelerazione di ritmo o di un cambio di scansione (e di repertorio),

¹⁸³ Per una lista indicativa del repertorio di canti degli *orichas* è possibile consultare in internet il sito www.santeriadatabase.com.

generando una musicalità differente che si diffonderà nei corpi del rito, ripercossi da questi. Per esempio, un canto attiva la chiamata dell'*iyá* e il ritmo ad esso corrispondente¹⁸⁴:

Okonkolo

Itotele

Iyá

Canto

E-le-gua- ra Bem- be-la-ri- o E - le -gua-ra E-le-gua

Okonkolo

Itotele

Iyá

Canto

ra Bem - be- la - ri - o E - le -gua - ra

Su questa base la voce può spaziare tra moltissimi canti, alcuni dei quali possono condurre il ritmo verso dinamiche e velocità sempre più elevate, fino a reclamare un canto che liberi un accordo con un ritmo diverso, che dispone di questi caratteri capaci di sostenere le tensioni crescenti. Attivato dal canto, i tamburi si riorganizzano a sostenerlo, conducendo la velocità e le dinamiche interne su un livello più elevato del momento precedente,

¹⁸⁴ Le trascrizioni che seguono sono state effettuate personalmente sull'ascolto del disco di Lazaro Ros y Olorun, *a Elegguà*, traccia n°2, *Toques del rezo a Elegguà*, Caribe Productions, La Habana, 1999.

generando una nuova pulsazione che favorisce lo sviluppo di forze e tensioni più intense nel rapporto col ballerino:

Ritmo Nongo

Okonkolo

Itotele

Iyà

Canto

E-le-gua- ra Bem- be-la-ri- o E - le -gua-ra CORO:E-le-gua

Okonkolo

Itotele

Iyà

Canto

ra Bem - be- la - ri - o E - le -gua - ra Chon - chon - me

Ponte per cambio Ritmo Chachalokafun

6

Okonkolo

Itotele

Iyà

Canto

ye A-go-ni fa-ra-wa Ta-o du-na-fu a -wo CORO:chon-chon-me ye A-go-ni

9

Okonkolo

Itotele

Iyà

Canto

fa-ra-wa Ta-o du-na-fu a-wo

A volte il riferimento al canto è talmente evidente che certi ritmi sono proprio improntati su di esso. In questi casi è possibile ascoltare una perfetta sincronia tra la melodia del canto e il ritmo dei batá, in particolare nella parte melodica delle membrane medio-gravi (iyá e itotele) come nel caso che segue¹⁸⁵:

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Canto' and is in 12/8 time. It contains a melody with lyrics: 'che - kè che- kè che - kè che-kè che-kè ko - ma ri - ta yeye lade oshùn'. The bottom staff is labeled 'Itotele Iyá' and is in 8/8 time. It shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes that is highly synchronized with the vocal melody above it.

Come spesso accade, il canto può influenzare le improvvisazioni del tamburo solista, che in genere fanno da contrappunto alla voce, ovvero si inseriscono negli spazi musicali dove la voce è in pausa. In questo modo si crea un costante gioco di rinvii nel quale canto e tamburo, alternandosi, possono accrescere la loro forza e i loro legami, che il ballerino incarna contemporaneamente nella danza.

Il canto incandescente

Seguendo queste dinamiche, la simbiosi può mantenere i suoi legami armoniosi: canti, ritmi e danze si espongono alla forza della loro risonanza in forme sempre più dinamiche, in un crescendo di intensità capace di far scaldare il *corpus*, che si muove secondo un suo svolgimento non solo in un ordine temporale e musicale, ma dinamico, in uno svolgersi di risonanze sempre più amplificate. La tensione cresce e con essa i ritmi, le danze e i canti; la voce inizia a farsi sempre più presente; il suo timbro nasale e gutturale, che esalta tutte le risonanze della maschera facciale, aumenta di intensità, trasformando la voce, che diviene sempre più stridula. L'uso di una simile vocalità si adatta bene al rito perché viene percepita con più prontezza, riuscendo ad imporsi come parte-guida di un *corpus* sonoro. Allo stesso tempo questa è una voce secca, gridata, priva di quelle risonanze che in genere i cantanti usano per renderla equilibrata, rotonda, ricca di una composizione omogenea di frequenze gravi, medie e acute. È una voce che stride, che irrita i corpi, che mostra la sua severità e che allo stesso tempo è forte di volume, per emergere dal *corpus* stesso a esplorare nuovi spazi areali, aprendoli, istituendo un *oltre*, uno spazio *altro* che la voce a forza sta richiamando-dentro il luogo delle connessioni: è quindi un timbro che si adatta contemporaneamente a una con-vocazione e a

¹⁸⁵ La trascrizione è stata redatta sull'ascolto del disco di Lazaro Ros, *Olorun 1*, Egrem, La Habana, 1990, traccia n°5 "Oshun".

un'in-vocazione. Questa forza si compone di una natura oscillatoria attraverso la ripetizione ciclica, quasi ossessiva, delle sue parti. Le parole del canto sono già state colte nella loro valenza gestuale, che è capace di diffondersi nei partecipanti, facendoli ondeggiare secondo la sua oscillazione interna. La ciclicità del canto viene subito amplificata dal coro, che ne ripete la frase solista o solamente delle parti che, come tali, abbreviano il periodo del ciclo ritmico, aumentandone la frequenza di oscillazione, ai limiti percettivi dell'ossessione. L'uso ripetitivo delle stesse frasi favorisce un'ulteriore tensione emotiva che si basa proprio sull'esaltazione di quelle forze connettive che si scatenano con le oscillazioni. Come vibrazioni, le ripetizioni degli stessi canti e delle stesse parole mettono-in-forma i corpi secondo la loro scansione, come se fossero ritmi. Al potenziale vibratorio che viene diffuso da questa oscillazione cantata si somma la forza del suo significato linguistico-pragmatico. Le frasi ripetute con insistenza rievocano la corporeità delle richieste non soddisfatte o non ascoltate: esse mettono in forma di "gesti verbali" i tentativi di una connessione che tarda ad instaurarsi, proiettando sul *corpus* il peso dell'assenza di un interlocutore evocato, che non può o non vuole rispondere. Contemporaneamente, queste ripetizioni vengono ripercosse nella danza attraverso gesti che incarnano questa insoddisfazione. La speranza di una risposta, che qualcuno prima o poi giunga ad aprire la porta che tutti continuano a battere, finisce col confondersi con la forma canonica di una preghiera. L'ambiente del rito – scrive Ortiz:

si carica di *mana*, di effluvi sacro-magici che esigono una realizzazione, una tensione frenetica che impone una pronta catarsi. La frase prende sempre più vigore con nuovi elementi e si ripete inesorabilmente fino a che «il santo sale» [...]. Supponiamo che si richieda una predisposizione alla possessione mistica, così come la fede, la danza, la paura, la psicosi, l'alcol e soprattutto la suggestione collettiva che assorbe l'individualità [...] L'insistenza dei ritmi è realmente snervante fino a farsi irresistibile per le persone predisposte. Si può dire che sono provocazioni acustiche contro il normale equilibrio dei sentimenti¹⁸⁶.

La forza evocativa di alcune parole, la loro ripetizione ossessiva, la loro vocalizzazione nasale e spesso aggressiva, esaltata dalle voci di risposta del coro, fonde più dimensioni tra loro: poesia e linguaggio quotidiano, musica e liturgia, corpo e fede, preghiere e insulti, in un tutto organico e rispondente alla simbiosi con un *corpus* collettivo.

¹⁸⁶ Ortiz F., *La africanía de la música folk lórica de Cuba*, pp. 204-205 (trad. mia).

Anche le attività del danzatore vengono influenzate dal canto: innanzitutto i modelli tradizionali di danza vengono attivati dai canti, alla stessa maniera dei ritmi. L'intensità della performance diviene più forte nel momento in cui i canti vengono eseguiti con più vigore. In questa corporeità gli stimoli possono essere riferiti sia ai contenuti verbali che alle loro proprietà musicali. In riferimento ai contenuti verbali, la risonanza che si viene a creare è quella con la gestualità rarefatta e ciclica delle frasi del canto: il canto può nominare delle operazioni gestuali, che vengono così trasmesse alla danza, che può mimare di impugnare degli strumenti, creando nuove ciclicità secondo la motilità sprigionata dal significante verbale.

In riferimento ai contenuti musicali, la ciclicità dei canti può seguire la metrica dei ritmi oppure può poggiarsi su di essa con delle frasi talmente ampie che mostrano la loro ciclicità solo dopo molti periodi ritmici: nel primo caso la corporeità coreutica tenderà a marcare gli accenti della sincronia canto-ritmo, riferendosi di volta in volta a quelli dell'uno o dell'altro; nel secondo caso invece si crea un'interessante simbiosi di elementi formalmente opposti tra ritmi sempre più serrati e canti sempre più *a stesa*, che ricordano i cori di chiesa. Allora il corpo compie una sintesi coreutica affascinante, tentando di far risuonare in sé questi caratteri molto distinti, superando l'apparente opposizione che li distingueva e formando delle oscillazioni nuove: la danza può diventare vorticoso pur senza esaltare né il movimento dei passi né i passaggi di peso del corpo, come se esso fluttuasse in armonia con le note lunghe della voce. Allo stesso tempo la velocità con cui il corpo gira su se stesso – come nel caso delle fasi più intense della danza di *Yemayà* – risponde dell'armonia con i cicli ritmici sempre più veloci. I canti si susseguono fino a sviluppare nuove forme ritmiche e nuove scansioni che si ripercuotono su tutto il *corpus*, influenzando direttamente la danza o attraverso la mediazione del ritmo e del coro.

CAPITOLO 7

Coro

Questo è il luogo di residenza del vissuto personale: in questa posizione è stato possibile essere parte del rito come esperienza. Chiamare “coro” il perimetro dei corpi rituali suona un po’riduttivo, visto che i partecipanti in questa zona non si limitano a cantare, ma danzano e battono le mani, condividendo e diffondendo forme abbozzate di tutte le espressioni centrali. La coralità va quindi ristabilita anch’essa su delle basi più ampie, a comprendere non solo l’unisono armonioso delle voci, ma anche le poliritmie di battiti di mani e i movimenti ondulatori di tutti i partecipanti che si trovano attorno al centro del rito.

Il perimetro rituale è *la cassa di risonanza del rito*. Se paragoniamo le attività centrali a delle corde, il coro allora è l’architettura di tutti quei corpi che, contenendo le loro vibrazioni, le amplificano. La più grande differenza con uno strumento acustico è che nel rito sia le corde che la cassa di risonanza sono fatte di corpi viventi: le pareti corali riverberano le forze centrali facendo eco alle forme dei cantanti, dei percussionisti e dei danzatori. In virtù dell’inserimento nel coro è stato possibile maturare questa esperienza e ripensarla nei termini di questa ricerca. Da una prospettiva perimetrale, è stato possibile vivere l’apertura del corpo nei confronti di tutte le forze centrali, assoggettato al suo lavoro di assimilazione delle forme. Il lavoro ha potuto godere di una simile riflessione proprio perché il corpo di chi scrive è stato ripercosso dai ritmi, mosso nella danza, messo in vibrazione dai canti rituali. Il rito ha modellato le forme concrete della partecipazione, ha stabilito un’ineranza tra gesti e canti, tra ritmi e movimenti, che è il dato esperienziale nudo. Questo è stato ripensato nella forma di una ragnatela di connessioni capaci di attrarre anche i corpi non abituati a tali pratiche, non conformati ai principi religiosi di cui il rito è espressione. Il luogo del coro, per la sua risonanza collettiva, accoglie più facilmente al suo interno una varietà confusa di partecipanti, che non devono perciò spiccare come esperti in queste attività, altrimenti il loro corpo si distinguerebbe da quello degli altri: al rito basta di muoverli in sincronia, senza richiedere ad essi alcuna raffinatezza esecutiva. È sufficiente che questi costruiscano una dimensione chiusa, resa


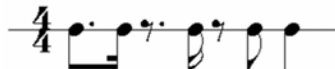
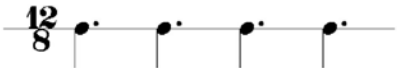
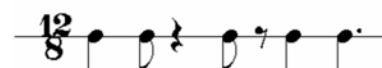

solida dall'attenzione rivolta al centro, che li trasforma di colpo nel "contenitore" del rito. Il coro, amplificando le corde centrali, si mette in forme danzanti, canore, percussive. Ogni partecipante dà corpo a questo flusso di vibrazioni semplicemente iniziando a ondeggiare in sincronia con la collettività. Il circolo di fedeli attorno al centro del rito ripropone le dinamiche di risonanza, armonia e simpatia già affrontate nei capitoli precedenti, ma ristabilite al livello di un *corpus collettivo*. L'attenzione al centro determina la sua forma circolare e le forze che gli passano attraverso sono simili a delle onde che increspano la superficie di un lago. La vibrazione si diffonde circolarmente in un flusso che trasforma le attività di tutti i presenti; inoltre il movimento dei rinvii elegge il circolo come il limite delle sue forze. Queste, così come si diffondono verso l'esterno, vengono ripiegate nel centro con almeno con un'intensità accresciuta dall'eco corale. L'immagine delle onde che si diffondono al centro si completa così di un ondeggiare opposto, che rimette al centro le forze riecheggiate. Il coro diffonde le proprietà vibranti del centro nel centro stesso. Il circolo dei fedeli ha perciò la funzione di sostenere le attività centrali e di stimolarne lo sviluppo.

La ripetizione dei canti e il sostegno ai ritmi si sovrappone alla danza lieve, che sembra essere l'attività che con più prontezza si diffonde in tutti i partecipanti: questi sincronizzano i loro movimenti ondulatori spostando alternativamente un piede lungo l'asse laterale e, in corrispondenza di questi passi, avvicinando e allontanando le mani con le braccia leggermente piegate. Tutti i partecipanti al rito rispondono al canto solista ripetendo i suoi stessi canti; altre volte li completano con brevi frasi di incitamento o ripetendo solo alcune parole del canto. Si può dire che il coro esalti gli elementi ripetitivi del canto, ingigantendoli con una forte intensità sonora. Mentre il cantante sviluppa una vocalità nasale e gutturale – forse per emergere più chiaramente come figura solista – il coro risponde ai canti con una vocalità più libera, senza tradizionali vincoli di armonizzazione e di intonazione, poggiandosi comunque sul riferimento della voce solista. Il riverbero del cantante si diffonde su tutti i presenti che non risentono solo del suo attraversamento ma anche delle armonie della loro risposta corale: decine di casse di risonanza mescolano i loro suoni, creando una tale densità di riferimenti su cui ognuno può trovare la sua risonanza più adatta: una voce particolarmente stridula o incredibilmente possente può stimolare la risonanza di alcuni partecipanti in forme più intense di quelle del solista stesso. A volte capita che la risonanza corale non amplifichi tanto le qualità vibratorie delle note cantate quanto il legame armonico con cui queste si uniscono nella melodia principale, ovvero la loro successione di intervalli. Ciò viene messo-in-canto dal coro, che apparentemente sembra stonare, perché non ripete le stesse note del cantante ma solo la sua successione di intervalli, trasferita in un'altra tonalità. Aderire a questo riferimento di intervalli,

pur senza dividerne le note o la tonalità, è comunque un riverbero, una connessione in riferimento alle oscillazioni sonore.

Del flusso vibrante da cui è attraversata, la voce conserva alcuni caratteri che ripropone nella sua cavità fisica. Questo gioco di attraversamenti, selezioni e rinvii è *armonia*. Non è una connessione immobile: armonia è questo legame di forze udibili, che permette lo scambio e il rinvio tra persone. Nel momento in cui il canto risuona, esso seleziona molte frequenze tra cui una che assume come dominante. Quando la voce risuona nella cavità del cantante, essa suggerisce una serie di altre frequenze, creando così un repertorio di toni su cui egli può modulare la sua voce, creare una melodia. A volte può capitare che dal coro si faccia avanti un cantante esperto a proporre un canto solista: in questo caso i cantanti si alternano con rispetto, occupando una zona più centrale durante la loro esecuzione solista e arretrando al livello degli altri partecipanti quando svolgono funzioni corali. Si vede qui che la differenza di ruoli non si stabilizza in una struttura rigida ma rimane al contrario dinamica e aperta agli scambi. Ciò può accadere anche ai danzatori e ai percussionisti, qualora siano presenti più persone capaci di rivestire queste funzioni.

I partecipanti, oltre alle attività vocali, sostengono la poliritmia con battiti di mani, ritmi semplici ed efficaci che rappresentano la pulsazione tipica (la *clave*) dei ritmi folklorici cubani. I fedeli che battono le mani in genere eseguono uno di questi modelli ritmici, a seconda che la ritmica sottintesa dei batá sia binaria (4/4) o ternaria (12/8):

Modelli base	Sviluppi
	
	
	

Tutte queste attività rientrano nella prassi della *partecipazione* al rito. I fedeli non fruiscono della cerimonia ma vi partecipano attivamente: i loro corpi sono percorsi dalle attività evocative e perciò diffondono al centro le forze del loro riecheggiamento, incrementando le azioni centrali. I partecipanti svolgono un ruolo molto importante:

posizionandosi al perimetro, essi creano il centro di una scena, si aprono al suo contatto, ne contengono le forze entro i loro corpi e le riconsegnano al centro con un riverbero in più, che è quello amplificato dalla loro unione corale. Costituito il circolo, il coro istituisce una dimensione scenica, non privata, extra-quotidiana, non la abbandona alla deriva, non lascia che il rito sia condannato perché privo di senso: il coro dona al rito il senso dell'apertura a un *corpus*, la sua avvenuta organizzazione. Il coro gli dona il senso dell'esposizione reciproca nelle forme della sua prassi¹⁸⁷, offre non un significato, ma *il senso del senso*, che si dà solo sottraendosi¹⁸⁸. Sebbene le azioni cerimoniali siano culturalmente indirizzate verso la veste di un senso religioso, verso un'entità *altra* e come tale esterna alla stessa dimensione rituale, è il *corpus* stesso che, incorporando espressioni, evocazioni e aperture di senso da ogni sua parte, riattualizza ogni volta l'effettivo orientamento del rito. Le sue corporeità nude, vestite del senso religioso, si confondono con gli strati del tessuto che le avvolge, al punto che queste possono essere considerate come le forme corporee di un *oricha*¹⁸⁹.

Il raggrupparsi dei partecipanti attorno a un centro di attività corporee mostra i caratteri, le forze e i limiti di un'unione collettiva. Ma il suo attraente dinamismo mostra anche le tecniche di costruzione del senso: un agire non determinato da regole o concetti, ma dall'appartenenza a un complesso vivente, poliritmico, coreutico, corale, inscindibile in un flusso multivoco di forze, espresso dall'unione dinamica di azioni vibranti, da una connessione fluttuante che è il nucleo stesso di una partecipazione nuda.

¹⁸⁷ E con la prassi, come ci insegna Wittgenstein, non apprendiamo una sola regola o un solo uso, ma tutto il sistema su cui si poggia il gruppo in cui siamo inseriti [Cfr. Wittgenstein L., *Della certezza*, Einaudi, Torino, 1978, p. 26, § 140-142].

¹⁸⁸ Sottraendosi dal gioco di rinvii tra una «cosa» e un'altra «cosa», il senso espone il movimento del rinvio stesso, come il suo senso più proprio [Cfr. Nancy J. – L., *Il pensiero sottratto*, p. 43].

¹⁸⁹ In un orizzonte religioso preconstituito, le forze del rito obbligano «gli dèi a danzare, ma per far ciò occorre loro un supporto visibile, e questo li costringe ad incarnarsi» [Rouget G., *op. cit.*, p. 160]. Quando si è all'interno di una logica –e non si può non esservi- questa avvolge il visibile con il tessuto grammaticale con cui essa si organizza, trasformando il reale con i colori e i concetti di ciò che è “visibile” e “dicibile”.

CAPITOLO 8

Il simbolismo come riverbero

Le forze del rito si sono diffuse come vibrazioni nelle articolazioni dei corpi e si sono arricchite di oscillazioni sempre nuove, creando un amalgama dinamico. Prima di affrontare gli sviluppi di questa costruzione nello svolgersi del rito, è importante soffermarsi un poco a ripensare a quanto è finora accaduto, per capire a fondo le modalità di organizzazione del rito e la trasformazione dei suoi corpi, nonché per cogliere appieno la tipologia della costruzione che ne è emersa. Nel coinvolgimento rituale non è possibile soffermarsi su queste riflessioni, perché gli imperativi operativi che realizzano la partecipazione stessa impongono un'adesione a un terreno che non è mai fermo e proprio per questo il corpo che vi aderisce è preso nella continua liberazione di forme mutevoli. Messo-in-gioco dal flusso delle oscillazioni rituali, il corpo mostra la sua apertura come una forma di permeabilità, di soggezione al ruolo delle parti, non tanto *essere*-parte quanto *fare*-parte di un tutto.

Questo capitolo si pone come “intermezzo” allo scorrere del flusso delle forze rituali. In queste pagine le forze vengono sospese per un attimo; allora è possibile fermarsi a riflettere sul coinvolgimento trasformativo di questa esperienza non solo in quanto modalità di estensione dei movimenti, ma anche come *un'apertura di senso*, un senso certamente sottratto, ma non per questo assente, fermo, o morto¹⁹⁰. La sospensione da cui nasce questo capitolo servirà a cogliere non un'elaborazione di senso ma solo a *toccare* lo spazio aperto dalle forze del rito, per comprendere che questo è terreno fertile, che è un buon luogo dove costruire musiche, danze, linguaggi e idee. Con ciò non si costruisce un senso ma lo si *guarda-attraverso*, nell'estensione delle sue potenzialità di significare, che tuttavia rimangono inesprese, o meglio sospese, abbandonate. Queste potenzialità vengono misurate sulla base di un ordine metessico, ovvero sulla capacità di diffusione delle forze, allo scopo di mostrare fin dove può spingersi l'azione riverberante, fin dove può arrivare la spartizione e il contagio. La riflessione si è mossa

¹⁹⁰ Pur in riferimento a Sartre e Bataille, Nancy coglie il senso della loro angoscia, che è il senso della sottrazione stessa, che possiamo ritrovare anche in queste pagine, come un'«esperienza di una cessazione di senso che non è una mancanza, né una perdita, ma in cui la verità emerge come questa cessazione stessa» [Nancy J. – L., *Il pensiero sottratto*, p. 40].

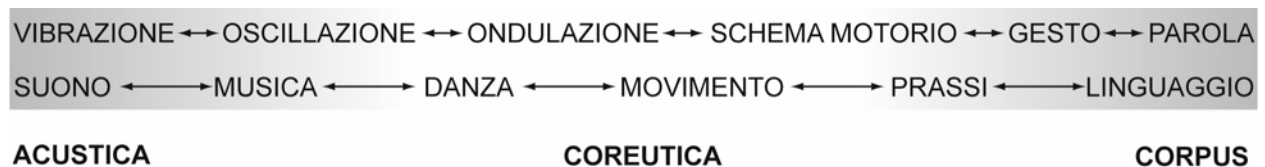
a partire dalle vibrazioni sonore, considerate nella singolarità della loro diffusione. Le onde attraversano i corpi, come se questi fossero degli strumenti musicali. Ma non lo sono: questi hanno una forma che cambia e ad ogni trasformazione mutano le rispettive frequenze di risonanza. Le oscillazioni, che il suono di una corda rimanda come vibrazioni sonore, in un corpo diventano *ondulazioni*. Queste possono essere amplificate dal tamburo, dalle corde vocali, dai passi. Lo stimolo sonoro è il termine di paragone per cogliere le proprietà di un flusso cinestetico, afferrabile dall'udito o dalla vista e nondimeno sensibile al tatto come *contatto*¹⁹¹. Il suono in un *corpus* partecipativo si estende a una danza: una vibrazione si confonde con la sua risonanza coreutica e il corpo, ascoltando, danza. Quindi l'attenzione si è concentrata su questa attività, mossa dal riverbero dei suoni. Le sue ondulazioni creano dei cicli sui quali è possibile risalire a una somiglianza con alcune proprietà acustiche, a quelle vibrazioni che in ogni istante il movimento amplifica in forma di danze. Uno schema motorio mostra così la sua affinità con una forma sonora.

Dall'arena coreutica, ovvero dal solo riverbero del suono nella danza, si irradiano non solo movimenti astratti ed extra-quotidiani, ma anche dei *gesti*, che estendono ulteriormente il potere riverberante in dimensioni di senso sempre più ampie, giungendo a toccare le tante operazioni pragmatiche depositate nelle azioni di un corpo nudo. Lo schema motorio dell'ondulazione coreutica finisce con l'accordarsi a dei *gesti situazionali*. La portata di questa risonanza *sui generis* ha perciò oltrepassato il connubio con la sola musica, diffondendosi in tutte quelle ampiezze di senso che possono scaturire dalle azioni concrete di un corpo in movimento. Così è possibile richiamare nel rito anche dimensioni non attuali, interi scenari quotidiani rispecchiati nella sola forma di una memoria gestuale. Allora un movimento della danza può trasformarsi nel gesto di un'azione, arricchendosi della sua *compiutezza in uno spazio di senso*, in una situazione che, rievocata, ha il valore di riattivare buona parte della corporeità quotidiana e intenzionale. Tutte queste estensioni di senso sono intrecci di tessuto, sono strati di veli che vanno a confondersi con la pelle nuda del corpo preso nel rito. Per mezzo della sola corporeità si è riusciti a passare da un soggetto denudato, sottratto da ogni volere, all'emersione di una forma che sembra quasi un'"intenzionalità situazionale": essa è veicolata dalle operazioni gestuali ma è pur sempre soggetta al terreno sonoro delle connessioni collettive. Si è passati dalla musica alla danza e da questa all'evocazione di una situazione quotidiana, *altra* dal contesto rituale, che per definizione dovrebbe essere fuori dal luogo del rito, eppure ora vi è dentro, in una forma tutta nuova. Infatti questa "alterità" non è riattivata come se fosse "reale", come se una

¹⁹¹ In questo termine si concentra la riflessione più importante di Nancy, cui fanno riferimento molti suoi lavori che ora sarebbe fuori luogo citare nella loro estensione e complessità. Qui è importante ribadire la parentela tra il "suo" contatto e questo flusso dinamico e oscillante, il cui continuo rinvio lo disegna come il «con» del contatto rituale.

situazione nuova potesse scalzare il fatto del rito. La liberazione di una tale corporeità situazionale è innanzitutto generata da un connubio con la musica e con la danza, non dalla percezione di una situazione ordinaria in cui ci si trova immersi. Tutto si svolge all'interno del rito e ciò basta a marcare le differenze con le corporeità quotidiane. Ma la parentela è assimilata, l'ondulazione danzata ricorda un gesto, che a sua volta evoca un'azione compiuta in una situazione differente, nello stesso modo in cui una parola riesce a evocare il contesto sul quale essa può inerire, acquistando il suo senso¹⁹². Ecco sbocciare un'altra trasformazione: il linguaggio stesso, mostrando la sua appartenenza alla natura dei movimenti, evoca dal suo interno il paesaggio di senso su cui si muove, emergendo come *prassi significante*. Questa dona un senso alla parola: senza il suo movimento pragmatico la parola non potrebbe esistere, o sarebbe slegata da tutto il resto¹⁹³. Oppure potrebbe avere ogni significato possibile, o meglio: privata dei gesti, degli usi e delle situazioni ad essa legate, la parola non significherebbe più nulla.

Dal suono, esteso alla danza, riverberato nel movimento, compiuto nell'azione, si è giunti a coinvolgere lo stesso linguaggio. Questo non può più essere inteso come un insieme di significanti che, connesso a un corrispondente insieme di concetti determinati, basta a sé stesso, si dona da sé la sua ragion d'essere. Il linguaggio in questa prospettiva assume una forma del tutto diversa: esso è un complesso aperto di parole che rimanda a un complesso altrettanto esteso di usi gestuali, di esperienze di motilità, di messe-in-forma che assumono il controllo del corpo nel momento in cui questo vive un'esperienza nuova, quando apprende un nuovo uso, un nuovo significato, movimento, gesto o parola che sia¹⁹⁴.



Tutti questi aspetti, sebbene mostrino una natura tutta loro, differente dalle dinamiche del riverbero, qui emergono come i tracciati *evocativi* che i suoni hanno impresso nei corpi del rito. L'evocazione rimanda, *ex-voce*, ad *altro* dalla voce sonora: tutto il canale fonetico diffonde il suo riverbero oltre il dominio acustico, per via della sua stessa natura vibratoria. Questo spazio ulteriore è il gesto dischiuso dalla parola messa-in-voce¹⁹⁵.

¹⁹² Il significato di una parola in Wittgenstein è la sua incorporazione nel linguaggio, che avviene attraverso un uso, che a sua volta chiama in causa tutto il sistema di regole su cui si poggia il senso delle pratiche comuni. Insomma, apprendendo una parola, ci si radica in una forma di vita. Cfr. Wittgenstein L., *Della certezza*, p. 13, § 61.

¹⁹³ Wittgenstein L., *Ricerche Filosofiche*, p. 126, § 271.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 160, § 401.

¹⁹⁵ Il linguaggio stesso è definito da Leroi-Gourhan come «un unico fenomeno mentale, fondato neurologicamente su territori connessi ed espresso insieme dal corpo e dai suoni» [Leroi-Gourhan A., *Il gesto e la parola*, p. 465].

Avviene un rimando ad *altro*, a dei sensi che giungono da un'altra dimensione, che oltrepassano l'acustica del corpo, colorandolo di quei caratteri che i canti, i ritmi e le danze, dal loro concreto *corpus*, sembrerebbero reclamare. Come un'opera d'arte, il corpo rimanda fuori di sé nella misura in cui è esso stesso informato, al pari di un oggetto sonoro quando è in vibrazione. Allora esso si apre agli altri corpi attraverso il *movimento*, fonte di suggerimenti per gli equilibri della danza e centro delle focalizzazioni per le percezioni visive, tattili e uditive. La motilità che ne emerge riflette un sapere esperienziale vasto e completo, acquisito in un altro luogo e in un'altra esperienza, che il corpo incarna nel rito come un *ricordo* – altro termine implicito nel significato di evocazione. La memoria richiamata è quella delle situazioni quotidiane, istituite da gestualità depositate così profondamente nella storia del corpo al punto che questo riesce a liberarle anche senza una supervisione intenzionale¹⁹⁶. Questi schemi di motilità possono essere acquisiti solo sulla base di pratiche reiterate, che in virtù di questo ripetersi – come un ciclo oscillatorio –, riescono a radicarsi in una forma di vita secondo le stesse modalità del linguaggio.

Un corpo che nuota assume lo schema motorio del nuotare, una serie di azioni ben differenti da quelle che lo stesso corpo assumerebbe nella corsa. Ma se una musica si diffonde in un corpo che danza, coinvolgendolo nella connessione secondo alcune ondulazioni che sono comuni anche allo schema del nuotare, allora la motilità che pervade il corpo si spazializza non solo come risonanza sonora, ma anche come *riverbero nel senso*, in un *senso sottratto* dei suoi concetti ma assimilato nelle azioni¹⁹⁷. Il senso può essere denudato, le dimensioni non presenti possono essere sospese, ma *quello* schema motorio non può essere separato dal corpo senza mutilarne allo stesso tempo la nudità. Ciò che rimane è un senso spoglio del suo sapere, ma nondimeno mobile nelle azioni. Questi movimenti non sono ulteriormente alienabili, gli appartengono di diritto perché danno forma al suo *essere vivo*, fondano il *bios* del suo essere al mondo. Lo schema del nuotare condivide la natura di un corpo che si è immerso nel mare, la cui consistenza liquida gli ha donato delle forme e dei movimenti da cui esso non può più sottrarsi. Così corpo e mondo si mettono in risonanza tra loro¹⁹⁸.

Lo stesso scorrere di senso può compiersi anche nella direzione opposta: la parola evoca un uso, il suo significato come azione; l'azione compiuta si diffonde nel movimento e questo si riverbera nella danza; questa a sua volta riecheggia la musica, influenzando così la dimensione sonora. Questi passaggi di senso mostrano che la stessa

¹⁹⁶ Sini ci ricorda, citando Wundt, che un gesto è «parte di un atto sociale che solo in seguito diviene simbolo» e citando Mead, che «il gesto [...] precede il simbolo e la stessa intenzione comunicativa» [Sini C., *op. cit.*, p.15].

¹⁹⁷ Ecco allora che il senso, sottraendosi, diviene *praxis*: «cioè l'azione che trasforma il suo agente [...]. La sottrazione del pensiero è la sua *praxis*: il pensiero che si disfa dei suoi oggetti, per diventare se stesso: *noi*, gli uni con gli altri e il mondo» [Nancy J. – L., *Il pensiero sottratto*, p. 52].

¹⁹⁸ Cfr. Nancy J. – L., *All'ascolto*, p. 68.

dinamica del *simbolismo* ubbidisce alle modalità connettive di un dispositivo acustico: il simbolismo può essere allora definito come una modalità di risonanza che, superando le qualità fisiche delle onde sonore per estendersi alle multivoche oscillazioni di un corpo umano, irretisce al suo passaggio anche i sensi connessi a tali dimensioni, che così possono confondersi l'uno nell'altro. Sarà interessante allora reinterpretare il simbolismo secondo questo ripensamento mediato dall'ascolto. Qui verrà presa in esame una teoria *strutturalista*¹⁹⁹ del simbolismo, quella di Dan Sperber, mostrandone le affinità con la prospettiva emersa in questo lavoro. I momenti cruciali della sua esposizione sono introdotti da queste premesse:

Il trattamento simbolico sembrerebbe infatti comportare due aspetti: da un lato, uno spostamento dell'attenzione o *focalizzazione*; dall'altro una ricerca nella memoria o *evocazione*²⁰⁰.

Dal nostro punto di vista, lo spostamento dell'attenzione è assimilabile all'inerenza corporea con un ambiente e alla messa-in-forma che ne consegue: per esempio, una musica provoca un ondeggiare del corpo, sottoponendolo a una scansione che modula e orienta il suo guardare, liberando un vettore, una protensione verso un punto di fuga che è può essere colto solo dalla residenza in quel luogo connettivo. L'appartenenza a quello spazio risonante è resa possibile dalla forma ritmica o melodica su cui il corpo si poggia, marcandone gli accenti con dei movimenti. La forma dinamica del corpo viene orientata da questa inerenza, da questa messa in risonanza con alcuni tratti musicali, che sono come dei punti di attrazione gravitazionale per gli equilibri del movimento. Su queste basi ristabilite si può intendere un nuovo movimento delle focalizzazioni e una originale modulazione delle attenzioni. Diverso è il caso dell'evocazione: Sperber la definisce come “una ricerca nella memoria”, lasciando quasi intendere che questa sia un'operazione attuata da un soggetto intenzionale. Però egli si affretta a precisare quanto segue:

Le informazioni memorizzate dall'individuo vengono a un dato momento distribuite in due gruppi: le une sono mobilitate dall'attività intellettuale e costituiscono la memoria attiva; le altre, molto più numerose, non intervengono in quella attività e costituiscono la memoria passiva²⁰¹.

¹⁹⁹ Lo strutturalismo è una corrente antropologica che tenta di elaborare una struttura universale del pensiero attraverso l'analisi comparata delle forme di pensiero delle società etniche con quelle dell'Occidente. Per approfondimenti, cfr. Ciattini A., *Antropologia delle religioni*, Carocci, Roma, 1998, pp. 98-115.

²⁰⁰ Sperber, D., *op. cit.*, p. 116.

²⁰¹ *Ibidem*.

Il richiamo alla memoria viene strutturato secondo due tipologie di incorporazione: da un lato ci sono le forme sincroniche, compresenti all'ambiente sonoro nei gesti che riflettono le focalizzazioni dei molti tratti musicali. Queste si manifestano come accentuazioni di un'ondulazione generale, scandita dai passi; sono la "memoria attiva" di un corpo nudo, che persegue proprio quello stile di movimenti aperto dalla sua rispondenza a certi accenti. Un legame del genere non dà origine a una forma immutabile ma può essere inteso meglio come un'ancorarsi attorno a un punto prospettico, a un perno su cui è possibile sviluppare continue trasformazioni.

Le informazioni della memoria passiva invece possono essere assimilate a un sapere corporeo inalienabile, perché il corpo *conosce* ogni volta che si conforma alla natura dell'ambiente in cui risiede, incorporandolo, immergendosi in esso e nutrendosi dei suoi giochi dinamici. Ritrovando un'armonia in questo spazio, il corpo si espone a un nuovo mondo e a un nuovo vissuto. Queste esperienze vanno a costituire il suo sapere, la sua memoria, che diviene passiva solo in quanto non trova una risonanza con la forma che lo sta attraversando, ma ciò non esclude che in seguito potrebbero connettersi tra loro, trovare *un accordo*. Se l'inerenza con alcuni tratti sonori è capace di generare uno schema motorio che a sua volta si lega alla corporeità di un vissuto precedente, ecco allora che il senso di questo vissuto viene riattivato, selezionato all'interno della "memoria passiva":

Arriva una nuova informazione: sento nominare qualcuno che conosco. Le informazioni raccolte nella memoria passiva e riguardanti direttamente quella persona [...] passano almeno in parte dalla memoria passiva alla memoria attiva²⁰².

Questo "sentir nominare qualcuno che conosco", nel rito è un *sentire*²⁰³, non è un'informazione "nuova" ed "altra" dalle attività che il corpo sta liberando: questa proviene dalla stessa dimensione nella quale esso è irretito e risuona con la sua memoria acquisita e/o con quella di una parte corale del *corpus*. Nel momento dell'azione rituale l'informazione risiede nel movimento stesso. Il suggerimento arriva da un elemento che può dirsi "esterno" in quanto non proviene da un atto intenzionale: è fuori dalla volontà del soggetto ma si dà nella sua motilità. "Sentir nominare qualcuno" è un'informazione verbale: se quel "qualcuno" è un conoscente, allora se ne conserva un'informazione nella memoria, che non è un insieme di

²⁰² Ivi, pp. 116-117.

²⁰³ "Sentire" è qui inteso nell'accezione dell'estetica filosofica.

tratti distintivi di quella persona, ma è l'intera corporeità relativa all'esperienza del conoscere quel "qualcuno". La parola porta con sé la gestualità di un'esperienza: il loro legame è stabilito da un dispositivo riverberante *sui generis*. È come se la parola svelasse al corpo un'oscillazione, che è il movimento gestuale racchiuso in essa²⁰⁴, trasformato in forma fonetica. La verbalità non è imparentata direttamente con la gestualità, ma *simbolicamente*, attraverso complessi riverberi negli spazi del linguaggio. Il gesto in questo caso si diffonde nei corpi non attraverso il movimento toccante delle vibrazioni o delle ondulazioni ma tramite una parola, una gestualità rarefatta al punto che sembra perdere la natura dinamica di un movimento. Se invece riuscissimo a cogliere nella parola l'impressionante condensato di motilità che essa è capace di suscitare²⁰⁵, allora essa apparirebbe propriamente informativa, capace cioè di armonizzarsi a un movimento che in quanto tale può far vibrare chi si immette nel suo ascolto. Ciò che il simbolo evoca, o ciò che la parola significa, prima ancora di essere determinato da concetti o da oggettivazioni della ragione, è uno spettro di per sé informe, la cui forma dipende dal legame che esso attiva con chi ne viene percorso. Ogni partecipante all'ascolto si lega alla parola con la forma del suo vissuto, donandogli il corpo di un'esperienza – o la corporeità di un'assenza –, che nella comunicazione come nel rito è un *corpus*, un insieme aperto di gesti e di pratiche, di sensi comuni. La rete che ne viene su è stabilita dalle connessioni diramate tra una vibrazione e una gestualità rarefatta. L'evocazione allora assume la forma di un'armonizzazione: ricevendo una parola, il corpo la accoglie nella sua cavità così come un suono farebbe in una camera d'eco. Essendo un gesto rarefatto, la parola non porta con sé una motilità specifica tale da mettere in *quella* forma i corpi: *di per sé* la parola non significa nulla, non dispone di una corporeità sciolta da ogni corpo risonante. Essa può evocare tutta quella serie di gesti e di usi – che sono i significati "possibili" della parola – che la cavità del partecipante sa far vibrare in sé come le sue possibilità gestuali, tracciando i limiti delle inerenze situazionali, i contorni sfumati del senso comune a un *corpus*²⁰⁶.

L'*informazione* diviene il nucleo del movimento; il farsi di un legame riverberante è il centro di ogni trasformazione, che ogni volta si sottrae all'immobilismo di un senso per mostrare la sua nudità come un continuo spogliarsi²⁰⁷, come un movimento infinito *nel cammino del senso*, non nel suo fissarsi in una forma sensata. La cavità umana che fa

²⁰⁴ Cfr. Sini C., *op. cit.*, p. 17.

²⁰⁵ È proprio grazie a questa motilità che la parola completa la comunicazione: «La parola è un autentico gesto e contiene il proprio senso allo stesso modo in cui il gesto contiene il suo. È ciò che rende possibile la comunicazione» [Merleau-Ponty M., *op. cit.*, p. 254].

²⁰⁶ Il senso stesso, una volta sottratto, perde la sua idealità concettuale per rarefarsi, assumendo una consistenza che Wittgenstein paragona all'«atmosfera». Cfr Wittgenstein L., *Ricerche Filosofiche*, p. 67, § 117.

²⁰⁷ La denudazione è continua perché il senso non smette mai di sottrarsi. Come un'attrazione magnetica, l'invito al contatto è una denudazione continua che più tocca la nudità, più questa si sottrae, mostrando la sua separazione e la sua impossibilità a fondersi in un'unità. Questo gioco di contatto e distanza, come i poli magnetici, fanno della denudazione un processo di infinita attrazione. Cfr. Nancy J. – L., *Il pensiero sottratto*, p. 21.

da cassa a questo scorrere di forze si tende, vibra, spazia nelle sue plasticità, si fa corpo *del* rito. Il movimento è la base informativa che irradia al corpo sottratto il suo scorrere di oscillazioni, toccando le sue risonanze nelle articolazioni, nelle corde della voce, nella pelle del suo corpo percussivo, nella sua mimica e nella sua memoria passiva che – è il caso di ribadirlo ancora – è una memoria concreta di movimenti acquisiti con l’esperienza.

Nel tentativo di elaborare una struttura teorica, Sperber schematizza il funzionamento del “dispositivo simbolico”:

Una rappresentazione concettuale acquista dunque una forma che si potrebbe dire conica: al vertice, le proposizioni che descrivono la nuova informazione e che focalizzano l’attenzione. Alla base, la memoria attiva²⁰⁸.

Il concetto viene definito sulla base dell’accordo tra una nuova forma e quella che il corpo sta riverberando. Ad esempio, se vi è già una danza e un ritmo, le nuove forme possono essere riportate al loro accordo senza necessariamente sovvertire l’ordine degli accenti. Un movimento può svilupparsi anche senza alterare i legami formali con lo sfondo ritmico così disposto. Così gli schemi del movimento vengono lasciati sostanzialmente inalterati nel seguire lo scorrere di certe forme: il peso e l’equilibrio oscillano sempre tra gli stessi termini – che qui sono equivalenti alla “memoria attiva” – e la nuova forma, che assume quindi il senso di una semplice estensione del movimento.

Può tuttavia accadere che il lavoro del dispositivo concettuale non riesca a rendere in tal modo pertinente la nuova informazione; [...] la nuova informazione può essere stata analizzata, ma in modo insufficiente, così che la memoria attiva non è stata completata [...]. In ogni caso, non è stata soddisfatta una delle condizioni necessarie affinché la nuova rappresentazione sia integrata nella memoria, ed è fallito il lavoro del dispositivo concettuale; ciò che rimane è una rappresentazione concettuale non assimilabile, che viene messa tra virgolette per divenire oggetto di una seconda rappresentazione, simbolica questa volta²⁰⁹.

Per “rappresentazione concettuale non assimilabile” qui si coglie il fatto che questa non si esaurisce nei termini della memoria attiva: essa eccede dallo schema

²⁰⁸ Sperber D., *op.cit.*, p. 117.

²⁰⁹ *Ibidem*.

motorio che si sta danzando nel rito. È il caso delle ambiguità percettive, che emergono nei ritmi, nelle danze e nei canti della santería²¹⁰. L'equilibrio di una forma viene messo in scacco dalla nuova informazione, che impone un diverso riassetto delle parti oscillanti, tale da mutare lo sfondo stesso nel quale si ineriva. Il territorio cambia e con esso mutano i passi che lo percorrono, trasformando così la stessa base della memoria precedentemente "attiva" e ristabilendola sulle forme di un'altra inerenza, secondo un'altra disposizione formale degli elementi, che di nuovo distendono un terreno su cui è possibile poggiare i nuovi passi. È ciò che accadeva guardando l'immagine lepre-anatra: il disegno dell'anatra può arricchirsi di piume e di colori, di tutta una serie di riferimenti che non fanno altro che muoversi nello sfondo istituito dai tratti-anatra; ma quando emerge un particolare che è incompatibile con la forma-anatra, un tratto che "d'un tratto" scioglie l'ancoraggio a questa figura, allora si crea un movimento percettivo più ampio, anzi un salto, un cambio improvviso dell'intendere, tale da poter ristabilire lo sfondo e i tratti nell'accordo con la figura-lepre. L'incompatibilità delle forme così generate mette in crisi la memoria attiva, e «ciò che rimane è una rappresentazione concettuale non assimilabile». Allora può intervenire la "messa tra virgolette"²¹¹, operazione non più concettuale ma *simbolica*. Sperber descrive ciò che accade quando la rappresentazione concettuale non è assimilata:

[...] il centro dell'attenzione passa dalle proposizioni focali, dal «vertice del cono», alla condizione che non è stata soddisfatta²¹²

L'attenzione ristabilisce l'ordine degli accenti, sui quali era incentrata tutta la motilità fino a quel momento, per inserirvi il nuovo segno come accento centrale, come punto d'appoggio dell'intera inerenza ad un nuovo sfondo: è proprio quel particolare che d'un tratto ci permette di sospendere l'anatra e di veder apparire una lepre. L'intero sfondo è costretto a mutare perché è emerso un tratto che ha costretto il vedere a un cambio di posizione e di prospettiva. Si ristabilisce così la nuova inerenza, perché la forma sulla quale ci si poggiava non è più comoda per la percezione del nuovo tratto.

In secondo luogo, la condizione non soddisfatta diventa a sua volta il vertice di un cono, la cui base si trova questa volta nella memoria passiva²¹³.

²¹⁰ Vedi p. 78.

²¹¹ Abbiamo già introdotto questo termine a proposito delle motilità mimiche della danza, riferendoci al caso in cui essa si serviva di "attributi dell'*oricha*", condensati di gestualità e di situazioni *altre* dal connubio con i suoni della musica.

²¹² *Ivi*, p. 118.

²¹³ *Ibidem*.

Così come il nuovo tratto ha comportato una nuova residenza e l'abbandono della vecchia "memoria attiva", allo stesso modo la danza ha mutato i propri schemi coreutici in riferimento agli accenti della forma ritmica. Per attestare la nuova posizione, essa assume la nuova forma come perno su cui ondulare. Non potendo congiungere due schemi così diversi tra loro, il corpo oscilla a danzare di volta in volta l'uno o l'altro, amplificando gli accenti che maggiormente lo impressionano. In un dominio sottratto ciò basterebbe da sé alla descrizione, in quanto non vi è alcuna imposizione di un soggetto o di un modello teorico che voglia sostituirsi a questo agire connettivo. Ma, che la danza segua uno schema o ne prosegua un altro, essa non può sottrarsi all'esposizione che il suo agire provoca nello stesso corpo danzante, in particolar modo nel suo sapere insopprimibile, nelle concatenazioni operazionali che costituiscono la sua memoria. Allora il movimento coreutico può *ricordare*, ricreare un accordo e perciò risuonare, un'esperienza vissuta attraverso quella medesima corporeità. Questa emerge improvvisamente, come un riverbero del tutto impreveduto, anche perché qui non vi è alcun volere che si ponga a ricercare questa esperienza come un possibile sviluppo della danza. L'anatra può trasformarsi in lepre solo se entrambe le immagini sono acquisite nella memoria, che è il centro da cui si irradiano tante connessioni esperienziali. Lepre ed anatra sono già state assimilate in due momenti esperienziali passati e differenti. Nella memoria corporea non vi è depositata l'immagine di una lepre e di un'anatra ma vi sono due diversi spazi di inerenza, che puntano a differenti vissuti legati all'apprendimento di queste due immagini. Questi spazi portano assieme alle immagini tutto un contesto percettivo: la fattoria dove lepre ed anatra sono state viste dal vero, o la pellicola di un documentario di tanti anni fa, o ancora il colore delle pagine su cui queste sono state illustrate. Comunque sia avvenuta l'esperienza, questa ha modellato il corpo, aprendolo a un vissuto specifico in un luogo e in un tempo unico e irripetibile.

Nella teoria di Sperber, il vissuto viene ricordato quando arrivano degli elementi che non sono in grado di armonizzarsi con le forme precedenti. C'è un salto percettivo che porta a poggiarsi non più sulla "memoria attiva", ma sulla memoria di un corpo che ha vissuto tante esperienze, che ha una storia di vissuti e che può richiamarli a stabilire un accordo con tali elementi. Ma con la sottrazione scompaiono le priorità logiche della coerenza e della causalità, e rimangono le dinamiche della partecipazione: nel lavoro rituale può accadere perciò che un tratto, anche se assimilato dalla memoria attiva, fuoriesca dal modello "attivo" per via della sua nudità dinamica e acustica, riuscendo a stabilire anche un accordo con la memoria passiva. Pur non rompendo l'armonia sincronica degli stimoli, danza e ritmo possono richiamare il ricordo di gesti tali da ristabilire nuovi schemi corporei. Questi nascono dalla fluidità dei gesti danzati e vi si armonizzano anche senza cambi repentini, senza far crollare necessariamente la

precedente inerenza, estendendosi a delle aperture di senso che il ritmo non stava chiamando. Una danza può suggerire lo schema motorio della malattia, del nuoto, del cucinare. Da queste non ne segue necessariamente la distruzione della rappresentazione, o meglio, della forma simbiotica precedente, anche perché il rito sottratto non ubbidisce agli imperativi di alcuna unità concettuale dai contorni definiti che possa imporre di essere seguita ciecamente o abbandonata del tutto. Nel caso delle ambiguità vi è un salto percettivo, che è come l'essere sollevati da un'onda ad occupare un territorio diverso, dove poter ristabilire degli accenti in quanto tratti di una forma da focalizzare e da assecondare. Ma non tutti i cambi di forma richiedono la vertigine di un salto: non vi è necessariamente una rottura di un'unità concettuale perché qui ogni ordine di sensatezza è sfumato, sottratto e centrato sul movimento del senso, non sulla sua vestizione specifica.

Nel passaggio da una corporeità attivata in simbiosi con la musica all'evocazione di una gestualità, ovvero al ricordo di una corporeità esperenziale richiamato da quella stessa simbiosi, vi è semplicemente un'*estensione del senso vibratorio* e delle possibilità di risonanza. Lo schema motorio che guida le ondulazioni nel *corpus* può essere talmente simile alla corporeità di un gesto acquisito in un contesto differente che la sua capacità areale si estende. Il corpo si amplifica con gli strumenti del suo sapere acquisito, la sua motilità va in risonanza con altri territori areali che portano con sé il ricordo di una situazione, un contesto che non viene seguito nelle forme ordinarie, ovvero secondo l'ordine scandito dalla sua percezione in un contesto quotidiano, ma che viene messo "tra virgolette", perché è richiamato *nel rito*. La forma grammaticale di questa trasposizione non si traduce nella proposizione «sto nuotando» bensì «sto danzando il mare». La motilità del nuoto e l'ondeggiare delle onde vengono messi tra virgolette perché nel rito non vi è il mare. La dimensione è un'altra: il mare è richiamato non dalla visione delle onde o dal contatto con l'acqua, ma da una risonanza con le oscillazioni musicali, amplificate da una motilità coreutica, da una danza. Questa armonia, da una prospettiva acustica, è più ampia dello schema concettuale nel quale Sperber cerca di inserire il simbolismo:

Il simbolismo dà luogo quindi a un secondo modo di accesso alla memoria: un'evocazione che si adatta là dove la convocazione fallisce²¹⁴.

Nel rito sottratto, se una convocazione fallisce vi è un salto percettivo, avviene un ribaltamento: l'equilibrio dei passi non sa comporre tra loro due forme differenti e quindi crea nuovi sfondi. Ma questo è un caso particolare di un fenomeno più

²¹⁴ *Ibidem*.

generale, che ubbidisce sempre alla stessa dinamica dei suoni, la cui diffusione sferica fa risuonare tutti i corpi che ne subiscono l'onda. Il contatto risonante può generare un'armonia diretta, ovvero può diffondere *la stessa forma* oscillatoria anche nei domini delle corporeità acquisite, oppure può interrompere quella specifica forma, pur continuando a diffondere la vibrazione secondo ondulazioni diverse, che nondimeno risuonano in armonia con lo stimolo oscillatorio di partenza e che quindi possono a loro volta richiamare nel rito una memoria operativa compatibile alle oscillazioni. Questo aspetto diviene più chiaro nel momento in cui ricordiamo di essere immersi in un pensiero sottratto da ogni soggetto intenzionale. Seguendo il solo potere delle forze del rito, il corpo non vede alcuna differenza tra l'evocazione e la convocazione, perché il richiamo del ricordo è di fatto una convocazione nel *corpus*, una sua riattuazione.

Il riverbero è la forza capace di comporre e amplificare i legami areali. Le forze del rito attraverso il riverbero creano una simbiosi che ora può dirsi anche *simbolica*, un'unione di forze che si amplificano tra di loro, estendendosi ai territori dei gesti acquisiti dalla prassi comune²¹⁵. La risonanza non è riducibile al potere delle singole forze separate ma centra l'attenzione sul tutto della connessione, che mostra un legame più potente della somma delle sue parti²¹⁶. Questa amplificazione simbiotica proietta attorno alla motilità dei corpi uno spazio nel quale aderire, un territorio che dapprima è solo acustico, ma che poi si colora delle analogie con altri contesti, che accolgono la danza a modellarne le ondulazioni. Lo spazio è extra-quotidiano: il danzatore si muove nel cortile ma la sua danza irradia un terreno nuovo attorno al *corpus*. I movimenti che aprono a queste dimensioni sono potenzialmente assimilabili a dei gesti, sono sottoposti alla risonanza con la gestualità rarefatta delle parole nel canto e arricchiscono lo spazio di situazioni e contesti esperienziali, messi tra virgolette. Il cortile può trasformarsi in un mare, ma in un "mare" danzato, cantato, risuonato. Questa è una nuova esperienza scaturita dal connubio tra una situazione ricordata e un corpo che vi danza dentro. La pratica tradizionale dei riti non è altro che una reiterazione di queste forme di inerenza, un rievocare quella che finora è stata qualificata come una *nuova* esperienza al solo scopo di

²¹⁵ Questo passaggio è stato compreso fin da subito da Durand, seppure in direzione inversa: egli, citando Bachelard, perviene alla natura risonante del simbolo: «Si può dire che il simbolo non faccia parte del territorio della semiologia, ma del settore di una semantica speciale, che cioè possiede più di un senso artificialmente dato, ma detiene *un essenziale e spontaneo potere di risonanza*» [Durand G., *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Dedalo Libri, Bari, 1972, p. 22 (corsivo mio)].

²¹⁶ Questo legame è la risonanza stessa, assunto non nelle sue proprietà formali, ma nella sua forza. Sempre guidato dai contributi di Bachelard, Durand prosegue la sua interpretazione del simbolo: «i simboli non devono essere giudicati dal punto di vista della loro forma [...] ma della loro *forza*», pervenendo così al cuore della nostra analisi sottratta, quello di un «movimento senza materia», costitutivo della natura degli archetipi come vettori, come costanti di una «direzione», non di «un punto nello spazio immaginario» [Ivi, p. 37. Le citazioni sono tratte da Bachelard G., *L'Eau et les rêves*, Corti, Paris, 1942, p. 161 e *La Terre et les rêveries du repos*, Corti, Paris, 1948, p. 60].

marcare la differenza con le dimensioni quotidiane. Nel caso di una cultura che coltiva queste forme come tradizionali, il vissuto del rito significa semplicemente l'inerenza a uno spazio cerimoniale, che non è "nuovo" ma è lo spazio del rito, al pari di quello del mercato e della spiaggia, che la presenza dei partecipanti rinnova²¹⁷ di volta in volta.

Una danza ci permette di cogliere un *altro* spazio, aperto da intendere uditivo. Il territorio così istituito, sciolto dai riferimenti visivi, viene esplorato con una danza. Questa è una motilità che il corpo sa connettere ad altre dimensioni, nello stesso modo con cui un gesto, una parola o un oggetto sanno suscitare un ricordo, riuscendo a rievocare tutta una serie di comportamenti e di azioni legati ad esso. Armonizzando la percezione visiva con gli altri sensi informativi, è possibile ricomprendere il senso dello *spazio*, una superficie che non è tenuta assieme tanto dalla sua continuità visiva quanto *dal nostro attraversamento* di essa, dal nostro toccarla, dal percorrerla con lo sguardo e con l'ascolto, dal nostro risuonare con essa in un *corpus*, in un mondo. Questa nuova interpretazione ci permette di ristabilire le tecniche della comprensione, la prassi di un movimento collettivo, le ricerche di un senso su una base partecipativa, coreutica, sonora. È allora che lo spazio si ricongiunge alle sue potenzialità vibranti e l'ascolto si connette all'idea di un'incorporazione come *spaziatura*²¹⁸. Ricomprendere questa dimensione significa anche ripensare ogni modalità di residenza in essa.

I corpi sono delle cavità ampie in cui il rito risuona, amplificando percezioni ed esperienze acustiche, coreutiche, vocali, musicali, che sono anche culturali, religiose, linguistiche, pragmatiche. Il riverbero così si estende a una cassa di risonanza sempre più grande, che amplifica le vibrazioni di tutte le possibilità insite nella motilità esperienziale dell'uomo. Queste comprendono musiche, danze, gesti, parole, significati, credenze, insomma il riverbero si diffonde nella cultura, nel dominio degli usi pragmatici della motilità, comprese le pratiche religiose. Così il rito della santería può tracciare un percorso vibratorio capace di portare la motilità dei partecipanti a uno stato di corporeità talmente nuovo e completo da permettere l'istituzione di un *oricha* come termine per pensarlo. Se l'*oricha* può godere dell'accordo con un qualche significato, è perché esso esprime una motilità con la quale il corpo ha vissuto

²¹⁷ Il rito, come del resto le altre dimensioni collettive, si rinnova perché poggia la sua essenza sulla compartecipazione di individui sempre diversi. È la loro unione a fare la singolarità del rito, una singolarità plurale nella sua stessa essenza. Detto con Nancy: «Ciò che esiste, qualsiasi cosa sia, dal momento che esiste, co-esiste. La co-implicazione dell'esistere è la spartizione di un mondo. Un mondo non è nulla di esterno all'esistenza, non è l'addizione estrinseca di altre esistenze: un mondo è la co-esistenza che le dis-pone assieme» [Nancy J. – L., *Essere singolare plurale*, p. 44].

²¹⁸ I termini di corpo e spazio si compenetrano nell'ascolto, al punto da necessitare una trasformazione radicale della speculazione, non solo nell'ordine di una filosofia, ma anche di un'antropologia. È ciò a cui perviene Beneduce, nel momento in cui deve sciogliere il nodo complesso dei legami di un gruppo etnico, con le sue ripercussioni nella rappresentazione del sé: tale complessità si fa «comprensibile solo a condizione di pensare il sé come «processo» e il corpo come «territorio» sottoposto a incessanti iscrizioni, una dinamica che il tempo scandisce secondo modi e processi diversi, attraverso fasi di separazione e aggregazione» [Beneduce R., *op. cit.*, pp. 211-212].

un'esperienza: esso è l'entificazione di una direzione archetipica del movimento. Se non ci fosse un contatto vibratorio mantenuto dalla motilità del *corpus*, il santo non avrebbe nome. Gli *orichas* sono tali perché hanno un nome proprio, che è un condensato di significati, di esperienze pragmatiche²¹⁹. Perciò ci si riferisce ad essi come a dei *simboli*²²⁰: l'*oricha* è un simbolo che sta per un amalgama di significati; il suo nome fa emergere un groviglio semantico che è tale solo perché vi è una comunità che gli ruota attorno, che viene coinvolta nella partecipazione al rito in suo onore. Senza queste casse di risonanza collettive, ogni comportamento singolo perderebbe la possibilità stessa di avere un senso e un nome²²¹.

Adesso è possibile riconnettere la riflessione alla sua arena di suoni e movimenti, con la consapevolezza che ogni passo all'interno del rito può essere inteso come il nucleo di un movimento del senso, di una sensatezza non ancora determinata da concetti, ma che già dispiega lo spazio dove il pensiero potrà costruire. Il rito sottratto invade territori gestuali, situazionali, archetipici che, prima ancora di essere considerati come appartenenti a un gruppo culturalmente istituito, già possono svelare una natura antropica, una proprietà nuda dell'essere-umano: quella di legare aspetti differenti tra loro sulla base di una semplice *simpatia*²²², per una somiglianza nei cicli oscillatori, per sola *armonia*. Concetti, volontà e soggetti potranno emergere solo come tessuti di senso a coprire la nudità di un corpo sottratto: sospesi per mostrare la loro arena dinamica, questi ritorneranno a vestire il corpo, ma un corpo trasformato, la cui mutazione è il prodotto di un movimento vorticoso del rito nel "cammino dei santi".

²¹⁹ Tutti i sensi connessi al nome dell'*oricha*, che poi non sono altro che l'insieme dei loro caratteri, sarebbero di poco conto se non venissero esplorati concretamente dai partecipanti. Qui il corpo umano e il simbolo sacro divengono gli estremi di una relazione percorsa e ripercorsa continuamente, poiché solo sulla base di questo cammino è possibile concepire il nome di un dio e allo stesso tempo l'estensione di un mondo percorribile con le proprie spaziatore. Come spiega M. Augé, «il corpo umano è prima di tutto simbolo di se stesso. È insieme la parte e il tutto in rapporto a cui ha senso la relazione simbolica, in questo simile al corpo degli dei-oggetti. Sono questi a simbolizzare il mondo, affermando solo con la loro esistenza che *il senso di ogni sistema è nella relazione con gli altri*, ma suggerendo con la loro forma e la loro materia che essi sono anche [...] *lo strumento e il termine di questa relazione* [...], il dio riassume il mondo [...] e *significa la necessità di percorrerlo*. Il corpo umano significa la stessa cosa, ma ha anche il compito concreto di compiere il percorso» [Augé M., *Il dio oggetto*, Meltemi, Roma, 2002, p. 74 (corsivo mio)].

²²⁰ Tante sono le rappresentazioni simboliche degli *orichas*. Molte di queste sono ben illustrate in Thompson R. F., *Flash of the Spirit*, Random House, New York, 1984.

²²¹ Questo sfondo di risonatori è assimilabile al concetto di «forma di vita» in Wittgenstein. Senza questo sfondo non potrebbe esservi comunicazione, linguaggio, senso. Cfr. Wittgenstein L., *Della certezza*, p. 74, § 461.

²²² È interessante la citazione di Plotino, che descrive la simpatia proprio sulla base delle percezioni acustiche: «una parte dell'universo è in simpatia con un'altra, come in una corda tesa, nella quale la vibrazione dal basso si trasmette in alto; spesso, anzi, mentre una corda vibra, l'altra ne ha, per così dire, la percezione, a causa della consonanza e anche perché è accordata alla stessa armonia. E se da una lira la vibrazione si trasmette persino in un'altra – a tanto giunge la simpatia! – anche nell'universo regna un'unica armonia, sebbene essa derivi dai contrari: essa nasce anche dai simili come dai contrari, poiché tutte le cose sono affini» [Plotino, *Enneadi*, IV 4, 41, Bompiani, Milano, 2000, p. 689]. «Simpatia» potrebbe essere definita anche con le qualità del «sentire» estetico, come un'attrazione che ci porta al contatto con un mondo prima ancora della sua conoscenza, come una spinta verso «quella comunicazione vitale con il mondo che ce lo rende presente come luogo *familiare* della nostra vita» [Merleau-Ponty M., *op. cit.*, p. 96 (corsivo mio)].

Il cammino dei santi

Il cammino è una strada, un solco in un territorio. Il territorio di cui ci stiamo occupando è lo spazio istituito dalle forze del rito. In questo spazio scolpito da vibrazioni e movimenti il rito sviluppa un suo cammino. Nuovi paesaggi si aprono al viandante nel corso delle sue trasformazioni, nel tracciato della santería, letteralmente *via dei santi*. Il rito percorre un solco che le sue forze ogni volta scavano a disegnare la via per raggiungere i santi, per incarnarli. In questo cammino i partecipanti tutti, fedeli o meno, viaggiano gli uni accanto agli altri, poiché tutti sono presi dalle forze del rito. È il *corpus* simbiotico che traccia uno svolgimento, muovendosi con la forza delle vibrazioni e delle oscillazioni. Le connessioni, i movimenti e le improvvisazioni risentono sempre del potere delle forze, in ogni momento del suo svolgimento. Anche nella fase dell'incandescenza rituale (*wemilere*) le attenzioni di questo lavoro rimarranno concentrate sulle dinamiche partecipative e sul *corpus*, perché questi hanno svelato un'esperienza vissuta sulla sola base della diffusione e della trasformazione del riverbero musicale in oscillazioni e danze. Questa riflessione proseguirà nel solo ambito delle azioni partecipative. Qui non è rilevante stabilire se sia il santo a calarsi nella testa del ballerino²²³ o se il ballerino si suggestioni a tal punto da trasformarsi in un'alterità religiosa²²⁴. In questo lavoro tali interpretazioni sono fuori luogo, perché esso si concentra su una nuda arena di scambi. La soggettività stessa è stata messa in sospensione dall'agire: seguendo l'andamento delle forze rituali, sarà semplicemente la traccia percorsa a disegnare la diffusione del riverbero verso *nuove* corporeità, che la grammatica locale potrebbe qualificare come *altre* realizzazioni identitarie.

Il rito a questo punto è incandescente. La descrizione delle forze connettive si è interrotta nel momento cruciale della festa, dove la sincronizzazione ha portato uno sviluppo tale da aprire la possibilità di una trasformazione radicale, un'evoluzione che ha finito per colorare l'intero rito di toni drammatici. Le forze non hanno generato solo un'affascinante connessione ma hanno proiettato attorno ai corpi uno spazio aperto e fertile di sensi, proprio perché ogni agire ha sciolto il suo ancoraggio con gli sfondi quotidiani. L'inerenza si è fatta mobile, ambigua, multivoca; si è diffusa, trasformata, ha compiuto dei salti di territorio, ridisegnando i connotati del suo stesso spazio. La superficie del rito ora si presenta ancora più

²²³ Questa è un'interpretazione diffusa in quasi tutte le società africane – o nate dal contatto con popoli africani – per descrivere la presenza della divinità incarnata nel rito di possessione.

²²⁴ Questa è invece una descrizione che rivela un diverso ordine di idee ed è adottata più spesso da osservatori occidentali o estranei a queste pratiche rituali.

plastica, ondeggiante, capace di mortificare ogni tentativo di stabilire fermamente un contatto. L'inerenza non si può più paragonare a quella che lega le radici alla terra, bensì al contatto che fa scorrere i pattini su una superficie di ghiaccio. In questo modo i corpi rituali possono mettere in vibrazione anche la tensione che scaturisce dalla fugacità delle interazioni, in quanto essi non possono più poggiarsi su qualcosa di solido e compiuto, come una soggettività, una volontà, o almeno una forma del corpo che si conservi stabile, identica a sé stessa. Il terreno è mobile di musiche e di movimenti dalle forme in-formazione che, vibrando in ogni corpo – ma in forme più evidenti in quello del ballerino centrale –, ribadiscono il carattere fugace e oscillatorio del contatto. Del resto non potrebbe essere altrimenti, visto che i corpi mantengono il loro contatto tramite una vibrazione dinamica e cangiante, che li porta a condividere le stesse dinamiche nel processo della loro incorporazione. Una forma compiuta, un'inerenza solida, sembrano porsi *più in là*, lontane come un faro per i naviganti, la cui intermittenza li informa che il contatto fermo, che porterà il viaggio al suo compimento, non si trova nel mare delle onde sonore ma *oltre*, su un'isola di terra ferma, su un corpo che vibra da solo nel silenzio del *corpus*, quasi fosse un suo volere. Come se apparisse di nuovo un soggetto, individuabile dentro i confini di un'etnia e di una grammatica.

Il rito, col suo *crescendo* e *accelerando*, mostra che la simbiosi tra ritmi, danze e canti si è instaurata, ma questa è ancora lontana dall'essere espressa in forma piena, dal toccare in profondità i corpi. Quell'amalgama di forze che sembrava equilibrarsi da sé nella descrizione del *corpus* rituale ora si tende di una tensione che lo muove, che segna un cammino, seguendo un'accelerazione che, destabilizzandolo ancora di più, mostra la possibilità di un nuovo equilibrio. Il *corpus* così costituito non mostra un'apertura ma *la reclama*, come se questa non fosse una semplice possibilità di compimento tra le tante, ma come se fossero proprio queste accelerazioni a dover colmare al più presto una mancanza, dolorosa come una ferita²²⁵, come una parte essenziale al senso di tutta questa unione collettiva²²⁶. L'intensificarsi delle forze avviene naturalmente: non appena il *corpus* si dinamizza, mostrando la sua unione di corpi, questo cresce a dismisura di intensità, mostrando non un volere soggettivo quanto un movimento insito in una corporeità collettiva. I corpi si giovano della loro unione evolvendola dinamicamente. I repentini cambi, le tante trasformazioni in uno spazio che non è mai pienamente soddisfatto, fanno emergere la corporeità esperienziale del *colmare una mancanza*,

²²⁵ Il dolore non colma la mancanza; la *espone*, gli dà voce e corpo, perchè «siamo organizzati per il senso, e la sua perdita ci incide, ci ferisce. Il dolore [...] ne è soltanto la lama, la bruciatura, la pena» [Nancy J. – L., *Corpus*, p. 68].

²²⁶ È questo il senso della possessione costruito sulla base di una *logica sacrificale*: «le *cavalcature* di queste divinità non sono degli esseri sacri *in permanenza*, che incarnerebbero un principio divino fissato nel loro corpo, quanto piuttosto degli *esseri sacrificali ripetutamente, periodicamente messi a morte* dal loro invisibile sposo» [Beneduce R., *op.cit.*, p. 127].

che il rito sottratto non individua con un termine mancante ma solo come una *tendenza* della motilità. Tale mancanza non trova facilmente il suo compimento e perciò si tinge di toni sempre più drammatici²²⁷. Ma la mancanza qui non deve essere intesa come mancanza *di qualcosa*: nel rito sottratto non vi è lo spazio per nessuna ipostasi ideale che salvi il *corpus* dalla sua incandescenza. Per «mancanza» qui si intende una motilità tendenziale, uno stile corporeo che ruota attorno al perno della *vacuità*. Così un “senso” di incompiutezza si diffonde tra i partecipanti, che si informano tra loro con clamore, quasi fossero uno stormo di passerini in allarme. *Ciò* che manca non è una cosa, né un’idea, né un senso. *È uno spazio* a mancare. O meglio, lo spazio è stato dispiegato dalle connessioni rituali ma la *vacuità* del corpo centrale mostra che vi è un luogo che non è stato ancora abitato, che ancora non è stato percorso dalle vibrazioni fatte pelle, incarnate. Perveniamo così al movimento come al cammino verso una pienezza, una totalità che andrà incorporata. Inoltre l’incandescenza rituale stanca i corpi, li pone in forme estenuanti al punto essi stessi reclamano la stabilità e il riposo come il compimento del rito. L’esperienza rituale incappa in uno svolgimento che non ammette alcuna marcia indietro. Il rito sta facendo vibrare i suoi corpi, la cui insoddisfazione dinamica li fa addentrare in un cammino necessario a toccare un livello più profondo di soddisfazione collettiva.

La diffusione delle vibrazioni nei corpi li ha scossi a liberare forme di danza, di canto e di ritmo in un circolo partecipativo. Così il rito ha generato la sua struttura rigenerante, sempre sincronica pur nella sua andatura tradizionale, che condurrà i suoi corpi ad assumere quelle linee di tendenza e quegli sviluppi finalistici *che esso ha già avuto in passato*²²⁸. Il rito è tradizionale così come lo è un gesto acquisito: pur sottraendone le entificazioni, ovvero gli *orichas*, la sua corporeità basta a esporre il suo sapere, derivato dalla reiterata unione di partecipanti in un corpo comune. Questo istituisce il santo come il termine estremo – esterno al rito sottratto – con cui completare la sua costruzione. Ma la riflessione che ha portato questo lavoro alla sottrazione di ogni oggetto formato non può riferirsi agli *orichas*: tuttavia essa può fornire una corporeità fertile per la loro emersione, una motilità descrivibile attraverso il cammino del *corpus* nello svolgersi del rito tradizionale. L’*oricha* diviene il riferimento religioso e il termine linguistico che la comunità usa per indicare il superamento e il completamento della sua *vacuità* corporea. Ma il rito sottratto non ha alcuna fretta di oggettivare, anche perché sa denudare la sua attesa di ogni velo ostensivo: non è attesa *di qualcosa*, ma è il senso che emerge

²²⁷ La trance, ci dice Rouget, «è sempre una crisi», specie nel momento in cui ci si addentra in essa. [Cfr. Rouget G., *op. cit.*, p. 60].

²²⁸ Ciò non rientra solo nel rito, ma è il tratto comune di ogni nuova conoscenza che all’inizio, per formare un nuovo concetto, usa vecchie funzioni secondo nuovi usi: «la nuova intenzione significativa conosce se stessa solo ricoprendosi di significati già disponibili, risultato di precedenti atti d’espressione. I significati disponibili si intrecciano subito [...] e [...] un nuovo essere culturale ha cominciato a esistere» [Merleau-Ponty M., *op. cit.*, p. 254].

dalle sole tensioni del *corpus* che, sulla base di un legame armonico, ha prodotto un'amplificazione più grande delle sue parti, al punto tale che la corporeità che si manifesta non può più trovare una piena rispondenza in quegli spazi fin troppo vibranti. Quindi, prima di riferirsi a una mancanza – la cui grammatica è fin troppo sbrigativa a mostrare i suoi riferimenti ostensivi –, è necessario intendere il crescendo delle forze rituali come l'espressione di un'*insofferenza* generale. Una tensione del corpo, pur non finalizzata ad alcun compimento, viene sempre espressa con un comportamento. Quando una tensione preme sugli spazi del corpo, questo non può mantenersi quieto, anche se non sa dove dirigere i suoi movimenti; allora avviene una liberazione di forme che vanno intese nel senso di un reclamo attivo: il corpo esige un cambiamento, un'evoluzione. Non è ancora una mancanza *di qualcosa*, ma una mancanza sottratta, un'*insofferenza* cieca e attiva, che ha il valore di aprire nuove spaziatore, tracciando nel contempo un cammino sulla nuda arena del rito.

La simbiosi che ha istituito il *corpus* rituale ha necessitato di tutte le qualità partecipative del corpo, a scapito di ogni riflessione egoica e di ogni atto intenzionale, perché ogni parte è impegnata a rispondere alle forze che premono sulla sua pelle. La coscienza individuale è stata sospesa per mantenere la riflessione nei limiti imposti dalla presenza partecipativa al rito. Ora che questa costruzione sta prendendo vita, il suo intero svolgimento prosegue secondo un crescendo di tensioni, un'accelerazione dei ritmi, un'amplificazione dei canti che arrivano a essere urlati²²⁹. L'intera costruzione oscilla oltre le sue possibilità strutturali, aprendosi a un'ampiezza pericolosa, che la potrebbe anche far crollare; ora i corpi non contengono più le loro forze, immensamente amplificate. L'intensità ha privato anche i danzatori esperti di ogni residuo di intenzionalità, di controllo consapevole dei loro movimenti. Se ci fosse ancora qualcosa da sottrarre, i corpi potrebbero privarsene pur di mantenere la simbiosi in questo stato di accelerazione. Ma questi ora sono come le cellule di un organismo risonante, la cui pelle si è tesa ai limiti della sua elasticità per via del calore che esso stesso diffonde. Ognuno sente il peso drammatico di questo sforzo sovrumano, concentrato nel centro danzante, in un corpo solo, sottoposto alla fatica di sostenere da solo tutte le forze del rito. Sotto queste pressioni il corpo del ballerino è trasfigurato, scosso, invaso in tutta la sua arealtà. La sua presenza si diffonde in tutto il *corpus*, che grida e danza e batte le mani, incitandolo, facendo eco alla sua disperazione. Preannunciando la sua caduta²³⁰. Ecco allora che la totalità delle parti si incarna nelle spaziatore

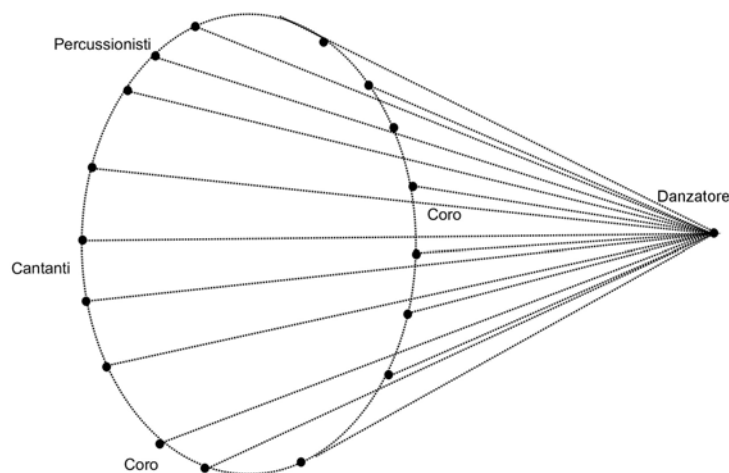
²²⁹ Come ogni atto impressionante, il grido svolge un ruolo importante in molti riti di possessione. A tale proposito cfr. Rouget G., *op. cit.*, pp. 153-154.

²³⁰ Si tenga presente ancora che questa è una descrizione sottratta, concentrata sul solo ambito aperto dalle forze del rito. Se poi ricollochiamo il fenomeno nel suo involucro culturale, possiamo notare che lo stesso rito è cominciato con delle preghiere, con i canti rivolti *ai santi*, con i ritmi *dell'oricha*. Allora il rito riacquista un suo volere, dove l'*insofferenza* delle pressioni viene oggettivata dall'*oricha*, la cui focalizzazione traccia una direzione, un cammino la cui prossimità al santo rende ancora più intensa l'*insofferenza* del momento. I fedeli sanno di percorrere il

di un solo corpo, che riecheggia tutti. Una moltitudine si sta facendo unità, si confonde nella singolarità del corpo centrale, che ora come non mai è aperto, diffuso in tutte le arealtà di tutti i partecipanti. Lo spazio che ora è disteso ad accogliere il contatto è immenso, eppure risuona tutto nell'unità di un corpo solo. Questa unità è rappresentata dall'*oricha*, che risolve il paradosso di un corpo singolare-plurale (ma forse qui è il caso di dire singolare-totale) con un termine assoluto, sciolto dalla finitezza delle unità quotidiane e fatto verbo, voce, parola, idea, a dispiegare uno spazio trascendente nella grammatica etnica, un luogo che i «pensieri concreti» ipostatizzano come originario. E poi vi è la stanchezza, carattere secondario ma non meno efficace. Lo svolgimento rituale sta mettendo a dura prova i limiti umani di resistenza e di soggezione. I partecipanti sperano in un cambiamento radicale: non possono sopportare tutta questa tensione. Essi manifestano la loro urgenza di un cambiamento capace di istituire il riposo come soluzione alla continuità che hanno mantenuto con i loro legami risonanti, non come un'improvvisa interruzione, come se tutto fosse fallito. Il lungo cammino dei santi disegna uno svolgimento in forma compiuta, armonioso come una musica.

Il senso di un tracciare sottratto

Le forze tracciano un cammino ma non lo orientano. Ogni corpo può riverberare le pressioni che lo attraversano in molte forme differenti: allora è necessario comprendere che è la stessa struttura del rito a permettere un'orientazione. Un circolo attorno a un danzatore in questa prospettiva è assimilabile a un cono che, muovendo la sua base, permette al suo vertice di scavare in una profondità specifica, muovendo tutto il *corpus* a seguirlo.



cammino dei santi ma non sanno quando arriveranno al contatto con essi. Per questo avanzano lungo la via, per approssimarsi al miraggio che stanno focalizzando con la loro gestualità etnica, affinché questo possa coincidere con un corpo a generare un'armonia suprema, un legame, un contatto.

Le forze muovono i corpi, li scuotono, li mettono sotto pressione ed essi generano delle forme nuove in armonia con queste. Tali forme dispiegano nuovi spazi areali nel rito, facendo sì che questo possa dirigersi dove vuole; l'importante è che ogni passo sia legato al precedente da una continuità organica e acustica col tutto. Di fatto il rito si concentra su alcune tipologie di corporeità che vengono esplorate attraverso realizzazioni sempre più *raffinate*. Raffinare una corporeità è già un'orientazione: partendo da un primo modello coreutico, la danza tocca uno spettro di possibilità informative che con il proseguimento del rito si concentra sempre di più in uno spazio ristretto, all'interno del quale possono emergere un'infinità di forme sempre più raffinate, sempre più dense di corporeità. Il territorio su cui scorre il suono è il corpo stesso che, messo in vibrazione, si fa forma, si spazia, libera una dinamica che non si ferma mai in un modello stabile, ma è in trasformazione, in continua esplorazione. Questo vale per tutti i componenti del *corpus*: questi sono messi in vibrazione dal suono e dalla coreutica che li invade, che preme affinché i loro corpi amplifichino la risonanza, generando forme su forme. Ma la danza del corpo centrale traccia il percorso pionieristico del movimento dell'intero *corpus*. Questo, sorpreso dallo scorrere delle forze, le amplifica in relazione ai codici formali della sua tradizione, espresse con danze e musiche, rinnovando ogni volta il gioco trasformativo insito nel riverbero collettivo. Così ogni rito può rinnovarsi, proprio perché si poggia sulle proprietà di un corpo nudo, pur imponendo a questo il confronto con le forme vibratorie e coreutiche che sono i ritmi, le danze e i canti del suo repertorio specifico²³¹. Da questo confronto nasce un'evoluzione orientata, un cammino che non può compiere salti a piacimento da una spaziatura a un'altra: ogni trasformazione si inserisce sempre nel connubio con le forme tradizionali e conserva sempre gli equilibri capaci di ritornare ad esse. Del resto, lo spaziare stesso del danzatore è disciplinato dal suo inserimento nel centro attorno a un circolo che lo circonda, che può controllarlo con la "supervisione"²³² dei suoi stessi corpi risonanti. Allora lo spaziare da esteso si fa profondo, entra in una terza dimensione dove la corporeità non è più ampia ma *densa*, ristretta e concentrata attorno a un roteare di vibrazioni, ondulazioni e gesti acquisiti. Questi scandiscono un cammino regolato dal loro stesso connubio, capace così di aprire la possibilità di uno svolgimento del rito sottratto.

Seguendo l'addensarsi dei movimenti e dei gesti è possibile assistere al raffinarsi delle forme centrali, che arrivano a liberare una corporeità pura, sottratta

²³¹ Il gioco avviato da questo confronto finisce con il trasformare i codici stessi della tradizione: gli stessi ritmi della santería, per esempio, subiscono delle evoluzioni continue, distanziandosi sempre di più dalle forme precedenti. Ricercare un codice originario mostra l'errore metodologico tipico di molte scienze logiche: questo è sintetizzabile nella metafora di Wittgenstein: «per scoprire il vero carciofo, lo avevamo spogliato delle sue foglie» [Wittgenstein L., *Ricerche Filosofiche*, p. 89, § 164].

²³² La super-visione di un corpo non è un'unità ideale che vede al di sopra delle parti, ma è un'unità *spartita*, si attua in quanto facente-parte, dis-ponendosi a comporre la cassa di risonanza perimetrale.

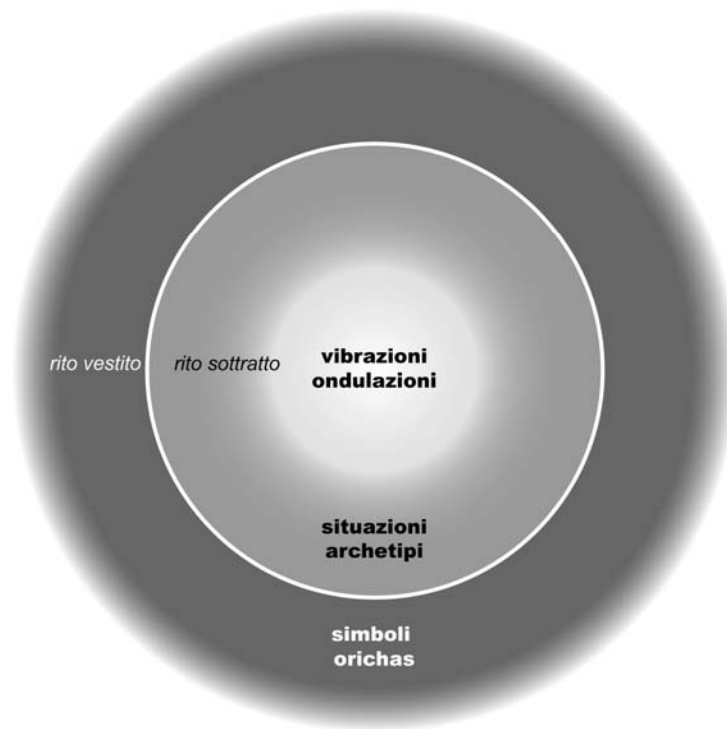
dall'influenza di ogni altro comportamento “stonato”, che in questa fase non farebbe altro che sporcare la risonanza. La tipologia di queste corporeità, essendo sciolta da ogni legame con le oggettivazioni dell'ambiente e delle credenze, non è culturale ma *archetipica*. In essa non si segue una focalizzazione da raggiungere quanto *una tendenza* da esprimere in forme sempre più risonanti. L'archetipo perciò non verrà assimilato a un oggetto da definire ma a un *vettore del movimento*, a una guida eletta dalle vibrazioni stesse e dalla ricerca di un'amplificazione che tenda ad approssimarsi al massimo delle possibilità del corpo centrale. In ciò si mostra il senso di un *tracciare sottratto*, che percorre il cammino in base alla rispondenza vibratoria strutturata dalla composizione stessa del *corpus*, che assume il movimento della risonanza in un trascorrere di azioni sempre più pressanti e impressionanti.

Le possibilità di risonanza da parte di un corpo umano inserito in un *corpus* rituale sono infinite: queste comprendono le risonanze acustiche delle sue cavità naturali e le sonorità percussive, nonché tutte le “risonanze mute”: i movimenti coreutici, le ondulazioni, e ancora le trasfigurazioni del volto e i gesti, le mimiche, le azioni pragmatiche, che rievocano sensi lontani e li gettano nel mare delle tante onde dell'amalgama rituale. Tutti i partecipanti espongono la loro nudità nella forma di un'apertura verso l'altro, mostrando che in questo gioco di rimandi il senso del rito sottratto è solo *nel passaggio*, nel movimento che scuote un corpo prima ancora che questo possa individuare il tipo di sapere a cui questo scuotimento dà origine²³³. Nell'avvicinarsi delle forme, il corpo centrale diviene lo “specchio del rito”: in esso si ripercuotono tutte le forze perimetrali, deformate dal rispecchiamento in *una* danza, in *una* coreutica, in *una* cassa di risonanza al centro di tutti gli sguardi. Il movimento del rito intreccia tutti questi aspetti in una forma unica e indissolubile, perciò descrivere il suo cammino è un esercizio disarmante per il linguaggio. Ma questo non vuole sottrarsi al suo pensare e, per quanto denudato di ogni oggetto di senso, disarmato di ogni strumento, mostra il suo sforzo nel tentare una via nell'oscurità che resta del suo sapere sospeso²³⁴. Questa via è *il cammino dei santi*, che percorre lo svolgimento effettivo della festa santéra mettendo a nudo i corpi partecipanti, mostrando ciò che resta dopo che ogni velo è stato sottratto e solo in virtù di ciò che resta è possibile ogni vestizione di senso che faccia coincidere il corpo trasfigurato e silenzioso al centro del rito con quello di un *oricha* rivelato. Ciò che resta del rito sottratto è uno spazio nudo in cui i

²³³ Se il senso è nel passaggio, allora «il significato si confonde con il senso direzionale», con un “movimento senza materia” [Bachelard], con un archetipo motorio la cui direzione è netta –diremo poi *centripeta*- e fa da «passaggio in tutti i sensi [...] ; il senso direzionale stesso va simultaneamente in tutti i sensi» – qualificando quella diffusione del senso che poi chiameremo *centrifuga*. [Nancy J. – L., *Il pensiero sottratto*, pp. 44-45].

²³⁴ Privato di ogni oggetto sensibile e di ogni intenzione oggettivante, il pensiero sottratto non è un vuoto. O al limite, come dice Nancy, «è un vuoto consistente» come la *notte*. «Ma ciò che vede come la notte nella quale penetra, è anche se stessa: non vedendo nulla, e vedendo che non vede nulla, vede la facoltà o la potenza di vedere ridotta a se stessa». [Ivi, p. 42].

corpi si toccano, ma questi non possono trasformarsi in *orichas* propriamente detti. La stessa possessione viene ridotta a una modalità d'essere che si sottrae all'istituzione culturale di un *soggetto* che è posseduto e di un *altro* che possiede. Il termine "possessione", così denudato del soggetto quotidiano e dell'alterità trascendente, perde i suoi riferimenti oggettivati. La sua struttura grammaticale si spoglia, al punto che continuare a chiamarla «possessione» significherebbe intrappolarsi in un circolo vizioso; l'abbandono di questo termine svela ora un'inerenza mantenuta dai movimenti e dalle gesta di un corpo. Ciò che rimane è una nuda arena rituale, la cui sottrazione può esporre senza veli la sua natura dinamica, il suo potenziale organizzativo e il suo spettro di svolgimenti. In questo lavoro non si giunge al nome dell'*oricha* ma al suo solo corpo, talmente equilibrato e puro nell'agire da mostrare da sé *il corpo di un'identità da nominare*.



Il cammino dei santi sarà diviso in due tappe:

- la *via dei suoni*, che ripercorrerà il farsi del *corpus* rituale, la genesi delle sue connessioni e delle sue sincronizzazioni in una nuda arena partecipativa, fino al suo compimento. Questo sarà descritto in base alle sole risonanze acustiche e coreutiche, ovvero sulla base della sola rispondenza tra vibrazioni e ondulazioni, che porteranno il *corpus* a dirigere e a raffinare i suoi movimenti.

- la *via del senso*, che si rivolgerà a tutto il repertorio dei gesti e delle situazioni che vengono richiamate nel rito dalla *memoria del corpus*. Queste non possono emergere se non rispondono comunque a una sincronizzazione con le vibrazioni, ma una volta richiamate distendono una rete di situazioni e di sensi sempre più grande. Sarà il connubio con la via dei suoni a orientare lo spettro dei sensi verso quei significati percorribili fino alla fine del rito. Prima di compiersi nella loro vestizione grammaticale, questi contenuti sono sottratti dalla loro stessa incarnazione, si danno solo in forma di azioni che, come vettori o *archetipi*, dirigono il corpo del danzatore verso la sua realizzazione finale. Situazioni rievocate ed archetipi motori mostrano la possibilità di tracciare *uno spazio di senso non ancora sensato* in cui potersi muovere ed attuare una tecnica umanamente valida ed efficace di connessione, capace di valicare i limiti etnici delle culture.

I due capitoli mostrano due aspetti compresenti in ogni fase del rito. La loro divisione si deve al fatto che questi seguono due dinamiche opposte di svolgimento: a un movimento *centripeto* delle risonanze corrisponde una diffusione *centrifuga* di dimensioni di senso. Con ciò si esplora la totalità-plurale e l'unità-singolare di questa modalità d'essere, superandone il paradosso. Questi due movimenti alla fine del lavoro verranno ricongiunti a costruire un unico cammino, capace così di mostrare lo svolgersi del rito sottratto nella sua *singolare pluralità*.

CAPITOLO 9

La via dei suoni

L'altare



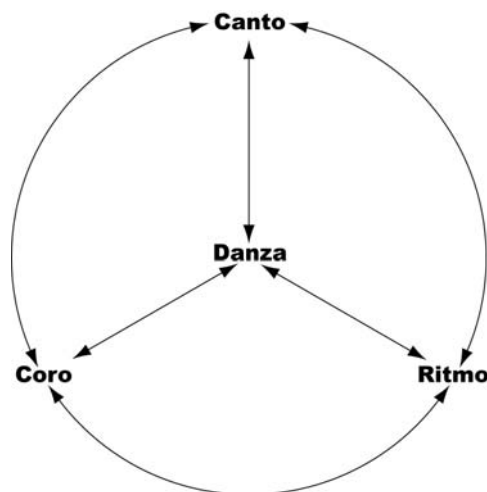
Il rito si sottrae già nella stanza dell'altare. Prima le preghiere individuali e poi quelle collettive danno voce a quei corpi che poi diventeranno coro e cantante solista. Gli omaggi collettivi sollevano i partecipanti dalle loro molteplici intenzionalità e li posano a comporre un elemento corale dalle espressioni sincroniche. Tutti sono protesi all'ascolto del sacerdote che prega, per rispondere all'unisono. Allo stesso modo l'intenzionalità del sacerdote viene sottratta dalla sua stessa voce: il suo corpo si sorprende nel canto, che lo orienta a raffinare le risonanze vocali e il repertorio degli omaggi verbali, che diffonde nei presenti attorno a lui. La preghiera diffonde le oscillazioni rarefatte delle parole e le vibrazioni vocali, avviando una prima strutturazione del rito, che già assume un elemento centrale e una risonanza corale.

Con l'*oru de igbodu* cominciano gli omaggi ritmici all'altare. I ritmi sacri formano i percussionisti in un *corpus* unico di tre elementi. Una nuova via espressiva entra nel rito, imparentandosi col canto e con il coro per via dell'identica relazione nei confronti dell'altare. Questo funge da centro, non perché irradia una vibrazione, ma perché fa da perno alla

formazione di un circolo, riuscendo a mettere in forma gli elementi espressivi che comporranno il rito nel cortile. Percussionisti e cantanti guardano all'altare come al loro centro, disponendo le attenzioni nella direzione comune del loro sguardo e del loro agire. L'identica relazione con l'altare fa sì che l'espressione verbale della preghiera e l'espressione musicale delle poliritmie dei batá trovino una loro prima comunanza, che gradualmente si farà sempre più ricca di consonanze.

Il circolo rituale

Le fasi successive si svolgono in un cortile, dove si crea il *circolo rituale* vero e proprio. La figura centrale, il punto focale delle invocazioni e delle preghiere ritmiche, viene assunta dai danzatori. Essi si muovono al centro, che è il luogo dove convergono tutte le forze del circolo. Questo viene messo sotto pressione, impressionato dai canti, dai ritmi e dall'incitazione corale, che premono sul corpo dei danzatori a reclamare nuove forme coreutiche. Il perimetro guarda al centro e allo stesso tempo ne mantiene una distanza, tracciando così il terreno delle improvvisazioni coreutiche, una zona protetta di espressioni extra-quotidiane, di corporeità non comuni. Senza la barriera perimetrale, queste espressioni potrebbero disperdere le loro risonanze, che finirebbero con l'essere fraintese dalle percezioni accidentali dei non-partecipanti. Allora il senso di un centro senza il circolo –un senso non ancora sensato- verrebbe subito indicato come “folle”, fuori da ogni luogo quotidiano perché non protetto, non incorniciato dal rito. Le attività centrali sarebbero facili prede della repressione o dell'allontanamento da parte della comunità locale. Per essere accettate, queste devono far parte del rito innanzitutto come *corpus* organizzato e protetto in un perimetro chiuso. Il *corpus* focalizza al centro del circolo poiché sarà il centro stesso a fungere da vertice tracciante del suo cammino. Ora il circolo è organizzato secondo lo schema che segue:





Per gentile concessione di Antonio Balano

I corpi tutti, esponendosi alle vibrazioni dei movimenti suonati e danzati, fanno *corpus*. Le vibrazioni scandiscono il loro toccarsi, la loro formazione unitaria in un cerchio rituale, che è l'unione riverberante delle forze del rito. L'intreccio tra danza, canto e ritmo è strutturato secondo una figura centripeta dalla quale è possibile vedere il centro in ogni posizione. Questa si approssima a un cerchio, che è la figura di tutti i punti equidistanti da un unico riferimento. Il perimetro così composto accerchia la danza, per amplificarla con le risonanze delle sue spaziature collettive ma anche per proteggerla dai suoi *eccessi creativi*, che porterebbero il danzatore a muoversi in direzioni tangenziali a quelle circoscritte dal *corpus*. Il centro è sotto-pressione: sta liberando forme a partire dai molti riverberi perimetrali, dalle vibrazioni delle voci e dei tamburi.

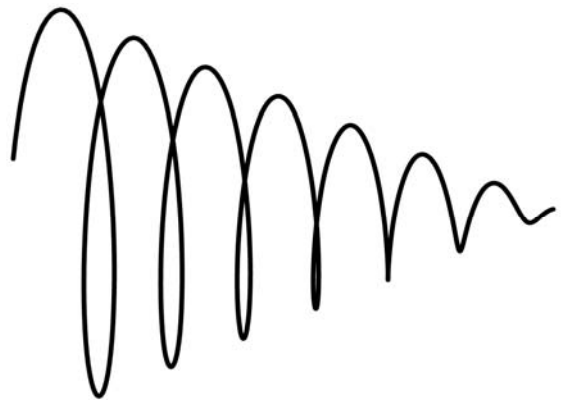
L'aggettivo "coreutico" non indica la danza propriamente detta – danza africana, cubana, salsa, samba, ecc. – ma una danza sottratta dalle sue forme codificate. È questa la ripercussione di un corpo, strumento del movimento, alle pressioni del circolo. *Coreutica* è la sinestesia che si instaura tra la percezione e l'elaborazione cinetica. Così come l'ascolto può fare da base percettiva a una rappresentazione grafica²³⁵, allo stesso modo questo può fungere da riferimento per una liberazione coreutica che, a forza di esplorare con il movimento la ciclicità

²³⁵ Si consultino a tale proposito gli esperimenti di Willmann, Cowles e Krauss, riportati in Merriam A., *op. cit.*, pp. 102-106.

della musica, finisce col farsi ciclica anch'essa, offrendo le basi per l'istituzione di una sua veste identitaria, che interpreterà i suoi passi come i codici di una danza tipica.

La spirale centripeta

Al rito sottratto basta la coreutica libera, sciolta dalle dipendenze di una figura determinata, per portare avanti il suo cammino. Le vibrazioni che attraversano il corpo danzante sono le sue informazioni, un flusso ricco di suggerimenti motori, che tuttavia la danza centrale non ripercuote “fedelmente” – o “banalmente” –: ogni singolo accento sonoro non si traduce necessariamente in un singolo movimento sincronico ad esso, ma è l'intera complessità del flusso vibrante a venire assunta come lo sfondo di un'inerenza coreutica. Non a caso le attenzioni del danzatore sono rivolte *altrove*: egli non si dirige verso gli strumenti vibratorii, ma è concentrato anch'esso verso il centro del circolo, in ascolto della sua stessa cavità risonante. Ora il modello bidimensionale necessita di una terza dimensione. Il centro del circolo non è il soggetto-ballerino: questo è solo un elemento più prossimo a una zona che, come un vortice, apre a un percorso ben più esteso, a una *spirale centripeta* che porterà il *corpus* a compiere il suo cammino rituale. Le forze del rito puntano al vertice di un cono vorticoso, a un centro che è il punto di fuga di una serie di vettori della motilità, ma che non è ancora raggiunto dal corpo centrale. Per questo anche il centro del circolo può assumere una tendenza centripeta. Il rito tutto, una volta costituito, inizia a muoversi nelle profondità indicate dalle danze centrali, iniziando un cammino che ogni volta scolpisce come se fosse la prima volta. Il danzatore, agente *esperto* della danza, giunge fino a un tratto di questo cammino, poi è la sua stessa danza che si distanzia da esso, perché la sua supervisione è un bagaglio troppo pesante per proseguire nella direzione indicata dalle forze del rito. Questo stato di passaggio, che fa transitare lentamente il rito sotto la guida di una danza sottratta, è per il corpo centrale uno stato di *trance*. Questa non è una *possessione* – un termine che porta con sé il vizio grammaticale di “dire troppo”²³⁶, collocando in sé dei riferimenti



²³⁶ «Questa difficoltà è la condizione della designazione, [...] non per effetto di un difetto del linguaggio, ma perché, al contrario, il linguaggio dice troppo» avviando, di conseguenza «la caccia fino all'estremità del suo dire» [Nancy J. – L., *Il pensiero sottratto*, p. 36]. Questa è una delle problematiche più care a Wittgenstein, che critica profondamente la teoria della raffigurazione –o della denotazione del linguaggio- proposta dal Circolo di Vienna.

ostensivi e delle oggettivazioni che qui sono sospese: «possessione *da parte di ... nei confronti di...*»²³⁷ – ma uno stato di transito²³⁸ in un luogo di nessuno, dove vi è la nudità di un corpo che si muove nella musica, la cui ciclicità ipnotica trasforma il tempo in uno spazio da percorrere. In questo luogo il corpo centrale porta con sé tutto il rito, grazie al contatto mantenuto tra tutti i partecipanti in virtù delle oscillazioni. Il ciclo di attrazione e ritrazione proprio del contatto, diffuso nei corpi, gli dona la forza di un movimento collettivo. Questi permettono al contatto di assumere una direzione, una tendenza orientata da una certa tipologia areale. L'urgenza di una rispondenza del corpo danzante alle vibrazioni continue e sempre differenti delle pressioni perimetrali fa sì che ogni percezione altra da questa simbiosi venga sacrificata. Così il corpo mantiene da sé, in virtù delle sue nude proprietà, l'andatura nel cammino rituale. Questo distanziarsi da ogni intenzionalità, che sospende ogni soggetto attraverso l'atto, può essere compreso meglio se si considera ciò che accade ad ogni corpo quando è sottoposto a pressioni diverse e *stancanti*. Si pensi al lavoro degli atleti, che devono mantenere uno schema motorio sacrificando tutto ciò che non è utile alle azioni stesse, al loro sguardo *in trance* durante una maratona e all'importanza di assecondare un ritmo nel respiro, capace di accordarsi all'andatura, per fondersi ancora di più con essa e non sentire più il peso della fatica. Si pensi anche ai tanti studi sul lavoro degli attori e dei danzatori²³⁹, ai loro tentativi di muoversi in un territorio privo di giudizi estetici, affinché il loro corpo possa liberare gesti e azioni senza il filtro deformante del proprio ego: anche per loro, la comprensione della stanchezza diviene un aspetto fondamentale. Chi non pratica attività del genere si rapporta alla fatica del corpo come a un limite in cui rimanere al di sotto, evitando di superarlo per paura di sentirsi male, ma forse questa è la paura di mandare a morte la propria soggettività, il proprio controllo cosciente nelle azioni. Il lavoro degli atleti, degli attori e dei danzatori invece si basa su una concezione della stanchezza ben differente: questa delimita una zona di confine che è necessario superare al più presto²⁴⁰, per fondere il proprio corpo nel ritmo dell'andatura, per renderlo una cosa sola con l'ambiente collettivo, scenico, partecipativo, con il *corpus* del rito.

È comprensibile che un corpo così sottratto, per riuscire a proseguire il cammino rituale, debba aver maturato una grande esperienza. Altrimenti sarebbe fin

Come si vede, la denotazione non rimane solo nell'ambito di una logica formale ma i suoi effetti giungono ovunque si tenti una spiegazione. Nel nostro caso, è il termine «possessione» a rivelare un eccesso grammaticale.

²³⁷ Rouget definisce la possessione, proprio in virtù dei suoi caratteri ostensivi, come una trance «identificatoria», in cui i partecipanti ricercano il nome della divinità incarnata. [Cfr. Rouget G., *op. cit.*, p. 44].

²³⁸ La trance può anche mantenersi a lungo in questo luogo sottratto da ogni soggetto. In questo caso, molti studiosi qualificano questo stato con il nome di «erè». [Cfr. *Ivi*, p. 72].

²³⁹ Qui basterà menzionare l'antropologia teatrale di Grotowski e Barba, concentrata sull'individuazione dei caratteri pre-espressivi della corporeità umana, nonché le tecniche per la loro emersione.

²⁴⁰ A tale proposito, è interessante menzionare un commento di Grotowski a tale proposito: «il fatto che il lavoro sia stancante è assolutamente indispensabile. Spesso dovete sentirvi completamente esausti al fine di rompere qualsiasi resistenza mentale e cominciare a recitare con verità» [Grotowski J., *op. cit.*, p. 274].

troppo facile abbandonarsi a una motilità che è cieca anche nei confronti dello stesso ambiente in cui si muove. Così il corpo danzante si troverebbe a confondere il percorso a spirale con una sua tangente, che lo porterebbe rapidamente in territori non centrali, rischiando di far vacillare tutto il *corpus* che lo segue. È questo il caso di una *trance malriuscita*: percorrendo la via dei suoni, il ballerino può trovarsi ad esagerare, ad amplificare a dismisura solo alcune vibrazioni, esplorando un tratto che, in quanto unico ed amplificato, finirà con lo stonare con il resto del flusso, creando un disaccordo con le altre forze del *corpus*. Se il ballerino incarna solo a una tipologia di queste pressioni, egli si espone a un distacco dal rito, segnando la sua dipartita tangenziale dal cammino verso il centro. In quel momento egli sta forzando la spirale centripeta, spingendosi oltre la tollerabilità delle forze perimetrali, che non possono più accoglierlo come elemento centrale, da proteggere con il loro seguito di corpi in territori che non sono più aderenti alle vibrazioni. I movimenti del corpo danzante non corrispondono più al tracciato collettivo, che attrae con la stessa armonia tutte le vibrazioni perimetrali. In quel momento avviene un disaccordo, un abbandono del contatto, un riverbero eccessivo ed esclusivo di alcuni caratteri: il corpo va in escandescenza, mostrando un comportamento squilibrato. È come se le sue evoluzioni coreutiche, nel tentativo di seguire un vettore unico e separato dal resto delle forze, cominciassero a disegnare un'altra spirale concentrica, con il vertice indicato da quella tangente e con l'andatura ciclica, e quindi spiraliforme, scandita dalla sola ciclicità insita in quella singola forza, che così porta il corpo intero in un luogo ben distante da quello verso cui si concentrano tutte le forze del rito. Pertanto è il rito stesso a interrompere quel cammino sconosciuto, un tracciato che non viene affatto identificato con la follia – luogo sociale del *non-senso*²⁴¹, comunque fuori dal circolo – bensì viene inteso come una convocazione, un'attrazione da parte di un santo non ancora determinato²⁴². Successivi rituali si occuperanno di esplorare quella direzione spiraliforme, affinché anche quel cammino trovi il suo vertice portando con sé il circolo che lo accoglierà nella sua grammatica, istituendo un nome per quel percorso, coincidente con un il nome di un *altro oricha* o di un altro tipo di entità. Per il momento questa esplorazione viene interrotta, perché le forze perimetrali si stanno avviluppando attorno a un vertice differente e alla loro costruzione serve un centro per andare avanti.

²⁴¹ La follia è un «luogo» della spazialità corporea, la cui ampiezza dipende dall'incapacità di attrarre nei propri confini la comunità che ci si trova attorno. Ciò può essere colto anche nelle parole di M. Augé: «fisicamente ogni individuo può essere definito dalla somma degli spazi che è capace di dominare, in qualche modo dal suo territorio, a patto di precisare che i limiti di questo variano in funzione del senso che li percepisce» [Augé M., *op. cit.*, p. 64]. La follia allora è un luogo abbandonato, *messo al bando*, inesplorato e perciò sconosciuto, incommensurabile, nel senso che non è possibile conoscerne l'estensione.

²⁴² Si rimanda alla nota 52 a p. 29 del presente lavoro.



Per gentile concessione di Antonio Baiano

Proseguimento

Il corpo danzante è sotto pressione. Le forze del rito sono tutte accentrate su di esso. Il corpo dà forma alle vibrazioni *informandosi*, mettendosi in-formazione. Questa non è un'elaborazione intellettuale, ragionata o immaginata, ma è una *liberazione* di forme che coincide con uno stato di *trance*. Le azioni sono ripercussioni del transito vibratorio nel corpo della danza, che lo fanno tremare con un fremito che non può non liberare movimenti. Questa non è una scelta intenzionale ma un'apertura spontanea²⁴³, non più frenata da giudizi estetici, morali o soggettivi: le azioni sono liberate perché non vi è più nessuno che le possa trattenere.

Il *wemilere* è il momento dell'incandescenza rituale e corrisponde al momento in cui le forze, unite in simbiosi, iniziano tutte a girare vorticosamente, scavando uno spazio all'interno del loro perimetro²⁴⁴. Ciò si traduce in un'orientazione più raffinata di ritmi, canti e danze, che non variano più con opposizioni macroscopiche ma con variazioni

²⁴³ «Spontaneità» non deve essere confusa con «indipendenza» o «autonomia». Il sé che agisce spontaneamente è plurale, ripercuote gli altri sé che lo circondano.

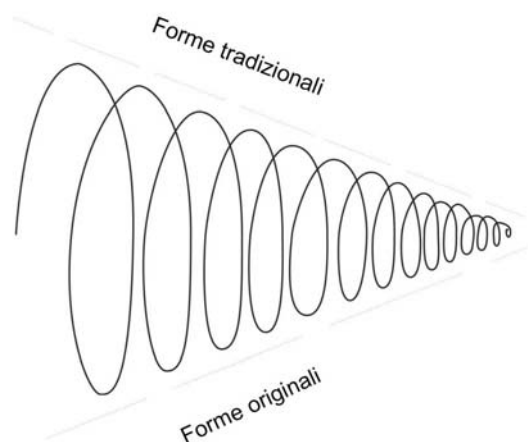
²⁴⁴ Leggendo nella veste grammaticale della religiosità santéra, questo è il momento in cui il rito si concentra su un singolo *oricha*. Tutte le corporeità attivate dall'intera successione del pantheon yoruba hanno dispiegato un territorio immenso di possibilità, di linee di tendenza che il movimento può esplorare. Ora la danza gira attorno a un solo luogo, quello disteso dai movimenti tradizionali *di un solo oricha*, quello con cui si intende stabilire un contatto.

minime all'interno di una cornice ritmica sempre più accelerata e tesa. Così il vettore –non il vertice- dei movimenti centrali diviene più chiaro, puntando a una profondità scandita dalle tensioni musicali, che si ripercuotono nel corpo danzante attraverso la realizzazione di forme sempre nuove e mutevoli, di risonanze sempre più raffinate e impressionanti.

Improvvisazioni

In questa liberazione di attività, in uno stato non più controllato da alcun volere ma rispondente solo all'adesione con il contatto istituito dalle vibrazioni, il corpo *improvvisa*. Esso genera forme non propriamente formate, che non sono pre-determinate dal sapere del danzatore, ma sono in formazione, la cui realizzazione è nell'atto stesso di passare da un momento a un altro, nel passaggio, è un *agire-tra*, non è un fissarsi su una forma, anche perché la dinamica stessa del flusso di forze acustiche sospende ogni possibilità di riferimento a un termine fisso, immutato nel tempo. L'unico elemento su cui il corpo torna a centrarsi è la ciclicità dell'oscillazione, sebbene questa possa essere seguita secondo le corporeità più differenti. Allora le improvvisazioni possono essere intese come un'oscillazione tra una forma "formata" e una "in-formazione", che non si ripete mai²⁴⁵. A ciò corrisponde una messa-in-gioco dei termini «creazione» e «tradizione». Il repertorio rituale e la sua strutturazione costituiscono un insieme di codici tradizionali che, messi in atto, sono le prime forme che si diffondono su tutti i partecipanti. La *tradizione* perciò offre una prima scansione, la forma di un'onda che attraverserà tutti i presenti e che ne orienterà le loro risonanze originali, creative, il loro agire nel territorio acustico disteso dai codici prefissati.

Le improvvisazioni gettano il corpo in un'infinità di percorsi rituali, ma questo prosegue solo quelli che si accordano con le forme tradizionali. Allora vi può essere un proseguimento creativo, un'improvvisazione su *un* ritmo o su *un* canto, una liberazione di forme che partono e tornano ai modelli tradizionali, scavando la *via dei suoni* nel cammino rituale. Si crea così un andirivieni di oscillazioni tra tradizione e creazione, ognuno dei quali disegna un giro della spirale centripeta²⁴⁶. La dinamica oscillatoria che si viene a



²⁴⁵ Cfr. Giannattasio F., *op. cit.*, p. 201.

²⁴⁶ È proprio questa oscillazione che, sciogliendosi dall'intenzionalità di un soggetto, si libera dalla trappola della visione paradossale in cui i termini di tradizione e creazione si contraddicono [Cfr. Leroi-Gourhan A., *Il gesto e la parola*, p. 268].

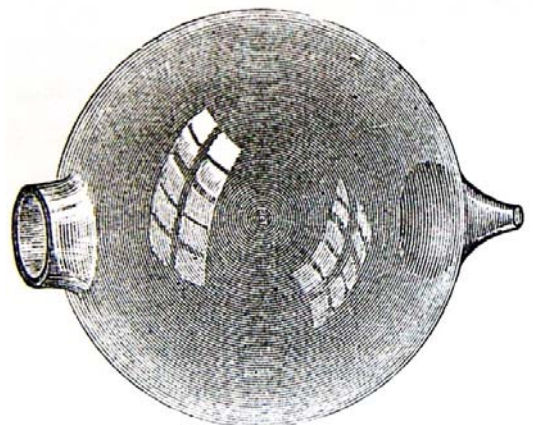
creare fa sì che tutte le improvvisazioni possano rientrare nel rito a costituire il suo particolare svolgimento, la sua attuazione viva, che non è un ripetersi di formalismi tradizionali. Il cammino perciò offre ampie possibilità creative; il suo tracciato non va inteso come un solco sottile, al pari di un filo da percorrere con tutte le attenzioni necessarie a non cadere, ma come un sentiero ampio, la cui ampiezza è determinata dalle possibilità di spaziare mantenendo un riferimento oscillatorio. È una strada la cui larghezza non è determinata da limiti certi, ma solo dalla disciplina dell'andatura, il cui ritorno ciclico ai modelli tradizionali non serve solo ad assicurare che il rito prosegua nel suo cammino, ma anche ad arricchire i caratteri della corporeità che, al culmine della festa, si libererà temporaneamente di ogni vincolo con le oscillazioni²⁴⁷.

In questa spirale di forze rituali la connessione vibratoria che alimenta il corpo, nello stesso tempo lo trasforma. Così esso appare simile a uno strumento capace di modellarsi, di assumere le forme più risonanti in relazione al flusso di vibrazioni che lo attraversa, sviluppando un processo di continua trasformazione.

Il corpo-risonatore

Abbiamo già detto che ogni corpo del rito è come una cassa di risonanza: l'attraversamento sonoro e ondulatorio lo mette in vibrazione secondo delle corporeità la cui forma è il prodotto di questo passaggio di oscillazioni. Il corpo del danzatore centrale diviene il luogo esemplare per mostrare fino a dove questa capacità risonante possa spingersi. Esso è sottoposto a delle pressioni maggiori, che derivano dal fatto che ogni attenzione rituale è rivolta su di esso. Trasfigurato sotto la pressione di tutte queste tensioni, il corpo danzante avvierà uno sviluppo trasformativo che riuscirà a *compiere* il rito.

Il comportamento di ogni corpo rituale è, per certi versi, analogo a quello di un *risonatore di Helmholtz*²⁴⁸. Questo è un sottile cristallo sferico con due aperture diametralmente opposte ed è fatto per contenere il passaggio delle vibrazioni, che si

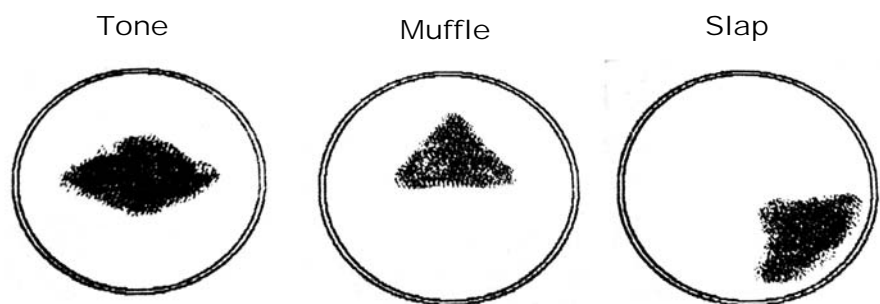


²⁴⁷ Questi caratteri andranno a confondersi nella veste dell'*oricha* stesso che, come un albero sottoposto ai mutamenti del clima e delle stagioni, finisce per cambiare gradualmente la sua fisionomia. Basti pensare a tutte le trasformazioni che differenziano i caratteri degli *orishas* africani da quelli degli *orichas* cubani, e ancora da quelli degli *orixas* brasiliani. A tale proposito, si rimanda a Verger P., *Orichas, les Dieux Yorouba en Afrique et au Nouveau Monde*.

²⁴⁸ Hermann von Helmholtz (1821-1894) è stato un importante fisico e fisiologo tedesco. Fu tra i fondatori dell'ottica e dell'acustica. Le sue teorie modificarono il concetto di percezione, secondo un modello che si opponeva all'idea kantiana di una forma a priori.

diffondono sul suo corpo, in maniera tale che possa amplificarle al massimo della sua capacità. Il risonatore ha una forma ad ampolla proprio per accogliere la diffusione sferica dei suoni a risuonare nel suo corpo. Ogni risonatore ha una sua frequenza di risonanza, perciò Helmholtz costruì una serie di cristalli che rispondevano ognuno a una nota del nostro sistema temperato, sperimentandone l'amplificazione. Pur simile a un risonatore di Helmholtz, il corpo danzante non è di cristallo: esso, come tutti i corpi viventi, ha una forma che cambia, che gli permette di assumere di volta in volta la posizione più adatta a ripercuotere coreuticamente l'armonia con le vibrazioni che lo invadono. Solo sulla base di questa analogia è possibile avvicinare le vibrazioni acustiche alle ondulazioni della danza, che avvicinano allo stesso tempo le proprietà di un risonatore a quelle di un corpo umano. Seguendo il comportamento di un risonatore di cristallo sarà possibile estendere le sue proprietà, per analogia e con la dovuta cautela, al corpo che danza al centro del rito e, nello stesso tempo, alle proprietà risonanti del soggetto.

Le vibrazioni risonanti in un contenitore sono più evidenti in certe zone rispetto a delle altre. I fattori che determinano la zona vibrante di un corpo sono moltissimi e dipendono tutti dalla relazione tra la nota emessa e la forma – nonché il materiale – della cassa di risonanza. La presenza di aree vibranti in un tamburo può essere evidenziata con un rilevatore di Chladni²⁴⁹, che mostra come differenti maniere di percuotere un tamburo – con un colpo aperto (*tone*), uno pressionato (*muffle*) e uno chiuso (*slap*) – diano origine alla vibrazione di differenti aree della membrana²⁵⁰:



Facendo vibrare un altro strumento (*Yu xi Peng*) è possibile vedere con evidenza le zone messe in risonanza da un suono, in quanto esso scorre non attraverso l'aria ma nell'acqua, che arriva addirittura a zampillare nei punti di maggiore risonanza.

²⁴⁹ Ernst Florens Friedrich Chladni (1756- 1827) è stato un fisico tedesco. Ha dato un grande contributo alla fisica moderna soprattutto per il suo lavoro di ricerca sulle lastre vibranti e sul calcolo della velocità del suono attraverso differenti gas.

²⁵⁰ Le immagini che seguono sono tratte da Neira Betancourt L. A., *Como suena un tambor abakuà*, Editorial Pueblo y Education, La Habana, 1951.

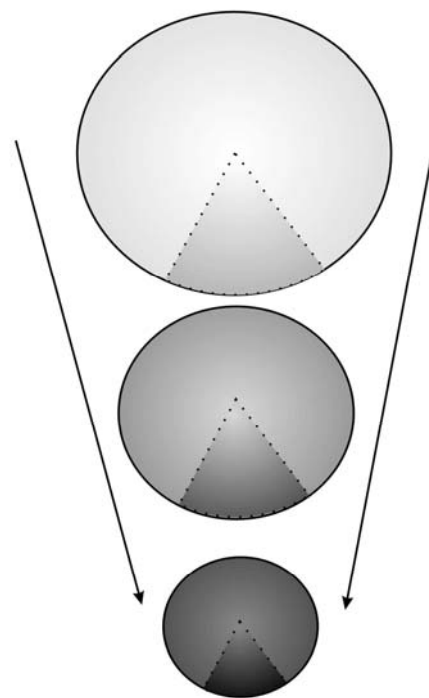
Semplificando al massimo i complessi studi di acustica, possiamo affermare che la zona più esposta alla risonanza è quella più vicina al luogo del contatto vibratorio, ma non è detto che entri in vibrazione, se non dispone di una propria frequenza di risonanza che possa accordarsi a quella della vibrazione diffusa in essa. Se la vibrazione è acuta, le parti del corpo che risuoneranno di più saranno quelle proporzionalmente più sottili, mentre, se la vibrazione è grave, la risonanza si localizzerà negli spazi meno sottili, secondo disegni difficili da elaborare²⁵¹. Non è comunque questa la sede di una divulgazione approfondita delle leggi che governano la risonanza tra i corpi inerti. Qui basterà aver chiarito che quando un corpo risuona, localizza delle aree di maggiore intensità vibratoria. Sono proprio queste zone a costituire la forma del risonatore di Helmholtz e sono anche quelle che il *corpo-risonatore* assume come forme rispondenti al suo riverbero coreutico.



Le forze del rito trasmettono al corpo danzante una composizione ricchissima di vibrazioni e oscillazioni, come se questa fosse un timbro dalle tante sfaccettature armoniche. La pressione che questa genera sul corpo coreutico fa vibrare maggiormente una zona della sua arealità. Per mettere in forma questa zona vibrante, il corpo si ri-modella tutto intorno a questo spazio risonante, assumendo una nuova corporeità. Ma è più corretto descrivere in senso inverso: è la zona che vibra a costituire la spaziatura effettiva del corpo. Se una scansione ternaria ha scosso il corpo danzante a ondeggiare secondo una certa oscillazione delle braccia, allora sarà questa zona a fare da perno al resto delle articolazioni, che assumeranno una dinamica costruita tutta attorno all'ondulazione delle braccia. Così il corpo ritrova la sua integrità, spaziando in un'area specifica delle sue potenzialità coreutiche. Questa è una forma completa, che chiama in causa tutto il corpo, ma è più raffinata, in quanto si concentra tutta attorno a una zona oscillatoria. È come se il corpo-risonatore, sottoposto a una vibrazione, inizi a fremere in un settore della sua cassa di risonanza. Allora esso, sfruttando le sue proprietà plastiche, si trasformerà in maniera tale da fare di quel settore un nuovo risonatore, si modellerà esso stesso nella forma di quel risonatore, più piccolo nella sua capacità di spaziature grossolane, ma più risonante perché più aderente a un perno vibrante che ora lo può scuotere in tutta la sua superficie, aprendogli un mondo più grande di

²⁵¹ La frequenza di risonanza di un corpo dipende dalle sue dimensioni fisiche – più è grande, più la sua frequenza sarà bassa-, dalla sua densità molecolare – quanto maggiore è, più bassa sarà la sua frequenza- e dalla tensione meccanica cui è sottoposto – quanto maggiore è, più alta sarà la sua frequenza.

spaziature possibili, dato che queste ora possono irradiarsi da ogni zona del corpo ridimensionato. La corporeità così raffinata andrà a formare il corpo di un altro risonatore che ancora una volta sarà sottoposto alle pressioni del rito e di nuovo mostrerà uno spazio di vibrazioni più evidenti, su cui andrà a concentrarsi, ritrasformandosi ancora una volta. Assunta la nuova forma, il mondo si ristabilisce su di essa: a uno sguardo che volesse misurare l'estensione degli spazi questa trasformazione potrebbe sembrare una restrizione dell'area di spazializzazione, ma non è affatto così: una porzione ristretta del mondo diviene a sua volta un mondo se l'occhio che lo guarda è una lente di ingrandimento. L'ampiezza delle oscillazioni viene compensata dalla profondità del vortice. La zona areale di maggior risonanza diviene una finestra su un mondo dove la danza può immergersi a liberare un'immensità di nuove forme amplificanti.



Nello stesso modo in cui era stato denudato all'inizio del rito, il corpo della danza non smette di sottrarsi ad ogni passo del cammino: ogni vibrazione ne sospende la forma per portarlo ad assumerne un'altra, mai del tutto formata, sempre in transito nel territorio della sua stessa cavità risonante. Sostituendosi a un'area di vibrazioni, l'arealità occupata è il luogo che il corpo di volta in volta percorre con nuovi passi, trasformandosi esso stesso in questo spazio, per confondersi e sottrarsi ancora nello sfondo adatto a una nuova risonanza, a una nuova informazione sempre più raffinata²⁵². Ogni passaggio mostra la distanza dalle tappe precedenti: il corpo continua a muoversi, a cambiare forma, mortificando ogni tentativo fissazione da parte di un soggetto o di un volere, che per essere tale ha bisogno di posare lo sguardo, almeno per un attimo, su uno sfondo fermo. Ora lo sfondo è il corpo danzante stesso, scosso e nutrito dal flusso vorticoso in cui scorrono le forze del rito, che gli donano la linfa con cui esso potrà generare le sue forme.

Il *corpus* intero è un insieme di risonatori cangianti: è una camera d'eco fatta di casse di risonanza plastiche. Alcuni operatori – plastici e risonanti anch'essi – la

²⁵² Raffinare un movimento non vuol dire farlo "più bello", introducendo schemi stilistici che rispondano a un principio estetico. Per raffinatezza qui si intende qualcosa di vicino all'essenzialità di un movimento, al suo infinito processo di semplificazione pragmatica. Non si tratta insomma di compiere dei gesti aggraziati ma di fare esattamente il contrario: semplificare un movimento, liberarlo da ogni giudizio estetico per rispondere così a uno stato di ineranza più profondo, a un'occupazione più aderente di una zona vibrante, tutto ciò esalta l'efficacia del gesto stesso, la sua forza impressionante e contagiosa.

sfregano, la percuotono, la soffiano, ci cantano dentro, attivando l'intera costruzione che risponde suonando a sua volta, riecheggiando i canti e ondeggiando.

Il compimento del rito

Durante il *wemilere* le forze scorrono sempre più velocemente, aumentando di intensità, come se rispondessero alla frequenza sempre maggiore dei giri della spirale. Le pressioni del *corpus* finiscono col saturare le possibilità coreutiche del corpo centrale. Il tono drammatico che si percepisce in questi momenti può essere messo in accordo con queste stesse pressioni, che il corpo centrale non riesce più a contenere se non perseguendo una denudazione continua del proprio muoversi, per non fissare nulla in sé al di fuori del contatto dell'attraversamento²⁵³.

La danza di un passo tradizionale è una conformazione a un modello già appreso, fissato nella memoria corporea al pari di un comportamento istintivo. L'apprendimento necessario alla formazione di questo sapere necessita di tempi lunghi, di tentativi ripetuti e soprattutto di una dimensione differente, che è quella dello *studio* coreutico, non della partecipazione al rito effettivo. Quando il danzatore si immette nel rito, la sua corporeità acquisita prende il sopravvento sul suo volere, proprio perché la motilità che si scatena con la musica fa riferimento a un sapere corporeo fuori dal controllo del soggetto. Questo sapere viene fissato in ondulazioni e ripetuto ciclicamente come una forma tradizionale. Con l'aumento delle dinamiche il repertorio corporeo viene messo a dura prova dal rapido passaggio delle forze del rito: i tempi si fanno più rapidi e gli spazi stessi che risuonano sono sempre diversi. In questa urgenza pressante il corpo è sempre più irretito, preso, "posseduto". Esso libera tante forme che subito abbandona al loro svolgersi sottratto, alla loro connessione riverberante. Ogni tentativo di fermare o di rallentare il flusso delle forze – un tentativo che rivela uno scostamento e quindi un atto intenzionale – impedisce la libera e risonante liberazione coreutica. Del resto il rito sottratto non ha mai fatto riferimento alla coscienza e a un'integrità soggettiva: anzi, è proprio dalla loro privazione che ne è stata tratta una definizione iniziale. Se anche ammettessimo l'esistenza di un residuo di controllo sul corpo, magari non da parte del soggetto ma dallo stesso schema corporeo che non vuole cedere il passo a nuovi equilibri –che non vuole ascoltare-, ebbene in questi momenti più dinamici anche tale residuo finirebbe con lo scomparire. L'essere è abbandonato in un cammino a spirale dove ad ogni suo giro, a ricordarne

²⁵³ In ciò consiste la definizione stessa di sottrazione, o denudazione, in Nancy: un processo infinito in cui la nudità è «infinitevolmente vicina e offerta da toccare al desiderio dell'altro, ma che così infinitevolmente si ritrae ed è sempre da raggiungere». La nudità, come la risonanza, «non è uno stato ma un movimento» che non giunge mai a una presa solida [Nancy J. – L., *Il pensiero sottratto*, p. 20].

la storia, vi è l'ombra di una forma rifiutata, gettata via dal corpo coreutico che non può più contenere nulla: esso è *una zona di passaggio* in cui scorre il flusso di forze che, mentre lo invade, già lo abbandona. L'intensità e la rapidità delle pressioni è tale che esso può arrivare anche a piangere o urlare, quasi fosse un agnello sacrificale²⁵⁴, prima di essere abbandonato per l'ultima volta, privato anche del flusso delle forze. L'urlo si impone sulle forze del rito *a fermarle*: il corpo si libera dal contatto che lo premeva. Ora è talmente carico di vibrazioni che riesce ad andare avanti da solo, risuonando a lungo, diffondendo le sue forme sulla cassa dell'intero *corpus*. È come se il corpo centrale, come una campana tibetana, continuasse a suonare anche dopo che lo sfregamento della sua superficie si è interrotto, svelando le sole risonanze del suo corpo, senza più altri movimenti o contatti da parte di elementi esterni. Il centro cessa la sua coreutica mostrando la sua sola vibrazione diffusa, il suo corpo che non si muove quasi più, carico di una tensione che il silenzio e il perimetro muto accoglie. La spirale ha realizzato il suo vertice, i suoi estremi ora coincidono in un unico punto che impedisce ogni possibilità di oscillazione.

Il raggiungimento del vertice di questo cammino ha liberato una corporeità pura, sciolta da ogni intenzionalità, *una risonanza assoluta*: è come sorprendersi a cantare senza dirigere il canto, come suonare senza controllare alcunché, senza rispondere di nulla. La simbiosi è stata talmente profonda che ha generato un'amplificazione più grande di tutto il *corpus*: in quel momento non si è cantanti – né come soggetti né come corpi – ma cantati, non si suona ma si è risuonati, non si può trattenere nulla, ogni forma è lasciata al suo scorrere. Il corpo è preso, paradossalmente, dal suo abbandono, una sottrazione *consistente*, incarnata. È come se il «con» della connessione, congiunzione inessente che origina gli esseri, fosse il corpo stesso. Le onde delle oscillazioni, che prima attraversavano i corpi, ora sono *fatte corpo*, non “un corpo ondulante” ma *il corpo delle onde*. La parte centrale ora esibisce la totalità del rito e lo fa *da sé*, perché essa è ora il corpo della congiunzione e da sé può mostrare la congiunzione dei corpi. Il centro ora è *il tramite*, sostantivo, esteso, non un vettore di passaggio tra uomini e dèi ma l'essere TRA che, mentre mostra la finitezza e la singolarità di un corpo umano, esibisce l'infinito della totalità delle parti. La trasformazione di una preposizione in un sostantivo forza a tal punto la grammatica che essa crea un nuovo nome per risolvere ogni ambiguità. Il nome dell'*oricha* e la sua possessione di un corpo risolvono la contraddizione del «con»: il *Tramite*, questa volta con la maiuscola – perché sul sostantivo si è già costruito un nome proprio –, è una singolare pluralità, un'assoluta congiunzione, una finitezza infinita, un corpo divino.

²⁵⁴ Da cui può emergere la «logica sacrificale» dei riti di possessione. A tale proposito, cfr. Beneduce R., *op. cit.*, p. 127.



Per gentile concessione di Antonio Baiano

Riformuliamo, per ri-comprendere: questo stato è una delle migliori esibizioni della connessione singolare-plurale, del *cum*, di una congiunzione spogliata di ogni essere, di ogni sostanza che congiunge. È allora che la grammatica –ma potremmo dire anche *la pragmatica*, e non solo quella locale- violenta la verità di questo fenomeno per riportarlo all'ordine di un soggetto-predicato, privando il *con* della sua occasione di farsi sostantivo. Dal «danzare» all'«essere danzati» avviene un cambio fin troppo brusco, che d'un tratto inventa una sostanza, un ente o una causa, e fa nascere un soggetto che compie proprio quell'azione che il corpo sembra subire nella forma passiva affermata dal predicato. Allora si dice che il corpo è *in possessione*, di nuovo asservito alla volontà di un soggetto o messo in riga da un ordine di idee. Quello che accade è che il danzatore, in quanto parte del rito, diviene come un tutto, esibendo pubblicamente quel co- che è co-mune, che fonda la co-esistenza e la partecipazione, che fonda e spazia il rito stesso. Così espone la sua apertura come un tutto, non più parte di una struttura relazionale ma la sua totalità ramificata, assoluta, sciolta da ogni nodo. E allora si esibisce anche come un nulla, poiché non vi è più una forza o una sostanza d'essere che faccia da fondo al suo connettersi. In questo momento il corpo centrale è *totale* e *vuoto*, esibendo una verità ontologica che il linguaggio riesce a esprimere solo con paradossi. Non si tratta quindi di un problema reale ma della nostra difficoltà di maneggiarlo con gli strumenti della grammatica e dell'intelletto. Non vi è mano che possa padroneggiare efficacemente questo

stato, per questo esso ricade nei soli usi ammissibili di un gruppo²⁵⁵, che per afferrare deve prima istituire il fenomeno come cosa afferrabile, e quindi sostanza, parola, oggetto, dio o idea che sia. L'*oricha* risolve la contraddizione della parte che diventa un tutto, rimpiazzando l'inconsistenza del *cum* con una sostanza trascendente e sacra.

Finale

Il percorso nella spirale di questo vortice ha portato il *corpus* a una circolazione sempre più veloce e intensa delle sue forze. Guidato da un ballerino esperto, il rito ha potuto sviluppare un cammino sulla base delle sue stesse connessioni, e solo su di esse. L'estrema frequenza rotatoria si è avviluppata attorno a un vertice, a un punto dove tutte le attività sono temporaneamente sospese, dove la corporeità sembra reintegrarsi con gli equilibri più docili di un soggetto ordinario e manifestare dei comportamenti più vicini alla quotidianità. Il corpo centrale ora parla, ascolta i partecipanti, sembra quasi riflettere prima di rispondere, insomma sembra aver ritrovato l'integrità di una persona²⁵⁶. Ma il suo comportamento non può dirsi propriamente "quotidiano": la lingua parlata non è quella locale ma è fusa con un dialetto africano e le sue visioni sono ben diverse da quelle di un occhio nel cortile. La dimensione rituale così costruita ora può godere della connessione con una realtà diversa, incarnata, dove emergono altri aspetti e relazioni nuove. Questa dimensione è distribuita su tutti i partecipanti, la cui unione corale è ora fatta corpo. Guardandolo, la comunità fissa la visione in un'unità concettuale, che avvolge il *Tramite* con il velo del suo senso trascendente, che è la dimensione degli antenati, del passato e del futuro, temporaneamente accessibili al presente nelle vesti di un *oricha* che dialoga con i partecipanti.

La quiete che domina l'epicentro del vortice è il culmine del cammino spiraliforme avviato dalle vibrazioni del *corpus*, un percorso scavato nelle profondità di uno spazio corporeo collettivo altamente dinamico. Perciò questo stato non è solo temporaneo ma *intermittente*: l'epicentro del corpo non può mantenere a lungo il suo equilibrio nel vertice perché la sua stessa natura dinamica lo rende instabile. Come il suono di una campana decade e scompare se non si continua più a percuoterla, così il ballerino finisce col "ritornare in sé", sorprendendosi nel trovarsi al centro del rito silenzioso. Allora egli chiama le forze del *corpus* di nuovo a raccolta su di lui, per infondergli ancora quelle pressioni e quei fremiti che gli

²⁵⁵ Subendo quella che Sini chiama «l'azione retrograda del vero» [Sini C., *op. cit.*, p.18].

²⁵⁶ Per dirla con Wittgenstein, assecondare questi pensieri significa rientrare nella trappola del linguaggio, subendo l'incantamento del nostro intelletto, che già sta istituendo una persona, o una personalità incarnata nel corpo del danzatore.

permetteranno di ripercorrere ancora una volta il *cammino dei suoni*, a raggiungere di nuovo la temporanea quiete del vertice.

Il cammino dei suoni ha percorso un aspetto del rito sottratto, mostrando il potere delle sole forze di un *corpus* collettivo spogliato di ogni volere e di ogni coscienza. Perciò, *non essendoci coscienza, non può comparire alcuno stato alterato di coscienza*: «trance» e «possessione» qui perdono il loro significato usuale per esprimere solamente il movimento di una corporeità pura, le cui forme sono in formazione, che persegue quel centro privo di sostanza che è il punto di convergenza delle forze perimetrali, il cuore delle connessioni rituali.

Nel momento in cui si istituisce un qualunque oggetto di senso, allora è possibile riferirsi ai ritmi e alle danze di un *oricha* e alla sua possessione, allontanandosi dalla prospettiva aperta dal rito sottratto. Con ciò il rito è vestito di un velo culturale, pragmatico, intenzionale e oggettivante. Allora compaiono tutte le linee di senso che un soggetto può desiderare, che sa concettualizzare, ovvero riportare all'accordo con la sua grammatica. Il grande lavoro dell'antropologo è proprio quello di mostrare la storia e l'evoluzione di questa grammatica, rivelando la coerenza dei sensi etnici, delle concettualizzazioni di un gruppo e l'avvicinarsi dei suoi sincretismi con altre culture e altre religioni nel corso della storia²⁵⁷. Ma in questo lavoro è importante ribadire che ogni vestizione di senso implica una nudità, che non è un nulla ma è un corpo, forte di un suo sapere antropico, di una conoscenza vuota di forme e di sensi sensati, ma che tuttavia non hanno bisogno di vestirsi di senso per attivarsi in movimenti. Questi, anche se ciechi, si muovono a cercare connessioni simbiotiche e riverberanti. Prima di inserire il *corpus* nel contenitore della sua storia e della sua cultura, bisogna poggiarsi sulla sua centralità, sul suo nucleo nudo, evidenziandone i tratti sottratti a ogni ragione, che fanno da corpo alle forme stesse della ragione. Questo sapere antropico, così come è riuscito da solo ad instaurare connessioni riverberanti, allo stesso modo ha formato un *corpus*, capace di evolversi in gruppi, tribù, etnie, culture, finendo con l'istituire linguaggi e concettualizzazioni, scanditi dal loro fluire storico e oggettivante.

Il danzatore centrale ha mostrato le sue nude proprietà di risuonare vibrazioni e oscillazioni, di generare movimenti in sinestesia con i suoni. Ma il sapere antropico che esso conserva è ben più ampio della sua arena vibratoria. Pur rimanendo nel dominio del rito sottratto, è possibile oltrepassare questa nuda arena per rivolgere la nostra attenzione alle concatenazioni operazionali del corpo, alle gestualità prosodiche, a delle situazioni altre dal contesto rituale che però il corpo, dall'interno del rito, sembra proiettare nel *corpus* stesso,

²⁵⁷ È questa la prospettiva degli strutturalisti e di tutte quelle scuole che appoggiano una teoria "esplicativa" [Cfr. Scarduelli P., *Antropologia del rito*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000, pp. 50-51].

arricchendolo di riferimenti che ancora riescono a sfuggire al dominio esclusivo dell'appartenenza etnica. Questi sono sfondi di sensi in formazione, non ancora propriamente sensati né elaborati, ma già dispiegati nella loro possibilità di significare ad aprire un nuovo spazio. È questo lo spazio del rito sottratto.

CAPITOLO 10

La via del senso

Il cammino nella via dei suoni non ha necessitato altro che vibrazioni e ondulazioni. Oltre la nuda arena oscillatoria si dipartono dei tracciati di senso che sembrano connaturati nella più intima nudità del corpo, a spalancargli dimensioni più ampie e complesse dove questo può dirigersi. Un senso nasce dal corpo, ma dal corpo nudo. Allora questo non sarà un senso *compiuto*, determinato da un'elaborazione ragionata, ma solo un'apertura al senso, alla possibilità stessa che il senso ha di istituirsi come tale. Perciò questo capitolo tratterà del senso aperto dal corpo, e quindi del senso come contatto, come quel tocco che ha in sé raggiungimento e distanziamento, attrazione e repulsione, focalizzazione e sfocatura, un movimento che non fa altro che mostrare la sua natura oscillante, avvicinandosi così alle proprietà delle vibrazioni sonore. La via del senso sottratto, proprio perché non può basarsi su un'elaborazione concettuale, è un cammino tracciato dalle risonanze tra movimenti simili, simpatici, affini, la cui consonanza coinvolge *la memoria* nel gioco delle armonie. Il ricordo qui non verrà esplorato nelle sue possibilità intenzionali, ma solo nel suo sapere acquisito, connaturato nel corpo stesso che muovendosi sedimenta una serie di schemi di movimento, alcuni dei quali sono la forma operativa di un'inerenza contestuale. Seguendo questa riflessione, il cammino sarà un'esplorazione di *spazi situazionali* e di *modelli archetipici di movimento*, richiamati da una memoria messa in consonanza con un movimento coreutico, arrivando a distendere nel rito sottratto uno spettro molto vasto di sensi "sospesi". Ciascuno di essi non verrà oggettivato e riportato alla sua appartenenza etnica, perché ciò equivarrebbe a vestire il corpo del suo sapere effettivo, interrompendo così il cammino del rito sottratto. A questo lavoro basterà nutrirsi delle *possibilità di senso* aperte dal gesto, non dei suoi significati specifici. Poter-significare vuol dire distendere lo spazio della memoria, dispiegare quello sfondo che ogni corpo non può non avere proprio in quanto è tale, perché la sua stessa natura biologica è un rispecchiamento dell'ambiente²⁵⁸, seppure in questa ricerca esso appaia rarefatto e spoglio di oggetti. Il movimento di un arto non getta luce solo sulle possibilità specifiche delle articolazioni umane, ma ne svela il connubio originario con l'aria che questo fende, con l'acqua che muove

²⁵⁸ È questa la teoria proposta da Damasio: «per tutelare la sopravvivenza del corpo, la natura [...] si imbatté in una soluzione molto potente: *rappresentare il mondo esterno in termini di modificazioni che esso provoca nel corpo*» [Damasio A., *L'errore di Cartesio*, Adelphi, Milano, 1995, p. 313].

quando nuota, con la terra che pone resistenza al suo scavare. Allora il movimento indeterminato è anche un *gesto sottratto* che mostra la nuda compresenza di individuo e ambiente, che articola il corpo di un essere che è al mondo, e che non potrebbe essere *altrove*.

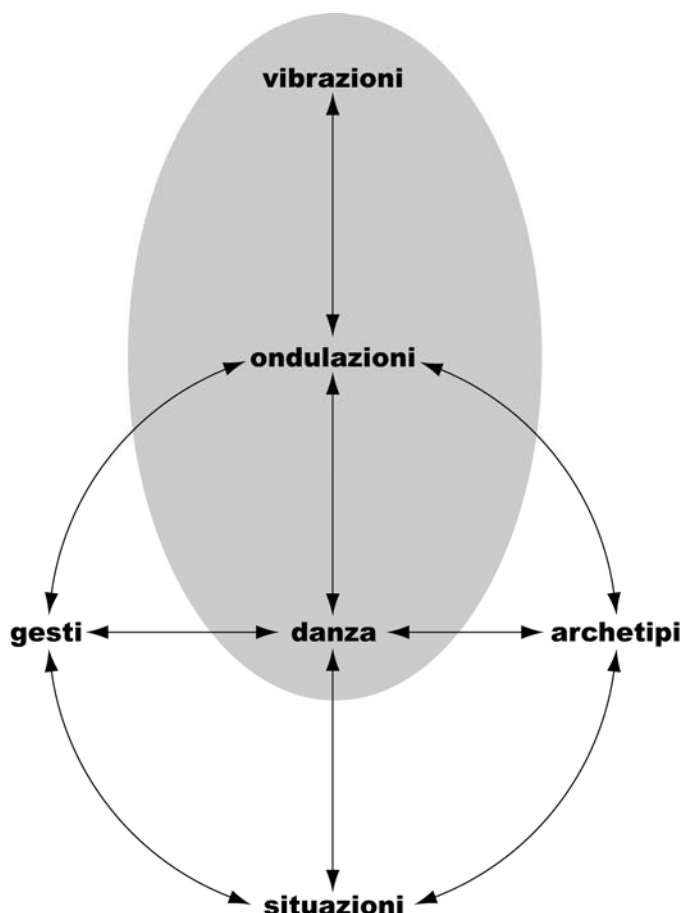
Gesti e situazioni non sono altro che gli estremi nominabili di un connubio inscindibile, di un legame che, una volta instaurato, li istituisce contemporaneamente, così come crea nello stesso tempo soggetto e oggetto, corpo e mondo, gesto e situazione²⁵⁹. Così come l'amigdala preistorica rispecchia l'intero repertorio dei gesti che l'hanno fatta²⁶⁰, allo stesso modo ogni movimento mostra il vissuto di una residenza, di *una situazione scolpita nel gesto stesso* che, al pari di una ruga del viso o di una vecchia cicatrice, racconta una storia sottratta che non dice alcunché di oggettivo – non sappiamo quale sole e quale vento hanno scavato la ruga; ci è ignoto il tipo di oggetto che ha ferito la pelle – ma attesta l'esperienza di un corpo in un avvicinarsi di momenti, espone il suo essere al mondo con una nudità eloquente, carica di senso. È la pelle della memoria, lo strato sedimentato di tutte le sue articolazioni vissute, una superficie elastica che mostra le sue possibilità di spaziare, così come nel capitolo precedente aveva fatto il corpo con le sue spazature e con i suoi equilibri. La forza di questa pelle è una nube di sensi che ogni movimento solleva, è la capacità di dispiegare territori su territori, ognuno con il suo magnetismo che attrae i passi a poggiarvisi, per aprirgli un cammino. Questa è la *via del senso*: non un cammino ma un invito ad andare, a tracciare il solco in uno spazio non realmente presente ma *com-presente al corpo*. È un luogo della memoria, che il movimento apre con la tentazione di riabitarlo, quasi fosse una vibrazione, che suonando chiama a irretire ogni ascoltatore nel suo spazio abitabile.

Gesti e operazioni qui vengono liberati non grazie al ricordo della compresenza di uno sfondo quotidiano su cui si poggiano: questi possono essere rievocati dal *corpus* anche in virtù della sola simbiosi coreutica. Così come la vibrazione ha liberato un movimento, allo stesso modo ora questo può dispiegare uno sfondo di senso. Allora il rito sottratto può estendersi oltre i limiti delle oscillazioni, che sembravano essere il solo dato su cui esso poteva operare una denudazione. Ma tutto sommato è sempre di oscillazioni che stiamo trattando; queste però ora riverberano nella memoria, trasformando il corpo, ancora una volta. I partecipanti non si uniscono solo come se fossero degli strumenti capaci di vibrare e ondeggiare: essi, specialmente quelli al centro, mimano, ricordano gesti, situazioni, pragmatiche contestuali. Si riferiscono così a una memoria che, prima di rivolgersi alle sue specificità culturali, è

²⁵⁹ Come per Merleau-Ponty è il campo fenomenico ad essere trascendentale, a costituire l'io e il mondo [cfr. Merleau-Ponty M., *op. cit.*, p. 104], così qui è il legame della connessione a svolgere una funzione trascendentale. Dapprima individuato nelle vibrazioni, esteso alle ondulazioni, ora questo elemento fondante si estende al legame tra gesto e situazione.

²⁶⁰ Cfr. Leroi-Gourhan, *L'homme et la matiere*, p. 310.

antropica, sia essa richiamata in un archetipo motorio o da una situazione, in un gesto o da uno strumento.



Tutte queste aperture, che in un rito vestito possono comparire da ogni parte e secondo ogni ordine, nel rito sottratto possono essere spalancate anche solo dalle sue nude forze. La sottrazione orienterà tali aperture a rispecchiare un sapere diffuso, più ampio – una possibilità universalmente umana –, in un territorio che ora ci accingiamo ad esplorare fino alle soglie delle istituzioni culturali, delle oggettivazioni etniche vere e proprie, che faranno del percorso rituale un cammino verso il contatto con un'entità sacra. Ma il rito sottratto non può formare concetti ed enti sacri, perciò la sua via non può essere tracciata dal riferimento di una *meta* da raggiungere: i passi ricevono la loro forza dalle pressioni che hanno *alle spalle*, non dall'esistenza di un oggetto focalizzato davanti a loro. È pur vero che gli schemi a cui il corpo attinge sono realizzazioni di forme culturali passate, acquisite dalla forma di vita e rispecchiate nei gesti. Ma in questo lavoro tali schemi non vengono colti in funzione della loro causa né nel loro scopo finale, bensì *nel mentre* del loro svolgimento, attraverso una descrizione che si priva del riferimento a un ordine finalistico, a uno scopo ultimo da raggiungere. Per esempio, lo schema della corsa è connaturato al corpo umano; qui non ci chiederemo quali cause lo hanno

liberato – se correre sia stato originariamente un fuggire da qualcosa o un giungere a un *obiettivo* – ma quale è la spaziatura che il corpo ha assunto per proseguire *nella corsa*, quale tendenza ha dovuto assimilare, che scansione ha assecondato per mantenere quell'andatura.

Un simile lavoro è costretto a ribadire la denudazione ad ogni passo che fa, per disciplinare il suo movimento a mantenersi in un ambito sottratto: perciò la riflessione si poggerà di nuovo sul solo *corpus* ondulatorio che si muove nell'arena del rito. Sono le vibrazioni sonore e le ondulazioni dei corpi a organizzare il venir su del rito, a esporne un'esistenza sottratta, a coinvolgerci nel suo corale partecipativo. L'appartenenza a un tale organismo collettivo si manifesta con una generazione di forme sempre nuove, liberate prima di ogni intenzione individuale, di ogni soggettività e di ogni logica che possa indicare un punto da raggiungere in questo spostamento. Il percorso così tracciato è il luogo di un cammino sottratto: è il solco tracciato da una pressione, da quelle forze che hanno sollevato i corpi in un unico *corpus*. Il rito è presente – è *al mondo* – e il suo venir su genera un'onda coreutica che lo porterà a mostrare non l'*oricha* formato, ma la sua *mondanità*, la sua residenza nel corpo. La sottrazione sospende il cammino dei santi come se fosse un sentiero già battuto, tracciato e rifinito dalla forma di vita locale, per mostrare quei tratti antropici che rendono possibile il suo continuo rinnovamento, poiché esso viene ogni volta ritracciato, scavato come se fosse il primo solco, proprio in virtù delle forze collettive del rito. Ciò è possibile in quanto i corpi che lo compongono, pur privati delle loro usanze culturali, non possono privarsi delle loro usanze antropiche²⁶¹, che sono movimenti connettivi sufficientemente impressionanti da generare un *corpus*. Ogni movimento, reiterato in un gruppo, col tempo finisce per depositare uno schema nel sapere corporeo, che *poi* si veste di un tessuto concettuale, divenendo un modello coreutico, un codice, un nome in un linguaggio, capace di richiamare un'intera prassi non più come uno svolgimento da determinare, ma come un oggetto specifico, completo, che in sé porta l'intero cammino dai suoi primi passi al suo compimento finale. Questa ricerca sottrae tale completezza al sapere del corpo, riferendosi al movimento collettivo come al farsi di un'esperienza sempre nuova e unica, non ancora determinata dalle tante linee di senso che altrettanti studi analitici possono evidenziare²⁶². Tali ordini di significato devono il loro statuto ontologico alle forme

²⁶¹ Queste usanze sono il prodotto di un consolidamento genetico operato dal tempo, che crea delle ampie basi comuni, sulle quali un gruppo costruisce delle varianti locali mutevoli a seconda degli incontri interetnici e degli stravolgimenti della storia [Cfr. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, p. 324]. Ciò che qui si chiama «antropico» è relativo solo a questa base comune.

²⁶² Beneduce raccoglie tutte queste linee di senso all'interno di quattro orientamenti interpretativi: l'asse del potere (senso politico), della cura (senso terapeutico), del sacro (senso religioso), della rappresentazione (senso della conoscenza e della comunicazione) [Cfr. Beneduce R., *op. cit.*, pp. 134-137, ma anche Scarduelli P., *op. cit.*, p. 61]. È bene ricordare, citando Bateson, che tutte queste categorie «non sono suddivisioni *reali*, presenti nelle culture che studiamo, ma sono pure e semplici *astrazioni* che ci fabbrichiamo per nostra comodità quando ci mettiamo a

concettuali che l'osservatore si porta sempre dietro come i connotati della sua stessa identità²⁶³, caratteri che scompaiono non appena egli si immerge nella partecipazione, denudandosi della sua gabbia identitaria.

Immersi in una dimensione sottratta, ogni movimento dell'intelletto è sospeso, o comunque incompiuto: le uniche concatenazioni di cui possiamo disporre sono quelle assorbite nella memoria di un corpo non ulteriormente denudabile. Esso libera, come degli istinti, delle operazioni depositate nel suo sapere genetico, formatesi nel corso dell'apprendimento a maneggiare strumenti, nel corso della sua residenza in un mondo scandito da una serie di situazioni, di episodi che esso riflette inizialmente con gesti e motilità archetipiche, poi con comportamenti più raffinati il cui senso è ristabilito in un ordine storico e sociale. Qui non si tratta di riferirsi a uno stadio filogenetico ancestrale della corporeità umana anche perché, seppure disponessimo dei mezzi fantascientifici per compiere una simile analisi, non potremmo comunque sfuggire alla tentazione logica di risalire a un patrimonio mnemonico ancora precedente, radicato nel corpo in virtù di un sapere ancora più antico²⁶⁴. Sarà molto più interessante mostrare come un sapere acquisito ogni volta riesca a riattualizzarsi, a mantenere una sua "modernità" non attraverso una conservazione delle forme, ma tramite una trasformazione che ne permetta ogni volta l'adattabilità alla nuova situazione. Così il rito ogni volta rimette in atto il suo farsi, come se questo fosse di nuovo in via di istituzione, come se si stesse facendo ogni volta per la prima volta. Come se non potesse riferirsi ai suoi passati svolgimenti e perciò l'unica maniera che gli resta per proseguire è quella di prelevare un sapere passato non dal proprio sé – perché il rito in quel momento è in formazione-, ma dai suoi corpi che, riuniti in un organo collettivo, possono riadattare questo sapere all'attualità della nuova situazione rituale. Se ci si concede questa riflessione sarà possibile estendere nuovi campi alla ricerca che, una volta definiti, potranno essere rimessi in gioco con la loro dimensione storica e culturale.

È importante notare che ogni elemento nuovo può essere assorbito dalla prassi del *corpus*. Ciò che non è ancora compreso, non ancora oggettivato, indicibile e sfuggente, sfugge all'intelletto ma viene filtrato nei gesti; è somatizzato, trasposto in articolazioni e movimenti contagiosi, con i quali è possibile interagire, aderendo a un organismo collettivo che, pur non sapendo *cosa* sta facendo, è preso nella mimesi indeterminata, nella reiterazione di ciò che, sfuggendo al pensiero, si deposita nel corporeo: danza, suono e gesto

descrivere a parole le culture. Non si tratta di fenomeni presenti nella cultura, ma di etichette per i vari punti di vista che adottiamo nei nostri studi» [Bateson G., *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano, 1976, p. 104].

²⁶³ Queste forme sono, per dirla con Wittgenstein, «come un paio d'occhiali posati sul naso, e ciò che vediamo lo vediamo attraverso essi. Non ci viene mai in mente di toglierli» [Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, p. 64, § 103].

²⁶⁴ Cfr. Leroi-Gourhan A., *Il gesto e la parola*, pp. 321-322.

gettano le basi di una prassi, alcova di un senso nuovo e comune²⁶⁵. A questo proposito, la citazione che segue si rivela molto stimolante:

[...] i culti di possessione apparsi fra i Tonga [...] mostrano per intero il carattere drammatico dell'incontro con l'elemento alieno, ed evidenziano anche come la mimesi abbia costituito una strategia nel far fronte agli effetti devastanti originati dal rapporto con quanto era sconosciuto e minaccioso [...], come nell'episodio esemplare ripreso dall'autore in dettaglio, che ricorda di un aeroplano atterrato nel 1940 in una radura della foresta. La forma di quella strana «macchina» e il rombo dei motori spaventarono a tal punto una donna da spingerla a fuggire nella foresta, in preda a una crisi di confusione e di panico; la donna fu poi trovata e ricondotta dai familiari nel villaggio, ma per giorni e giorni continuava ad avere visioni dell'aeroplano, e quest'ultimo tornava nei suoi incubi sino a quando ella sognò di una danza, di un costume, di suoni e ritmi di tamburo. Vestita di un abito nero cominciò allora a roteare come un'elica. Molte donne che avevano assistito a quella danza «nata dal terrore» credevano di essere state anch'esse prese da un nuovo spirito: se si ammalavano, si riteneva che «esse fossero possedute dallo spirito dell'aeroplano e potevano essere curate solo attraverso l'iniziazione all'interno del nuovo rituale»²⁶⁶.

Questa donna ha inserito nella prassi del rito una motilità pre-intenzionale dalla quale non poteva sottrarsi. È questa una corporeità non voluta ma *liberata*, che si manifesta come una catarsi²⁶⁷; è la coreutica di un'esperienza forte e traumatica, *non è l'atto di un volere*. È una motilità che freme prima ancora di sapere *quello* che sta facendo, *cosa* sta

²⁶⁵ Sulla base di questa dinamica si può elaborare l'interpretazione della «mimesi come strategia di comprensione del reale» [Beneduce R., *op. cit.*, p. 237]. Ma questo lavoro sospende la sostanziale determinazione del "reale", cosicché questo non può più divenire un riferimento solido e immutabile per le esplorazioni del corpo. Il reale, come dice Merleau-Ponty, si costruisce a partire dal fenomeno; il fenomeno a sua volta, come dice Nancy, è una costruzione operata proprio grazie a quel «co-».

²⁶⁶ Kramer, *The Red Fez. Art and Spirit Possession in Africa*, London-New York, Verso, 1993, p. 121, cit. in Beneduce, *op. cit.*, pp. 282-283.

²⁶⁷ Un evento mette in crisi i nostri ordini di pensiero, che non riescono a comprendere quanto è accaduto. La catarsi è una liberazione che rimette tutto in gioco, compresa la realtà percepita, per rimescolare gli ordini e trovare poi una nuova soluzione attraverso le proprie ripercussioni corporee, che forniranno i primi elementi per una nuova interpretazione di "ciò che è accaduto". Quando tentiamo di elaborare un ordine di idee, «tentiamo di dividerci artificialmente in corpo e anima. Quando tentiamo di liberarci da tutto ciò ci rimettiamo ad urlare e a scalpitare scuotendoci convulsamente al ritmo della musica. Nella nostra ricerca di liberazione raggiungiamo il caos biologico. Soffriamo soprattutto di una mancanza di totalità, che ci porta alla dispersione e alla dissipazione di noi stessi. [...] Lottiamo quindi per scoprire, per sperimentare la verità su noi stessi; per strappar via le maschere dietro le quali ci nascondiamo ogni giorno» [Grotowski J., *op. cit.*, pp. 295-297]. Sulla funzione della catarsi nei riti di possessione cfr. Bastide R., *Sogno, trance e follia*, p. 105.

mimando: è una forza che trasforma l'esperienza vissuta in un'invenzione corporea, le cui forme di espressione la mettono in sintonia con la prassi – già esistente – del sacro. Connettere un nuovo movimento a una dimensione pragmatica già formata è l'atto di un sapere corporeo che ancora non sa cosa sta accadendo. Con l'inserimento della nuova corporeità nel rito – ovvero in una dimensione collettiva, culturale, capace di contenere e catalizzare il senso verso una dimensione sacra e comune – la motilità della donna potrà essere socializzata e diffusa, acquisendo così lo statuto di una *divisa sacra*, che è una vestizione simbolica, una nuova oggettivazione²⁶⁸. Prima della sua istituzione di senso, le gesta della donna sono quelle di un corpo sottratto: la sua mimesi non è oggettivata, lo strumento è immateriale e alieno, il gesto non ha il senso di un'azione compiuta e la situazione che rievoca è del tutto sconosciuta agli altri. Eppure i movimenti si susseguono in un crescendo armonioso, drammatico, che *sembra* seguire un senso, ma che in realtà *lo sta formando per la prima volta*²⁶⁹. Prima che il circolo le dia un significato, possiamo vedere la nudità di un corpo sottratto: grumi di motilità si addensano in una sequenza di forme non ancora identificate. Ora la mimesi, gli strumenti, i gesti, le situazioni, sono tutti *in-formazione*. È questo il primo passo nella via del senso.

La spirale centrifuga

In questo lavoro la riflessione può proseguire solo se assume la forza motrice delle vibrazioni e delle ondulazioni come guida del suo svolgimento. Ad ogni giro della spirale centripeta si libera un movimento sottratto, il quale diffonde in tutto il *corpus* una potenzialità di senso che è ben più ampia dell'acustica e della coreutica presenti in esso.

Al di là alla concentrazione delle forze si sprigiona un dispiegamento di sensi allusivi. Alla forza centripeta della spirale corrisponde una forza *centrifuga* che irradia attorno a sé una potenza di senso: essa libera l'arealtà del sapere corporeo.

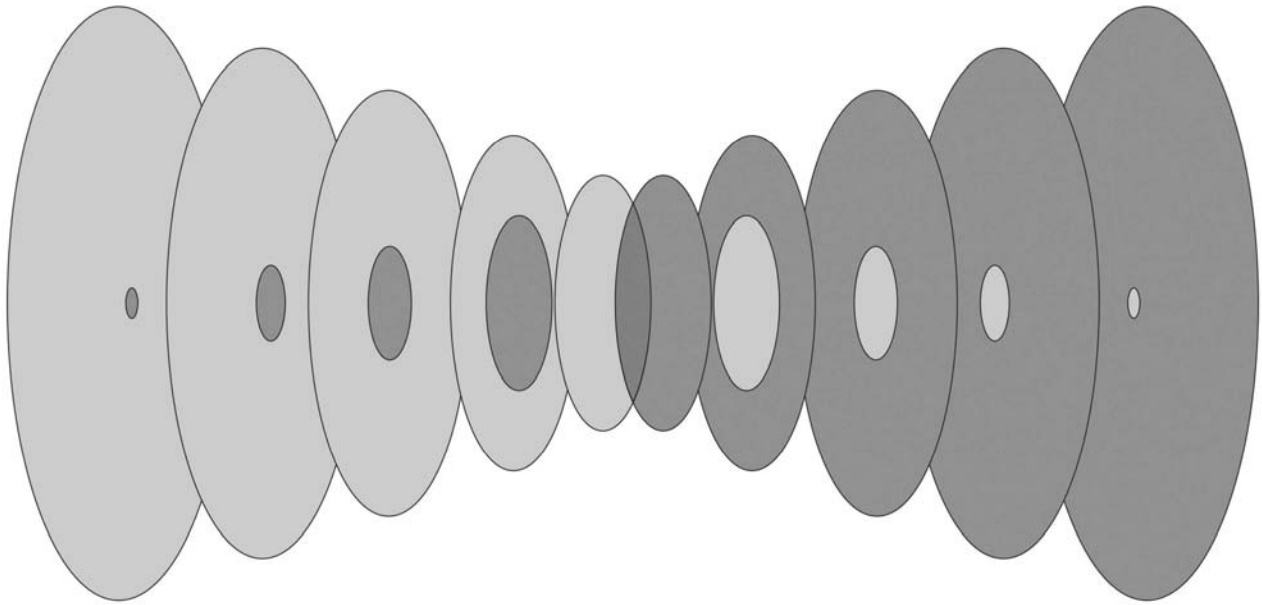
²⁶⁸ La divisa non fa che erigere a norma un comportamento, che diviene un habitus collettivo. Nancy osserva che «occorre scoprire un registro più primitivo di questo giudizio, in cui quel che viene appreso non è altro che la singolarità in quanto tale. Dal volto alla voce, ai gesti, all'abbigliamento, alla condotta [...] non c'è persona che non si segnali per una sorta di precipitato istantaneo in cui viene a condensarsi la stranezza di una singolarità» [Nancy J. – L., *Essere singolare plurale*, p. 14]. Questa singolarità è fatta *oricha* dalla sua esposizione attraverso le forme rituali della comunità santéa. Ciò che in un rito sottratto viene alla luce è proprio questo registro «più primitivo», che lascia emergere le singolarità individuali proprio in virtù dei tratti canonizzati da una comunità. In virtù di questa attestazione, spartita e condivisa, può comparire “uno” nuovo, soggetto o dio che sia. Questo registro originario fonda l'esistenza stessa di un essere, «cioè di questa non-essenza e non-sussistenza-in-sé che fa il fondo dell'essere-sé» [Ivi, p. 15].

²⁶⁹ Nella citazione della donna africana, è interessante notare che l'autore avvicina il suo roteare alla mimesi dell'elica dell'aeroplano, come se la donna conoscesse già questo oggetto e pertanto potesse sussumere il suo agire nella dipendenza di una rappresentazione dell'elica. Ciò che è accaduto nella stesura della narrazione etnografica è che l'esperienza vissuta e la sua ripercussione coreutica hanno dispiegato una possibilità di senso che l'autore ha riconosciuto e consolidato in virtù del suo specifico sapere grammaticale: l'elica, nominata, compie l'ipostasi, divenendo l'*oggetto mimato*, l'essente che guida il corpo nella sua manifestazione rituale.

Questa viene percorsa con dei gesti, con azioni la cui forma sembra *compiuta*, con atti mimetici, con archetipi di movimenti, attraverso strumenti che richiamano tutto il sapere acquisito per maneggiarli. Questi percorsi muovono il corpo in dimensioni non acustiche. Un “certo gesto” può ricordare al corpo un suo sapere acquisito nel corso dell’ontogenesi e in un contesto differente da quello del rito. Oppure il corpo può sorprendersi a seguire una guida che, pur non chiarendo la sua residenza originaria – ovvero non focalizzandosi- mostra *una certa tipologia di tensione operativa* che ne riporta l’espressione a una tendenza tipica, o meglio archetipica. Un movimento nato dal solo connubio coreutico con la musica può divenire gesto e proiettare attorno a sé una situazione da seguire. O ancora questo può scoprirsi nell’atto di imitare qualcosa che non è presente. Può servirsi di uno strumento come guida per esplorare alcune sue spaziate, per riuscire a tracciare un suo cammino esplorativo, una linea che darà poi un senso al suo muoversi. Tutte queste dimensioni vengono gettate fuori dall’arena vibratoria come campi della memoria operativa, come territori strettamente collegati a un sapere concreto del corpo. Questi sono l’alcova di tutte quelle concettualizzazioni che li vestiranno di un senso ‘sensato’, sono aperture che di volta in volta verranno chiamate «gesto», «strumento», «situazione», «archetipo». I movimenti cui danno origine sono slegati dalla loro prassi “ordinaria” e ristabiliti nella realtà del *corpus* nel quale vengono liberate, che è la dimensione rituale.

Più le forze del rito si concentrano attorno al corpo centrale, più la spirale centripeta si fa stretta e i suoi giri si fanno rapidi. Nello stesso tempo la portata centrifuga dei sensi sottratti si fa ampia, a dispiegare estese dimensioni abitabili che il corpo espone come nuovi territori in cui è possibile un cammino. Ciò accade perché i movimenti, concentrandosi secondo il modello del corpo-risonatore, divengono più densi, più vibranti e perciò più contagiosi. Questi ora sono più *eloquenti*, non solo nella loro rispondenza con le vibrazioni, ma anche nel loro accordo con possibili dimensioni di senso. L’ampiezza di questi territori è inversamente proporzionale alla densità del corpo stesso, che rispecchia l’inerenza con uno spazio ricordato – o meglio, evocabile, cioè riverbera la solidità del territorio al quale questo *sembra* inerire attraendo il *corpus*, come se stesse invitandolo a seguirlo nelle estensioni della sua esplorazione. Il crescendo del senso assume così una serie di tratti visibili, descrivibili come una serie di tappe che strutturano l’andamento del percorso come un procedere *a spirale*, che compone un movimento circolare – la cui circolarità rappresenta il continuo ritorno a una rispondenza coreutica con le forze del rito – a una graduale estensione degli spazi di senso possibile. Quindi ad ogni giro della spirale centripeta corrisponde un giro di una nuova *spirale centrifuga*, che apre dimensioni di senso sempre più estese²⁷⁰.

²⁷⁰ Qui si tenta di riformulare il gioco di compenetrazioni tra concreto e astratto in Merleau-Ponty: «Il movimento astratto [...] sovrappone allo spazio fisico uno spazio virtuale o umano; il movimento concreto è dunque centripeto,



Il motore di questo cammino è rappresentato dalle forze del rito: vibrazioni e ondulazioni in uno spazio sottratto. Queste hanno rievocato una gestualità e un contesto *altro*, oltre a una dimensione che non si è sostituita a quella della cerimonia ma che è stata da questa assimilata. Il corpo insomma sembra allontanarsi dal rito per poi ritornarvi con dei riferimenti in più: questi sono codici, gesti, strumenti, sensi comuni, ristabiliti nello spazio del rito. Ma in realtà questo non si sta affatto allontanando: sono le situazioni evocate dalla sua gestualità ad avvicinarsi al rito e proprio grazie a questo avvicinamento esse possono trasformarsi, assumendo un senso nuovo, necessariamente differente da quello quotidiano²⁷¹. Ogni movimento può ricordare un gesto, una situazione, un archetipo, una motilità strumentale, in qualunque momento del rito. Perciò l'ordine nella descrizione di questi aspetti sarà da attribuirsi solamente all'esigenza di mantenere la linearità di un'esposizione scritta. Il discorso seguirà i tempi della festa santéra, il cui avvicinarsi di momenti sarà la cornice nella quale inserire le varie tipologie di evocazione. Ad ogni sviluppo del rito compaiono un'intensificazione della corporeità e un'estensione del senso che, se ricondotta alle forme del corpo, ci permetterà di coniugare le due spirali nella comprensione di un unico cammino²⁷².

mentre il movimento astratto è centrifugo, il primo ha luogo nell'essere o nell'attuale, il secondo nel possibile o nel non essere, il primo aderisce a uno sfondo dato, il secondo dispiega esso stesso il suo sfondo» [Merleau-Ponty M., *op. cit.*, p. 166]. Nel momento in cui un movimento «astratto» viene spartito nel *corpus* del rito, allora il possibile che esso rappresentava diviene reale, concreto, attuale. Così la spartizione stessa, la dis-posizione o con-giunzione, che la si chiami «contatto» o «riverbero», viene assunta a fondamento ontologico dell'essere.

²⁷¹ È ciò che accade ad ogni nascita di un nuovo uso. Sini, ricordando le teorie di Wright, sintetizza efficacemente questo punto: «Una pratica, io dico, è un nuovo assemblaggio di senso di elementi tratti da pratiche precedenti, con nuove funzioni significative e nuovi effetti di verità. Ecco qua: vecchie funzioni per nuovi usi. In più il fatto, e il paradosso, che le vecchie funzioni sono ora guardate e definite alla luce dei nuovi usi» [Sini C., *op. cit.*, p. 14].

²⁷² A questo proposito è interessante citare una riflessione di Beneduce: «è come se la possessione invertisse i poli dell'azione sociale: e a quello che sembra essere il livello più basso di riflessione, di coscienza critica (la scarica muscolare, la perdita dei sensi), corrisponde il livello massimo di efficacia simbolica e sociale» [Beneduce R., *op. cit.*, p. 256].

Il corpo che domanda

La prima fase del rito, dove si manifestano omaggi verbali e ritmici nella stanza dell'altare, espone la prassi del *pregare*. Questa può essere riconosciuta in quanto tale anche agli occhi di un partecipante straniero che, pur non capendo «chi» si stia invocando, partecipa a un *pregare sottratto dal sistema di credenze locali*. Questa prassi a sua volta evoca la corporeità del chiedere, il rapporto intersoggettivo del *domandare*, trasposto però in una nuova relazione, riferita non a un soggetto umano ma a un'icona. L'oggetto diviene altare grazie all'evocazione che, richiamando il comportamento del chiedere, lo trasforma. Un oggetto viene coinvolto nella corporeità del dialogo, che così stabilisce un nuovo rapporto: il domandare diviene pregare e l'oggetto diviene simbolo, luogo di residenza di un soggetto vivente, cavità vibrante che può far pervenire le parole alle orecchie del referente sacro con il quale è possibile interagire.



La prassi dello scambio verbale è una situazione che è stata selezionata dal corpo nel momento in cui questo si relazionava ad un altro attraverso la voce. È questa una situazione sociale, quotidiana e comune in ogni comunità umana. La sua universalità indica semplicemente l'esistenza di un'interrelazione verbale tra due soggetti viventi come un

fatto comune alla specie umana. La preghiera allora può essere decostruita come *un dialogo di un corpo con un altare*, che traspone una situazione conosciuta in un nuovo rapporto, che è quello generato da una diversa tipologia di interlocutore, che non può dirsi “vivente” – secondo una percezione comune – poiché è un oggetto. Questa trasposizione di fatto apre una nuova dimensione di senso, che è quella su cui un dialogo con un’icona diviene ammissibile. L’altare non è più un oggetto inerte tra i tanti della percezione: irretita nel rapporto del dialogo, la rappresentazione sacra diviene il luogo di residenza di un essere vivente, trascendente²⁷³. Allora l’atto del domandare si immerge nella prassi del «comunicare al di là di una porta», in un canale che è capace di far giungere l’informazione a un corpo invisibile. Così la situazione del dialogo viene rievocata nel momento stesso in cui una nuova situazione viene aperta. È anzi l’apertura stessa di una dimensione di senso a essere possibile grazie alla trasposizione di uno schema operativo in un rapporto differente. Del resto, ciò è già accaduto quando un ritmo si è legato a una danza, imparentando spaziature differenti attraverso il perno di un ciclo oscillatorio. Questo legame distende ogni spazio su cui il *corpus* può stabilire un’inerenza. La preghiera all’altare di fatto sprigiona oltre l’arena vibratoria una dimensione interattiva nuova, che istituisce il nuovo rapporto di un senso tutto suo. Così il rito forma il suo luogo di nascita in virtù di un riverbero con una situazione già formata: ciò avviene perché il suo corpo si poggia su un sapere che non può sospendere. Esso si può denudare delle forme tipiche di questo sapere, ma non dello spazio da questo occupato nella memoria.

L’evocazione di una situazione avviene con la corporeità della sua esplorazione, sia essa voluta o casuale. Il movimento reclama uno spazio perché lo stesso corpo è una dimensione estesa, la cui percezione in termini di estensione è inscindibile da quella in termini di movimento, dal suo percorrerla con lo sguardo e con i passi²⁷⁴. In ogni estensione vi è almeno un gesto – o un’azione che lo istituisce come *quel luogo*- e viceversa: con essa si può spaziare in un paesaggio, in una distesa di senso. Un’intera situazione è rievocata, riconosciuta come *quella* situazione, riattivata e rimessa in discussione sulle nuove basi esperenziali. Essa non viene intesa come un territorio reale o quotidiano ma è “messa tra virgolette” – diviene cioè “quella” situazione – in quanto è dispiegata non dalle necessità di uno spazio concreto da abitare ma dai fremiti delle oscillazioni del corpo in una dimensione rituale. Il rito muove un’onda – parimenti al suono – che si diffonde nella memoria situazionale dei partecipanti. Questi si

²⁷³ È possibile apprezzare le tante realizzazioni simboliche delle divinità nel bel libro di Thompson R. F., *Face of the Gods: Art and Altars of Africa and the African Americas*, Museum of African Art, New York, 1993, nel quale sono raccolte molte fotografie di altari e icone religiose di diverse tradizioni popolari.

²⁷⁴ «Quando dico che un oggetto è *su* un tavolo, con il pensiero io mi pongo sempre nel tavolo o nell’oggetto [...]. Senza questa portata antropologica la parola «su» non si distingue più dalla parola «sotto» [...] spazio corporeo e spazio esterno formano un sistema pratico» [Merleau-Ponty M., *op. cit.*, pp. 155-156].

sorprendono nell'atto di relazionarla ad un loro sapere, comportandosi con delle azioni che sono *la prassi dell'istituzione di un senso nuovo*, dove un uso conosciuto viene irretito nello spazio cerimoniale a rivestire il corpo di altre forme e inaspettati usi strumentali, nonché di tutti quegli atteggiamenti riguardanti “quel conoscere” ricordato, poiché la situazione ricordata è per definizione già vissuta, acquisita e consolidata nel sapere di un corpo che ora riecheggia in un *corpus* rituale.

Si consideri il seguente caso: un essere umano, se non è la prima volta che si addentra in un bosco, già sa cos'è. Ciò implica un sapere, non necessariamente concettuale, che si esprime innanzitutto con le forme con cui ci si muove nel bosco, con le abilità e le attenzioni già esperite in quel contesto: in questo caso vi è già tutto ciò di cui abbiamo bisogno²⁷⁵. Se un movimento danzato, realizzato per sola simbiosi coreutica, finisce col ricordare una situazione, allora questa può eleggersi a guida del suo proseguimento, diventando il nuovo perno su cui il corpo può costruire nuove forme. Tali forme, pur mantenendo un'armonia con la musica, assumono la loro orientazione specifica seguendo la corporeità ricordata dal bosco. Una forza può svolgersi armoniosamente se riesce a stabilire un legame di residenza tra un corpo e uno sfondo²⁷⁶, nella forma oscillatoria e nella forza attrattiva di un contatto. Sia esso reale o immaginario, ricordato o ascoltato, questo legame riesce a trasformare la motilità libera in azione “compiuta”, la cui compiutezza va ricercata nella dimensione in cui risiede.

Danzare un gesto

Nel cortile il *corpus* sincronizza le proprie parti secondo uno schema conico che punta al vertice del ballerino rituale. Il danzatore è l'avanguardia del rito, è lo strumento che il *corpus* impugna per scolpire la via che lo porterà ai santi. È un corpo che, pur sperimentando nuove forme articolatorie, finisce inevitabilmente col passare anche attraverso una serie di operazioni acquisite. Oltre alla ragnatela di connessioni già descritte, durante la festa può accadere che il movimento danzato venga colto come *gesto*²⁷⁷. Se ciò si verifica, allora significa che la danza ha trovato un'armonia con una corporeità ricordata, che ora può muoversi

²⁷⁵ Ciò è molto vicino a una considerazione di Wittgenstein: « “Aggiusto un freno collegando una barra a una leva”. Certo, se è dato tutto il resto del meccanismo. Solo in connessione con questo, la leva è la leva di un freno; isolata dal suo sostegno non è neppure una leva; può essere qualsiasi cosa possibile, e anche nulla» [Wittgenstein L., *Ricerche Filosofiche*, p. 12, § 6].

²⁷⁶ Questa forza può essere una musica, una danza o anche solo una percezione, poiché «guardare un oggetto significa venire ad abitarlo» [Merleau-Ponty M., *op. cit.*, p. 115, (corsivo mio)].

²⁷⁷ Per «gesto» qui si intende un movimento “compiuto”, che rispecchia la situazione pragmatica (non solo l'inerenza acustica) nella quale viene liberato.

seguendo anche i riferimenti di questo connubio. Un movimento finisce col ricadere nel gesto, che di conseguenza porta con sé la situazione in cui esso si compie²⁷⁸. La situazione diviene lo sfondo di senso che può trasformare un movimento in un gesto, guidando la sua corporeità. Un movimento del danzatore può ricordare una gestualità pragmatica come cucinare, andare a caccia, nuotare, ecc. Il gesto fa riferimento a un'azione compiuta che è tale in quanto è connaturata a una situazione che ne contiene e ne dirige il senso verso una specifica determinazione. Questo ordine di senso nel rito è solo ricordato: esso è “messo tra virgolette”, non realizzato secondo le sue finalità quotidiane.

La gestualità è tale perché riflette una forma di vita. La comunità elegge il movimento a gesto legandolo a una situazione il cui senso è comune, condiviso e istituito proprio grazie a quel gesto. Sulla base di questa circolarità si organizza la grammatica della prassi di un gruppo²⁷⁹. Ma il rito con un gesto non ricrea *quella* situazione riconosciuta e condivisa. Se il corpo danzante finisce col ricadere in una motilità gestuale, allora è il gesto che ristabilirà il suo senso nel rito, in una trasformazione che stravolgerà tutta la situazione quotidiana – per cui quel gesto vale – in un'accezione nuova. Il contesto rievocato viene qui trasformato grazie a un gesto che ora è consonante con un luogo differente²⁸⁰. In un corpo sottratto, un movimento può arrivare a farsi gesto solo se un'ondulazione lo fa muovere nelle forme di uno schema acquisito in una certa situazione, in un uso già appreso, che porta con sé tutto un dispositivo di rimandi contestuali²⁸¹. Il gesto, nel momento in cui si realizza come tale, dispiega contemporaneamente un intero sfondo per l'azione, il *suo* sfondo, in cui esso si colloca a svolgerne i momenti. In armonia col movimento si apre un paesaggio, che è il territorio capace di sostenere i passi nel loro cammino. Eppure nel rito sottratto la riflessione non ha fatto altro che seguire quel contatto che dalla vibrazione ha coinvolto le ondulazioni e queste a loro volta hanno richiamato delle situazioni, facendosi gesti. Questa estensione di senso può essere colta anche nel caso in cui una vocalità non verbale stia seguendo una musica: essa spazia oltre l'estetica della melodia per assumere delle qualità prosodiche, le cui forme sono pragmatiche – piangere, ridere, sussurrare, urlare – e perciò cariche di sensi situazionali, il cui richiamo reclama

²⁷⁸ Questi passaggi di senso sono stati schematizzati nella cosiddetta “legge della struttura”: un gesto porta con sé la struttura della situazione in cui esso si è verificato; la vecchia struttura si conserva nella nuova situazione: «singoli elementi della situazione possono modificarsi, mentre la struttura continua ad agire come un insieme unico» [Vygotskij L. S.- Lurija A. R., *La scimmia, l'uomo primitivo, il bambino*, Giunti, Firenze, 1987, pp. 38-39. pp. 38-39]. Tuttavia la struttura operativa di un comportamento nel rito viene “messa tra virgolette” rispetto a quella di una situazione quotidiana: essa la ricorda, senza dubbio, ma non la ripropone tale e quale.

²⁷⁹ Cfr. Wittgenstein L., *Ricerche Filosofiche*, p.117, § 241.

²⁸⁰ Come è già accaduto per il soggetto, esso viene sollevato e ritrasposto in una dimensione diversa e collettiva.

²⁸¹ Questa è una qualità che accomuna non solo gli uomini tra loro, ma anche le altre specie animali. Secondo Leroi-Gourhan «l'animale svolge allora concatenazioni nuove nel canale del suo condizionamento genetico o ritrova il filo di operazioni già vissute in condizioni identiche» [Leroi-Gourhan A., *Il gesto e la parola*, p. 276].

la parola, perché essa è innanzitutto un gesto rarefatto. Così la verbalità compie il cammino di un senso vocale che, non ancora formato, trova nella parola il suo compimento gestuale²⁸².

La gestualità è il corpo formale di una residenza²⁸³, che espone però un'inerenza sottratta, che non aderisce alla "vera" situazione ma la proietta in un contesto – che è il rito – del tutto differente. Nel cortile tutte le espressioni del rito, facendo *corpus*, non possono sottrarsi ai rimandi di senso che esse stesse, per via della loro stessa nudità vibratoria, diffondono tra i partecipanti. Per esempio, una musica può stimolare il danzatore a liberare un'ondulazione lenta, una corporeità distesa e rilassata. Alcuni accenti ritmici in controtempo possono accordarsi a delle forme coreutiche che si esprimono con cambi repentini di direzione del movimento, che rimane comunque ad abitare lo sfondo soffice istituito dalla scansione lenta. Questi tratti, di per sé opposti e tuttavia compresenti nel flusso oscillatorio, possono trovare una più salda unione se vengono ricondotti a una parentela gestuale. Allora il ricordo di un contesto specifico può liberare questi stessi movimenti, unificandoli nella loro aderenza a un senso compiuto nello spazio, per esempio quello di un *bosco*: la motilità della marcia in una foresta non può essere sicura e spedita come quella di chi corre su un sentiero battuto, perché nel bosco ogni passo va verificato. Il procedere lento e punteggiato di scatti improvvisi può connettersi a una corporeità che cerca, che si nasconde, a un corpo che improvvisamente si abbassa per evitare dei rami. E allo stesso tempo può continuare a esprimere quella dolcezza dei movimenti e degli sguardi di chi contempla, con un certo incanto, la dimensione del "bosco" in cui è immerso. Stabilito il legame con il gesto e la situazione, questa potrà fornire dei suggerimenti ulteriori che il corpo assumerà per proseguire la sua danza, favorendo una densità di senso che, se sviluppata fino al suo compimento rituale, finirà con l'essere istituita dal *corpus* come *la danza del bosco*, di una foresta incarnata, fatta persona, non quotidiana ma trascendente, *il dio della foresta*, che nel linguaggio della santería coincide con *Ochosi*²⁸⁴.

Un altro ritmo, lento e spezzato, senza una scansione continua che lo possa rendere fluido, può suggerire al corpo centrale una danza fatta di alternanze tra brevi movimenti e momenti di stasi. Queste possono essere incorporate con una motilità tremante, che frema senza poter compiere l'azione, come se qualcosa la fermasse. Allora può stabilirsi il

²⁸² Ciò è possibile innanzitutto perché «l'oralità non si riduce all'azione della voce. Espansione del corpo, la voce non la esaurisce. L'oralità abbraccia tutto ciò che, in noi, si rivolge all'altro: sia pure un gesto muto o uno sguardo» [Zumthor P., *op. cit.*, p. 241]. Allo stesso modo, ma in senso inverso, un gesto muto può sospendere il suo movimento concreto per farsi voce.

²⁸³ «Io comprendo l'altro tramite il mio corpo, come tramite questo corpo percepisco delle «cose». Il senso del gesto [...] si confonde con la struttura del mondo che il gesto delinea» [Merleau-Ponty M., *op. cit.*, p. 257].

²⁸⁴ Verger mostra che l'archetipo legato a questo *oricha* si realizza proprio con una corporeità rapida e tuttavia attenta nei movimenti, tipica delle persone piene di iniziative e sempre in procinto di nuove scoperte e nuove attività [Cfr. Verger P., *op. cit.*, p. 112].

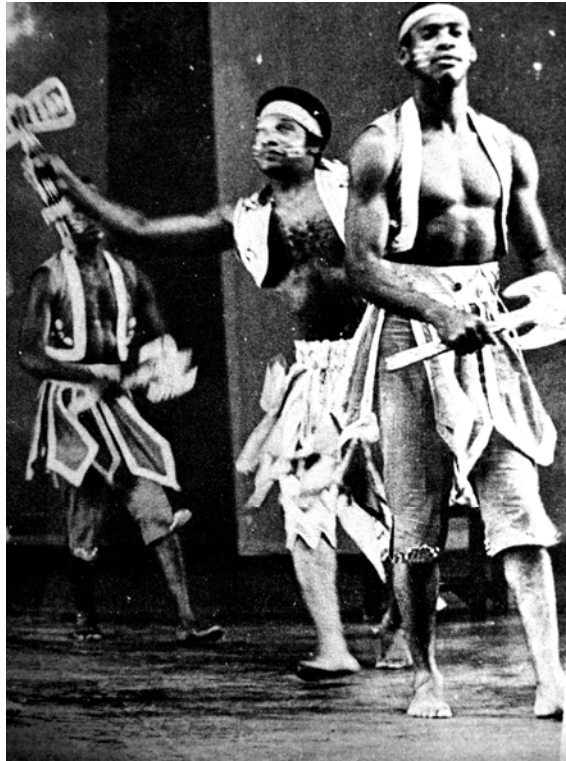
legame armonioso con la situazione della *malattia*, incorporata nella danza a guidare i suoi successivi sviluppi. Con ciò essa diviene la *danza della malattia* che, in quanto espressione incorporata, favorisce un'entificazione antropomorfa del contesto della malattia, istituendo un personaggio che la racchiude in sé, il dio delle malattie, *Babalù Ayé*. Essa non si riduce mai all'immobilismo di un corpo sconfitto dal malessere ma mostra un movimento che è capace di vincere le pressioni della morte²⁸⁵. Un altro ritmo ancora, la cui scansione ternaria diffonde al corpo un'oscillazione lenta, dolce e sinuosa, può far emergere uno schema motorio pragmatico, immerso in una situazione-guida, un contesto sul quale i suoi movimenti si possono poggiare con naturalezza, senza forzature. Questo può essere il contesto della spiaggia con il mare calmo, può essere il luogo dove si dorme, può essere la compagnia della persona amata, ecc. Ognuna di queste situazioni può essere ricordata per poter proseguire l'azione; essa diviene un perno su cui poggiare le proprie composizioni oscillatorie. La danza di *Yemayà, oricha* associato al mare, non ripropone le azioni che una persona compie nel mare – poiché queste sono guidate dalla percezione del “mare reale” – ma ne esalta solamente la natura coreutica. La situazione simbolizzata dall'*oricha* guida il movimento non nelle sue finalità quotidiane – quando ci troviamo al mare, a nuotare o a pesca – ma nella sola corporeità esperita in queste azioni. Non vi è il mare attorno al danzatore, ma una superficie duttile di corpi attenti alla sua corporeità. Anche il mare in quanto situazione conosciuta vestirà di senso la danza, che diverrà così la *forma corporea del mare*²⁸⁶. Ma è anche valido – e qui è più interessante – il percorso inverso: quello che va da un corpo sottratto, che si limita a fare danza sulle vibrazioni ascoltate, e giunge al contatto con una situazione. Possiamo dire in questo caso che il corpo si sorprende nell'atto di rievocare un contesto marino, poiché esso stava riverberando solo pressioni oscillatorie. La motilità che ne emerge, sia in un verso che nell'altro, è quella di un corpo immerso sì nel mare, ma in un mare messo tra virgolette. È un corpo che non sta nuotando, ma che sta *danzando il mare*.

La reciprocità di scambi tra danza e situazione mostra la centralità di un corpo che è *al mondo* fin dal suo concepimento, la cui inerenza con l'ambiente realizza simultaneamente le sue forme di motilità e i territori situazionali che esso va ad esplorare. Una tale residenza qui si svela nuda, in un terreno sottratto, fertile del solo gioco di scambi coreutici e musicali.

²⁸⁵ Secondo Verger, l'archetipo di Babalù Ayé raccoglie una certa tendenza masochista tipica di quelle persone che amano esibire le proprie sofferenze e i loro malori, dai quali ne traggono un'intima soddisfazione [Cfr. *ivi*, p. 215].

²⁸⁶ Verger, citando L. Cabrera – che tra l'altro è “figlia di yemayà”- associa a questo *oricha* il carattere delle persone volenterose, forti, rigorose, protettrici, a volte impetuose e arroganti, tendenti alla magnificenza, anche se non possono permettersi dei beni sfarzosi. [Cfr. *ivi*, p. 192 (egli cita Cabrera L., “Iemanjá em Cuba” in *Seljan*, Rio de Janeiro, 1967, p. 52)].

Maneggiare uno strumento



Ogni nuova connessione non viene interiorizzata, metabolizzata da una coscienza, elaborata secondo concetti, ma viene incorporata²⁸⁷, affidata all'efficacia delle possibilità proprie degli arti²⁸⁸. Tra queste possibilità vi è l'uso strumentale: gesto e situazione, incorporati, si possono servire dell'ausilio dello *strumento*. Così come il gesto ha assunto la guida delle espressioni coreutiche, ora è lo strumento che può guidare la gestualità danzata. Le braccia mimano gli schemi del suo uso, manifestando così una gestualità mediata dalla rappresentazione di un oggetto da impugnare. Lo strumento va a donare la sua memoria – di cui il corpo si è sottratto per depositarla nell'artefatto tecnologico²⁸⁹ – affinché il corpo possa orientare i suoi spazi attraverso un'esplorazione operativa, assumendo una nuova *guida del movimento*. Tutti gli "attributi dei santi", sebbene siano per lo più immateriali, e quindi mimati,

²⁸⁷ Cfr. Beneduce R., *op. cit.*, p. 26.

²⁸⁸ In questo lavoro ciò che conta sono le forze del rito, ovvero quelle vibrazioni e ondulazioni che passano attraverso il corpo. Il loro passaggio le trasforma: esse divengono incarnate, nel senso che assumono le forme proprie della pragmaticità degli arti. In questo modo maneggiare uno strumento svela «l'esperienza fenomenica della mano». Con ciò si comprendono i tentativi kantiani di tracciare un'antropologia pragmatica: tradotti da Derrida, «Kant abbozza o prefigura, nei limiti di un'antropologia, una riduzione fenomenologica o prefenomenologica [...]. La finalità della mano, ciò che la natura mette alla portata della mano dell'uomo, e dell'uomo soltanto, ciò che gli permette di fare *a mano*, con la mano, grazie alla mano: questo è l'oggetto proprio di un'antropologia pragmatica». [Derrida J., *op. cit.*, pp. 61-62] Derrida qui si riferisce a Kant I., *Antropologia pragmatica*, Laterza, Bari, 1969.

²⁸⁹ Cfr. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, p. 289.

vengono impugnati, a suggerire con l'eloquenza dei gesti la situazione evocata, che verrà messa in armonia con l'arena vibratoria.

Se si intende lo strumento come un prodotto di forza e materia²⁹⁰, allora ciò che il danzatore usa è quasi sempre uno strumento immateriale, dissolto nelle forme del corpo che si assoggetta alle forze di una materialità strumentale incorporata²⁹¹. L'ondulazione coreutica può finire col ricordare una gestualità strumentale: è questo l'unico svolgimento con cui un rito sottratto può accedere alla sua memoria extra-rituale, alla sua estensione di sensi oltre l'arena. Privato di ogni volere, l'unico collegamento che il corpo può contemplare è quello generato da una danza "astratta", in armonia con le sole pressioni del *corpus*. Prima di ogni oggetto non vi è materia alcuna da focalizzare né tantomeno da modellare con uno strumento: vi è solo un riverbero coreutico dell'esperienza vissuta. Lo strumento *non c'è* nella misura in cui la danza della donna africana non rappresenta delle «eliche che roteano»: questo lo può dire solo chi conosce già l'aeroplano²⁹². La sua danza è una forma generata dal riverbero, da una ripercussione sul corpo che diffonde nel momento presente "quelle forze" e "quelle forme" abbozzate con l'esposizione all'esperienza passata. Se non si comprende il senso di questa possibilità, allora ci si trova costretti a far emergere un uso strumentale solo sulle premesse di un atteggiamento intenzionale, di un volere e di una finalità. Senza di queste, il corpo in simbiosi non potrebbe liberare gestualità pragmatiche. E allora la danza non potrebbe nemmeno avere una delle proprietà figurative, non potrebbe cioè rimandare *ad altro da sé*, come fanno le opere d'arte. Il corpo invece si stupisce nel ritrovarsi irretito in *quei gesti* che già conosce. Lo strumento qui non è focalizzato da un volere ma nondimeno si finisce col ricordarlo, incorporandolo in un gesto. Con ciò si rievoca un sapere passato, sostanziato nello strumento, la cui materia non è fisicamente presente ma trasposta, sostituita dal corpo che mima di impugnarlo. Qui avviene quello stesso movimento di senso che possiamo ritrovare nel sincretismo religioso tra il cattolicesimo europeo e la religiosità africana: il prete spagnolo, porgendo agli schiavi l'immagine di San Lazzaro, si credeva di poter trasmettere con essa tutto il suo significato pragmatico, tutti i riferimenti della sua prassi religiosa. Ma l'ordine dei tratti dell'icona è stato inevitabilmente ristabilito dalla percezione degli africani che, per comprenderla, hanno finito col toccare le corde del loro sapere passato e tradizionale, che è l'unica memoria accessibile. Allora San Lazzaro, icona del potere salvifico di Cristo, è divenuta una manifestazione di *Babalù Ayé*, il signore delle malattie, colui che domina e distribuisce le pestilenze nel mondo. Allo stesso modo gli strumenti, che condensano in sé la gestualità di un

²⁹⁰ Cfr. *Ivi*, p. 224.

²⁹¹ «Perché niente è più malleabile di una materia immaginata, mentre le forze riflessologiche e le pulsioni tendenziali restano all'incirca costanti» [Durand G., *op. cit.*, p. 43].

²⁹² Vedi nota 269 a p. 167.

intero sapere, spingono la corporeità a inerire a tutto un meccanismo, che è quello che istituisce la situazione, il contesto pragmatico per cui quegli strumenti *servono*. La prassi si fa oggetto nell'utensile. Nel rito invece la materia dello strumento è dissolta nella stessa corporeità che forma il gesto strumentale. I movimenti sottratti cominciano a raffinarsi, realizzando una serie di momenti coreutici che sembrano seguire un'orientazione. Ma qui non vi è una meta da raggiungere quanto una simbiosi da mantenere, una connessione di vibrazioni e ondulazioni che però non può mantenersi a lungo nelle spazializzazioni astratte, poiché il corpo subisce l'attrazione di uno schema articolatorio che già conosce. Questo diviene il perno attorno al quale gravitano tanti sensi già formati, tanti spazi *fuori luogo* rispetto all'arena connettiva, la cui simultanea apparizione però ora reclama la ricerca di un luogo comune, dove entrambi possano trovare la loro residenza e, con essa, la loro ragion d'essere. È così che può generarsi un'estensione di senso in armonia con le forze del rito. In questo modo il rito proseguirà solo quella corporeità che è capace di armonizzarsi contemporaneamente con i gesti, le situazioni, le vibrazioni e le ondulazioni che costantemente fluiscono a sincronizzare questo ventaglio di situazioni oltre l'arena.

La mimesi sottratta

Nel rito il corpo del danzatore mima lo strumento assente. L'utensile tecnologico è il depositario di una memoria gestuale che viene incorporata non appena questo viene impugnato o anche solo ricordato nell'atto di maneggiarlo. Con ciò la mimesi permette di proiettare nel solo corpo un'intera rete di usanze quotidianamente mediate da strumenti e situazioni specifiche. Ma è anche possibile cogliere il valore di una *mimesi sottratta*, ossia di quel comportamento che, pur non sapendo *cosa* sta imitando, *adotta il riverbero corporeo come strategia per la comprensione del non compreso*. La mimesi in questo caso non può essere intesa come mimesi *di qualcosa* – e quindi calata in virtù di questo “di” in un orizzonte ostensivo che conduce immediatamente all'oggetto denotato – ma è solo una *rievocazione involontaria* che il corpo non può trattenere. La corporeità della donna africana scaturisce dal riverbero della sua esposizione diretta all'evento, non dalla comprensione che *quello* che ha visto è un aereo che precipita. Da ciò non ne segue la mimesi *dell'aereo*, perché questo ancora non si conosce, non si sa cos'è – e quindi non è mimesi *di qualcosa* – quanto la filtrazione di un vissuto nella propria corporeità, che è capace di amplificare l'esperienza passata in un contesto diverso, rituale. Questa amplificazione si diffonde come un riverbero, a sollevare i corpi in un *corpus* in cui non ci si chiede *chi è cosa*: non solo non si è capaci di distinguere l'oggetto mimato dal soggetto mimante, ma manca la figura stessa di un osservatore che possa

anche solo voler operare una tale distinzione. «È il soggetto che fa qualcosa di strano o è un dio sconosciuto che si sta rivelando in quel corpo?»: in un orizzonte sottratto, questa domanda *chiede troppo*. Nel mentre del rito, i partecipanti percepiscono un'unità esperienziale che si sta facendo corpo. Non c'è un percorso mimetico ma solo una corporeità che si è esposta a un evento *sublime*²⁹³. La donna ha inventato delle forme perché era scossa dal riverbero, dal ricordo di un'esperienza vissuta che non ha saputo contenere. È stata un'esperienza intensa, perché lei non sa ancora *cosa* è successo, e questa inadeguatezza concettuale ha generato tensione, uno scuotimento che freme sulla sua pelle a liberare un'invenzione corporea, uno spazio areale da esplorare. La mimesi sarà propriamente tale – e quindi oggettivata – quando dalla sua corporeità sarà possibile individuare dei tratti indicativi *dell'oggetto mimato*. Questo prenderà forma proprio grazie a quei tratti, avrà un nome e la corporeità nel rito potrà essere intesa come la sua forma di invocazione²⁹⁴.

Nel caso della donna africana gli elementi pre-intenzionali emergono chiaramente per il fatto che il fenomeno vissuto è sconosciuto. La difficoltà connaturata alla sottrazione di un rito tradizionale è proprio quella di riconoscere in esso questi elementi, spogliandoli della loro veste di senso, come se anch'essi costituissero un nuovo rito. Con la sottrazione è possibile cogliere tutta la forza delle dinamiche pre-intenzionali.

Nella festa santéra un comportamento mimetico può essere indotto da un'oscillazione coreutica che in quel momento si sta rivolgendo alla sola musica. In questo caso il danzatore non intende mimare l'oggetto ma si sorprende a ricordarlo, a rievocare la motilità di una situazione già vissuta, nella quale si focalizzavano oggetti e con i quali si poteva interagire con azioni compiute in *quello* sfondo. Allora le oscillazioni del corpo danzante finiscono col ricadere tra gli oggetti di una rete mnemonica o meglio, alcuni fili di questa rete finiscono col vibrare, scossi dalla risonanza che la forma dell'oscillazione sta generando oltre l'arena, oltre le connessioni con la musica. La forma particolare di mimesi che qui si evidenzia va intesa come una modalità di *rievocazione involontaria*, mediata da una forma del corpo che si ritrova ad atteggiarsi con i gesti appresi in un'esperienza passata. Ma l'esperienza nella quale si ripropongono questi gesti è del tutto differente, perciò non si focalizza la situazione nella sua quotidianità ma nella sua possibilità di essere rievocata, potremmo dire *nella sua corporeità trascendentale*. L'artefice di questo ricordo è la danza, che dà corpo a un'orientazione stimolata

²⁹³ Intendiamo questo termine nell'accezione kantiana.

²⁹⁴ Qui si comprende chiaramente che la divinità nata da queste azioni non si priverà di tutta questa corporeità pragmatica che l'ha generata, anzi, il suo nome servirà proprio a ripercorrere queste pratiche, per comprenderle sempre di più. In tutte le culture, per lo meno in quelle di derivazione africana, si può dire che «si personalizzano gli dei per utilizzarli e comprenderli; e senza dubbio si può indifferentemente aggiungere che li si comprende per utilizzarli e che li si utilizza per comprenderli» [Augé M., *op. cit.*, p. 63].

dalla musica e che da questa giunge a farsi movimento situazionale dapprima rarefatto e quindi più aderente al contesto, ma ristabilito in forma coreutica.

Incorporare una maschera

Un altro elemento della mimesi sottratta è *l'incarnazione di una maschera*. Nei riti della santería la maschera non viene indossata fisicamente ma il viso, così come tutto il corpo, si trasforma in una maschera²⁹⁵, compensando la sua assenza materiale con delle espressioni prosodiche. Sottraendo ogni rimando simbolico che la maschera di fatto istituisce nella cultura locale, alla ricerca non resta altro che la corporeità dell'indossare una maschera. È possibile cogliere innanzitutto la proprietà che ogni maschera ha di proteggere il corpo dai suoi rimandi identitari, di nascondere l'identità del soggetto. Il corpo, così alleggerito, può liberare delle forme che altrimenti verrebbero fuori solo con grandi difficoltà. Così il danzatore si espone a una motilità libera e risonante aprendo le sue forme a nuovi territori, spogliandosi della sua persona, come se indossasse una maschera che lo nasconde, che lo protegge dalla sua individualità e dai suoi equilibri quotidiani. Indossare la maschera comporta una simultanea spoliatura della propria soggettività, un allontanamento dalla propria identità quotidiana. Se immaginiamo di indossare una maschera sconosciuta, priva cioè di un riferimento simbolico determinato, questa non cesserà di essere una maschera, una seconda pelle, una parentesi capace di sospendere il soggetto e le sue posture abituali. Allora il corpo mascherato sarà capace di nuove e sorprendenti spaziature, capaci di suggestionare il circolo nella misura in cui la maschera stessa sospende il soggetto quotidiano²⁹⁶. Inoltre la maschera è stilizzata: è una caricatura di un viso e ne esalta alcuni tratti. Al di qua dei tratti marcati, è possibile cogliere la forza impressionante della costruzione da cui questi si diffondono: il viso è ingigantito, alcuni caratteri crescono a dismisura, altri scompaiono, i colori sono più puri e contrastanti. La forza di queste pressioni si traduce nel *peso* della maschera: è come se questa non fosse un velo inconsistente ma una struttura talmente pesante che il corpo che la indossa deve prepararsi fisicamente a riceverla. Come se pesasse molti chili, la postura intera si modifica per sorreggerla: il corpo si pone in un assetto più stabile, il viso si muove più lentamente, il collo forma una linea continua con la colonna vertebrale per meglio sorreggere il peso evocativo delle sue pressioni. La corporeità della maschera è oggetto di molti studi, soprattutto in campo teatrale e

²⁹⁵ Le maschere assenti sono incarnazioni dell'Altro, lo istituiscono per metonimia, sostituendosi al soggetto che danza al centro del circolo, non come metafore del dio, ma come presenze effettive [Cfr. Beneduce R., *op. cit.*, p. 280 (nota 11)].

²⁹⁶ Anche qui ritorna utile pensare a questo doppio movimento come un'estensione delle dinamiche acustiche.

antropologico²⁹⁷. Qui basterà aver detto che l'intero corpo si modifica per ospitare la sua forza. Questa infatti, rispondendo ancora una volta a una natura acustica, impressiona i partecipanti con la stessa intensità con cui affatica chi la sostiene, indossandola o semplicemente incarnandola.

La maschera – come oggetto – e la sua incarnazione costituiscono un binomio analogo a quello di tradizione e creazione, di codice significante e di improvvisazione, o attuazione sempre diversa, mostrando i caratteri che distinguono una forma formata – che gode del privilegio di ipostatizzare le sue proprietà fuori dal corpo che le ha fatte – da una forma in formazione – le cui proprietà sono inscindibili dal corpo. Seguendo un codice tradizionale, la danza mostra innanzitutto il velo che la copre, come se fosse una maschera disegnata. È come se l'altare a cui prima tutti si rivolgevano fosse stato dipinto sulla pelle del danzatore. Ma esso non è ancora l'*oricha*; è la sua rappresentazione coreutica. L'incarnazione avviene quando la maschera viene assorbita dal corpo, che inizia a liberare forme nuove, diverse dai codici tradizionali. Questa liberazione di forme è mossa dalla maschera, dalla sua incorporazione. Allora l'*oricha* disegnato sulla pelle diviene incarnato, non è più una maschera da indossare ma un personaggio presente, esposto con l'evidenza di un corpo vivo. I ritmi e le danze tradizionali si realizzano in *questo* corpo *qui*, presente, partecipante, esposto. Anche i “canti dell'*oricha*”, come veli disegnati, finiscono con l'incarnarsi in *questa* voce *qui*, nella voce del corpo coinvolto: l'*oricha* allora si fa presente, visibile in tutta la sua completezza: con la sua danza, i suoi ritmi, le sue forme. E con le sue parole.

L'archetipo denudato

In questo momento le situazioni, i gesti, gli strumenti e la loro mimesi sono elementi con-fusi, amalgamati in un'espressione concreta, nelle azioni di un corpo esperto e maturo, le cui conoscenze non si esauriscono nei riferimenti alle oggettivazioni religiose o etniche. La base del suo sapere si lega a una memoria di tipo *antropico*, luogo di un sapere comune all'essere umano, capace di creare movimenti ed esplorazioni areali anche senza la necessità di appoggiarsi alle forme della sua veste culturale. Gesti e situazioni ora sono rievocati nel rito, *non nella situazione ricordata*. I gesti non si sottomettono ciecamente agli imperativi dello strumento, perché sia la situazione che lo strumento sono richiamati dalla memoria a risuonare un accordo col rito, una parentela con la coreutica del danzatore. Questi elementi fungono da guida fintanto che il corpo danzante li segue, ma non possono sostituirsi al

²⁹⁷ Tra questi citiamo Lévi-Strauss C., *La via delle maschere*, Einaudi, Torino, 1985, nonché H. J. – M. T. Drewal, *op. cit.* per quanto riguarda gli studi antropologici; Lecoq J., *Il corpo poetico*, Ubulibri, Milano, 2001, per quanto riguarda gli studi teatrali sulla maschera.

contesto delle forze rituali che di fatto li ha evocati. Perciò la situazione si sottrae ai vincoli del contesto ricordato per esporre non un luogo fuori dal corpo, ma solamente *la sua incorporazione nel rito*. Lo strumento si dissolve nel gesto e questo non ha più necessità di rispettare gli imperativi della materia con cui l'utensile è fatto. Tutte queste dimensioni dispiegate dalle forze del rito vengono aperte e simultaneamente sottratte: la caccia, la malattia, il mare, sussistono solo in virtù del gesto che ne incorpora una motilità inerente ad esse. Il movimento quindi *scioglie la sua inerenza* con le situazioni ricordate per ribadire la sua centralità, la sua residenza al centro di un corpo che è al centro del rito. Quindi, se la situazione vissuta è rievocata dal solo corpo, essa è al contempo sottratta, derubata e concentrata nel corpo stesso che la sta incarnando. Perciò non è corretto pensare che i movimenti possano veramente assoggettarsi a queste situazioni pragmatiche: esse servono ad indicare al corpo una *tipologia di motilità*, una modalità di esplorazione del mondo, a prescindere dalle concatenazioni operazionali specifiche. I movimenti allora possono seguire non tanto le finalità del contesto evocato quanto la continuità con la tipologia corporea che la situazione ha contribuito a chiarire. Questo tipo di motilità, sciolto da ogni inerenza situazionale, privato di una meta oggettiva da raggiungere, è solo una *tendenza del movimento*. Questa può essere chiamata *archetipo*, ma solo in riferimento al corpo.

I movimenti acquisiti sono rievocati in virtù non di una situazione reale, di un gesto concreto, di uno strumento tangibile, ma dalle sole pressioni vibratorie. Questa origine li dispone in una forma diversa, li rende extra-quotidiani, sebbene ricordino una motilità ordinaria. Sottratti da ogni finalità quotidiana, i gesti seguono unicamente una linea di tendenza che, in quanto tale, non coincide con la situazione usuale. Situazioni e strumenti, mimesi e gesti non sono altro che guide nell'esplorazione di questa orientazione incorporata. La loro quotidianità è sottomessa a una spaziatura sciolta che porta con sé un'estensione capace di adattarsi a più spazi. Questa apertura è uno spettro che comprende molte dimensioni di senso, anzi, essa evoca non una situazione ma l'intera rete di «somiglianze e dissimiglianze»²⁹⁸ cui fa perno un movimento. Così un movimento rispecchia la comunità che lo riceve e le forme del suo coinvolgimento, i cui accordi con le dimensioni di senso richiamate possono essere mantenuti solo se i movimenti mantengono una corrispondenza coreutica con l'arena vibratoria, solo se assumono le dinamiche dell'oscillazione come il motore del loro procedere. La situazione che guida il corpo nel bosco immaginario non può mai compiersi nel raggiungimento di un oggetto concreto, perché nel rito il bosco non è reale ma ricordato: l'unica concretezza è quella offerta dalle azioni al centro di uno scenario fatto di partecipanti, percussionisti e cantanti, non di alberi e foglie secche. La motilità che esplora un simile "bosco" non focalizza gli oggetti del bosco *ma*

²⁹⁸ Cfr. Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, pp. 70-71, § 130.

solo se stessa come movimento nel bosco. La consistenza degli oggetti immaginati non dipende da un ordine percettivo ma da una *necessità operativa*, che fa sì che questi possano comparire a guidare e trasformare i movimenti. Quello che si persegue per guidare la danza nei suoi sviluppi rituali è la motilità stessa, che il bosco aiuta a dirigere nella conformità a una *tipologia*, a una tendenza delle azioni. Nella foresta si possono generare forme di movimento molto diverse, ma se il tono, il ritmo e la scansione delle forze del rito propongono un crescendo e una certa musicalità da cui si diparte una linea di senso che connette la danza all'inerenza immaginaria con un bosco, allora il corpo si servirà di questa situazione come guida non per puntare a un oggetto del paesaggio ma per aderire a una tipologia di motilità *in armonia* con quell'ambiente e con la musica, a un *bios* di movimenti che, pur generando un'infinità di forme, si inserisce in una situazione rievocata per avere un perno su cui poggiarsi. Il corpo si conforma a una *linea di tendenza* della motilità che non lo porta a toccare alcun oggetto: esso non può raggiungerne alcuno ma può usare il suo sfondo di senso come *luogo da incorporare*, il cui contatto innesca la liberazione di nuove forme.

Si pensi al movimento di un asino che tenti di raggiungere una carota posta sempre un poco al di là della sua portata: la carota muove l'asino, essa è l'oggetto focalizzato dal suo muoversi ma il guidatore, che la mantiene davanti a sé, non la punta come se fosse la sua meta, ma la orienta in corrispondenza della sua destinazione. Il percorso è tracciato da una forza mossa dalla carota, ma questa non è un punto focale del conducente del carro, non è l'oggettivazione del traguardo da raggiungere. La carota per il corpo significa *sempre-un-passo-più-avanti*, è solo una guida del movimento ad andare avanti. Essa genera uno stile del procedere, una corporeità tipica: tutti i passi in avanti, il corpo proteso, la testa alzata. La carota è un espediente usato dal guidatore per far muovere l'asino, un corpo che lo può trasportare nel tragitto che conosce, nella strada di casa. Il guidatore, spartito in tutto il *corpus* del rito, dirige il movimento verso quelle realizzazioni che già conosce. Solo in riferimento a questo sapere il rito sottratto potrà essere re-inserito nella sua tradizione specifica, così come lo saranno il linguaggio locale e i codici con i quali i fedeli nomineranno tutte le loro vie di senso. Per il corpo nudo, la situazione incorporata non ha alcuna meta da focalizzare: essa è solo una tendenza motoria diffusa sulla sua pelle. Per il rito sottratto, al di là della carota non vi è alcun punto focale: essa è solo il motore di un movimento orientato. Slegato da ogni oggettivazione, questo muoversi può indicare solo una *pulsione tendenziale*, un archetipo motorio, un movimento che può trovare un accordo con tante oggettivazioni diverse. Il corpo centrale nel rito incandescente assume una motilità archetipica, una tendenza gestuale che verrà intensificata con il procedere delle fasi rituali, fino ad arrivare a una densità tale da permettere al *corpus* che gli è attorno di individuarne il senso specifico, che viene istituito con un'individuazione grammaticale, attraverso una

vestizione di senso col tessuto dell'*oricha*, il cui nome si pone come l'oggetto focalizzato dall'orientazione della tendenza motoria.

Denudare un archetipo non significa solo privarlo del suo riferimento oggettivo in una credenza tradizionale, ma anche liberarlo da ogni determinazione sostanziale. Non resta che descriverlo secondo la sua sola tendenza, che si traduce in un'affermazione di *qualità* del movimento, fatta perciò non di sostantivi ma di *aggettivi*, che dispongono del doppio vantaggio di non immobilizzare il movimento in un nome e di mostrare allo stesso tempo la specificità della sua orientazione. Prima ancora di compiersi in un oggetto, alcuni movimenti manifestano una tendenza archetipica. Questa non è un oggetto ma un vettore capace di orientare le spaziature areali. Le situazioni possono facilitare questa orientazione perché danno al corpo una residenza – seppur fittizia – da esplorare, permettendogli di aderirvi con facilità grazie a una guida che è depositata nella sua memoria esperienziale, nella sua gestualità acquisita. Il corpo percorre l'archetipo come un cammino, arrivando a raffinare sempre di più i movimenti, a purificarli, a farli sempre più coincidenti con la modulazione che si sta perseguendo. Ma la situazione richiamata dal rito ristabilirà la sua natura accordandosi ad esso e il movimento finirà con l'oltrepassare le necessità situazionali per trattenere in sé solo quella motilità capace di conservare un'orientazione nel ciclico ritorno alla rispondenza coreutica con le forze del rito. La situazione è una guida che, incorporandosi, viene sottratta della sua realtà. Essa cede il passo ad uno spettro del movimento, a una qualità dell'andatura che, come una scansione ritmica, è più ampia e libera di forme. Se persegue una motilità aggressiva, il corpo mostra una tendenza al di là delle forme che questo può realizzare di volta in volta. Il muoversi *aggressivo* – come aggettivo qualificativo di un movimento in formazione – diviene un riferimento stilistico della motilità. L'archetipo è quello dell'*aggressività*, che il corpo tenta di purificare dalle sue altre qualità dirigendo le danze, i ritmi, i gesti, le espressioni facciali, assieme a tutte le sue possibilità prosodiche, nel senso sottratto di una simile incorporazione, indeterminata da oggetti ma orientata nei movimenti. Una simile aggressività, sciolta dalla facoltà di focalizzare, sospende ogni riferimento alle cause contingenti di un comportamento aggressivo, alle sue «motivazioni reali». Questa allora non è più un'aggressività "quotidiana", inserita cioè in un mondo oggettivo, ma diviene un'aggressività "sottratta" come lo è il rito stesso. Essa ora può oltrepassare il dominio della situazione – la ricerca dei determinati nemici, per esempio liberandosi dalla dipendenza dagli oggetti dell'odio ed esporre semplicemente il corpo dell'agire-aggressivo, che fa di sé una qualità motoria sciolta da ogni oggetto del mondo quotidiano. Così sarà più facile al rito poterla orientare verso la mira di una residenza extra-mondana, trascendente, religiosa. Il *corpus* insomma, come il guidatore dell'asino, finisce per dirigerla verso l'interlocutore sacro, che rappresenta il compimento del rito, l'arrivo del viaggio. L'essere-

aggressivo si può servire di una situazione-guida per intensificare le sue forme, ma non può aderirvi saldamente perché essa è pressoché inconsistente: la sua sola consistenza deriva dalle forze del rito che mettono in vibrazione un corpo sottratto, al centro di una cassa armonica collettiva. Così esso non può cadere nella trappola delle oggettivazioni²⁹⁹ perché la realtà richiamata è già sospesa, e con essa viene meno anche l'illusione di puntare a un qualcosa di sostanziale, come se ci fosse veramente *un qualcosa al di sotto* del movimento, un oggetto in cui tutte le tensioni si convogliano. Se un corpo cadesse in questa trappola – che è la trappola denotativa della ragione – esso non sarebbe più un corpo sottratto, ma un soggetto intenzionale che dirige i suoi movimenti sotto la guida delle sue oggettivazioni. Allora questo finirebbe col ricadere nella “trance malriuscita”, come faceva quel danzatore che dava testate ai partecipanti³⁰⁰, confondendoli come i responsabili della sua aggressività, del suo odiare non più sottratto. Preso dall'aggressività, egli veniva fatto schiavo dalla situazione-guida che la sua stessa motilità aveva ricordato: non riusciva cioè ad armonizzare il movimento nella rispondenza oscillatoria tra una situazione ostile e il circolo rituale che lo stava proteggendo³⁰¹.

Archetipologia dell'agire

Per riconoscere le principali tipologie di movimento associate agli *orichas*, sarà utile tentare di abbozzare una loro classificazione archetipica, seguendo i principali stili con cui il corpo centrale può procedere lungo il cammino rituale:

- *Changò* distende uno spettro di situazioni che getta le basi per un'armonia con le forze del rito, liberando dei movimenti che non si mantengono tanto in virtù di una situazione quotidiana quanto sulla base del loro “svolgersi aggressivo”. *Changò* è il nome di un *oricha* che racchiude in sé l'aggressività come la sua qualità operativa. Il fulmine, il tuono, i tamburi sono solo situazioni e strumenti-guida, capaci di aiutare il corpo ad afferrare una tipologia primordiale di contatto col mondo, un'inerenza impetuosa, impulsiva, forte, che di fatto assume varie icone simboliche in differenti culture.
- *Yemayà* proietta il mare attorno alla sua danza: dalla risacca alla tempesta, fino ai misteri delle profondità marine, il corpo assimila queste dimensioni nella sua dinamica antropica, giungendo a coincidere con l'incarnazione di una motilità *materna*. Essa è dolce e al contempo

²⁹⁹ Evitando così di «farsi i bernoccoli» contro i limiti della grammatica della comunità alla quale appartiene [Cfr. Wittgenstein L., *Ricerche Filosofiche*, p.68, § 119].

³⁰⁰ Vedi pag. 28 del presente lavoro.

³⁰¹ Ciò è definita da Bastide come «possessione selvaggia» in *Sogno, trance e follia*, p. 92.

esprime una potenza severa: mostra un'estrema cura nei movimenti ma allo stesso tempo non transige che si possa venir meno al suo volere.

- *Babalù Ayé* nasce nella dimensione della malattia: il corpo si dipinge di piaghe pestilenziali e l'ambiente immaginario si riempie di mosche attratte dal sangue. Questa situazione guida il corpo a reagire, mostrando movimenti sofferti e disperati, pruriti e un'andatura zoppicante. Questi movimenti vincono le pressioni della situazione-guida che li ha raffinati, purificando l'archetipo motorio della *sofferenza*, del dolore fisico che però non immobilizza il corpo. Il movimento dà forma al dolore e lo sviluppa dinamicamente, in una continua espressione di sofferenza che non viene mai vinta dalla morte.

- *Ochun* si muove nelle molte dimensioni della seduzione: dall'ammaliarsi allo specchio mentre ci si trucca alle tecniche di corteggiamento, il corpo mostra tutta la dolcezza dei tratti femminili. Nell'espressione di questa tendenza la danza si serve anche delle dimensioni dei fiumi e di tutte le acque dolci per ricercare una sua risonanza coreutica. Il corpo libera l'archetipo della *vanità femminile* dalle necessità contingenti – che potrebbero anche esaurirlo nella mimesi di un bacio o di un rifiuto – per proporlo all'infinito, esaltando la sua motilità pura.

Sulla base di queste descrizioni è possibile costruire uno schema strutturato secondo la tabella che segue:

Situazioni-Guida	Archetipo	Oricha
Fulmine, tuono, tamburi	Aggressività, impazienza, golosità, non resistere a nessuna tentazione.	Changò
Mare: la risacca e la tempesta. Madre	Potere materno: accoglie, protegge, punisce. Manifesta la propria superiorità.	Yemayà
Malattia, pestilenza	Muoversi nel dolore, vincere l'immobilismo, superare con fatica gli ostacoli.	Babalù Ayé
Vanità	Corteggiamento, tecniche di seduzione	Ochùn
Bambini	Tutti i comportamenti dei bambini: seguire ogni pulsione senza prestare attenzione alla forma della richiesta né a chi ci si rivolge ³⁰² .	Ibeyi
Cimitero	Austerità, distacco, severità.	Oyà
Bosco, caccia	Esplorazione di un mondo nuovo. Movimenti cauti e attenti.	Ochosi

³⁰² L'archetipo motorio del bambino contraddistingue lo stato di *éré*, attraverso il quale ogni iniziato deve passare per farsi "figlio di santo". Sullo stato di *éré* cfr. Bastide R., *Sogno, trance e follia*, pp. 76-80.

Dirigendosi verso queste tendenze dinamiche e tentando di purificare le qualità motorie dalle situazioni-guida che le hanno generate, eliminando al contempo tutti quei movimenti che sono fuori tendenza, il danzatore si distanzia dal suo equilibrio motorio usuale, il suo corpo è *in incarnazione di un archetipo* che domina tutta la sua motilità e orienta su di essa tutto lo spettro delle possibilità di legami armoniosi. Nel momento in cui raggiunge un'effettiva purificazione, il corpo si distanzia di tutti quegli aspetti che sporcherebbero la risonanza.

La motilità quotidiana è il prodotto di una serie di vettori contrastanti; quando si inerisce a una situazione si è sempre pronti a cambiare marcia qualora nel percorso si incontrassero degli ostacoli. Seguire un archetipo è diverso: qui la motilità non aderisce a una situazione, sebbene questa sia stata d'aiuto a svilupparla secondo un cammino. La purezza di un archetipo fa sì che esso non possa aderire saldamente a nessuna situazione, sebbene molte situazioni possano accordarsi con esso. Quando il corpo si concentra su una qualità motoria, allora è sciolto da ogni inerenza situazionale, è *libero* di proseguire ed esaltare tutte le tensioni che il *corpus* sta generando. Il muoversi dolce che può essere suggerito da una scansione lenta e ternaria, per esempio, si può accordare a tutta una serie di elementi gestuali, situazionali, mimetici, strumentali, che guidano il corpo nei soli spazi pragmatici che sono ammissibili da questa armonizzazione con le forze. Così si purifica un archetipo, sottraendogli le corporeità usuali, privandolo dell'aderenza allo sfondo ricordato come se questo fosse reale, in favore dell'inerenza con quello stesso sfondo, ma senza l'imperativo gravitazionale. Esso si fa più leggero, meno vincolante, più rarefatto e duttile perché la sua realtà è solo nel legame emanato dal corpo.

L'ultimo passo

Le guide evocative di un'orientazione, siano esse gesti, situazioni o strumenti, mostrano così di essere dei termini intermedi *tra una corporeità quotidiana* – determinata dai riferimenti oggettivati della percezione – *e un archetipo pulito* – liberato dagli imperativi situazionali – *la cui pulizia coincide con la motilità del corpo al culmine del rito*. Allora si può percorrere il cammino nelle due differenti direzioni: quella che va dall'*oricha* al corpo o quella che va dal corpo sottratto all'*oricha*. Seguiamo per un momento la prima, assumendo la vestizione come base di partenza: l'*oricha* viene incorporato imitando inizialmente la *sua* danza e i *suo*i atteggiamenti. Questi sono codici di passi, modelli di movimento, di atteggiamenti che non sono affatto lontani dalla realtà quotidiana di tante società umane: essi si esplicitano, oltre che con la danza tradizionale, con gesti pragmatici come fumare un sigaro,

maneggiare un'arma, agitare un ventaglio, ecc. L'*oricha* in questa "prospettiva vestita" coincide con l'archetipo da cui si dipartono le tante corporeità che ritroviamo nei comportamenti umani e a cui gli uomini devono sottostare. Questa è un'interpretazione che pone al centro l'*oricha*, la cui veste è fusa col corpo, i cui tratti sono inscindibili dai *suoi* movimenti. Così ogni azione non può sottrarsi da una pressione di senso religioso, perché su questo senso si diparte ogni comportamento rituale.

Vediamo ora di ristabilire l'ordine di un pensare sottratto: al centro vi è un corpo umano che fa parte di un *corpus* di forze risonanti. Il centro si muove in simbiosi con il perimetro in virtù di queste forze che all'inizio lo irretiscono in un movimento coreutico. Poi la danza trova un accordo con un sapere pregresso, "passivo", con una prassi che viene attivata attraverso un ricordare, un rievocare che ne trasforma le forme, mettendole tra le virgolette del *corpus* nel quale si svolgono. Così purificate, queste forme mostrano il loro senso sottratto, denso di rimandi sospesi e tuttavia compresenti alla coreutica delle oscillazioni. La densità concentrata in questo corpo espone la presenza dell'*oricha sottratto*: questo è un condensato di atteggiamenti umani purificati della loro quotidianità e rispondenti a una dimensione di riferimenti acustici condivisi che ne orienta le forme verso una tendenza specifica. Se per "essere umano" si intende una modalità d'essere che racchiude in sé una serie di qualità motorie molto diverse tra loro, quali l'ira e la pazienza, la sensualità e l'austerità, tutte più o meno equilibrate a comporre una personalità, ebbene allora una tale purificazione motoria di un archetipo si allontana dall'essere "umano". Il suo prodotto è l'incarnazione che condensa in sé i soli atteggiamenti umani che possono godere di una parentela motoria, sospendendo ogni loro opposto complementare³⁰³: Incorporare una qualità motoria, sciogliendo ogni legame durevole con le contingenze situazionali – reali o ricordate – è già una *trance*, un movimento regolato dalle sole scansioni acustiche e dall'assunzione della tipologia di tensioni che queste ripercuotono sul corpo. Questo movimento, inserito nel tessuto vivente della cultura santéira, permetterà la vestizione dell'*oricha* nel circolo rituale. Con ciò si è descritto il processo di incorporazione del santo, ma non ancora *la sua avvenuta trasformazione*. L'incandescenza del rito è perciò il momento in cui i sensi in formazione vengono toccati dal corpo, che li percorre senza mettere radici in nessuno di essi. Esso si muove in tutta l'ampiezza dello spettro di senso aperto dal vettore motorio, come se stesse volando in differenti paesaggi, usi, operazioni, tecniche, situazioni. Queste compongono il circolo più ampio aperto dalla spirale centrifuga, che coincide con la densità di un corpo che vibra in un'area ristretta delle sue spaziatore possibili, con il vertice della spirale centripeta. Ora il centro manifesta una tendenza motoria ben chiara,

³⁰³Se un *oricha* è aggressivo, allora potrà essere anche impaziente, lussurioso, spietato, ubriacone, ecc., ma non potrà macchiare la sua divisa di caratteri dolci, bonari, compassionevoli, ecc.

libera da ogni altro stile, sciolta da ogni dipendenza nei confronti delle situazioni in che essa può rievocare. Questo lavoro di purificazione di uno “stile” è contemporaneo all’addensarsi delle risonanze in uno spazio areale sempre più ristretto: così come il corpo diviene un risonatore sempre più sonoro, allo stesso tempo il vettore dei movimenti diviene sempre più incarnato, fino a giungere al livello di massima tensione, dove il corpo si concentra solo su di esso, divenendo esso stesso il vettore, non un archetipo corporeo, ma *il corpo dell’archetipo*, il motore di una spinta tendenziale, che coincide con il punto della sua massima risonanza areale.

L’estensione di senso si fa tale che il corpo non ha più bisogno di toccare delle forme per mostrare i singoli spazi di questo territorio: il suo movimento è talmente veloce che ora esso può percorrere l’intero spettro motorio senza il bisogno di concentrarsi su qualche forma particolare. Ora il corpo rimanda da sé ai suoi spazi di senso. Esso è trasfigurato da questa incarnazione: i suoi movimenti trasudano risonanze con cicli oscillatori e spazi pragmatici. La sua sola esposizione immobile può mostrare tutta la natura dei movimenti che lo hanno attraversato nel corso del suo cammino. È questo un *corpo assoluto*, sciolto da ogni legame con i concetti e le idee, con le situazioni e i sensi, con i soggetti e gli oggetti. Esso ha il merito di mostrare, con la concretezza di un corpo umano, l’essenza del legame, la ramificazione senza nodi, l’attrazione pura e reciproca su cui è possibile ogni unione, ogni rito, ogni senso. Questo corpo, che i fedeli dicono *in possessione*, è talmente denudato da riuscire a esporre la sua natura singolare prima di ogni sua deformazione, o conformazione nella residenza culturale che lo ha cresciuto³⁰⁴. La pura tendenza archetipica lo ha distanziato da ogni forma sensata, aprendogli un cammino orientato da movimenti in via di istituzione il cui senso, mentre si offre, già si denuda di nuovo, allontanandosi all’infinito, fino a dissolvere quasi ogni movimento, mostrando solo la nudità che resta: piccola, appena abbozzata, rarefatta, quiete. È uno stato di presenza privo di ogni conformità a un gruppo; è paradossalmente lo stato di lucidità assoluto, in cui ogni percezione non è corrotta da alcun filtro razionale. Allora sembra quasi un dono essersi trovati nel rito, partecipanti, e poter ascoltare ciò che questo corpo dice, seppure nel rito della santería questo interloquisca con un linguaggio carico dei sensi religiosi che sono connaturati alla sua grammatica. Una volta sottratti, decostruiti, ogni partecipante può godere del suo

³⁰⁴ È questa l’opinione di Pierre Verger al riguardo. Intervistato sui riti di possessione degli *orishas*, egli interpretò la trance come «Per me la trance non è un’incorporazione [di un *orisha*], ma una manifestazione della vera natura delle persone, una possibilità di dimenticare tutte le cose che non hanno nulla a che vedere con te; si diventa come si era prima di apprendere tutte quelle stupidaggini legate alla nazionalità e altri comportamenti» [Pierre Verger. *Mesageiro entre dois mundos*, DVD, regia di L. Buarque de Hollanda, Europa Filmes, 2006]. Simile considerazione, ma in tutt’altro campo, è quella di Grotowski circa il lavoro dell’attore e l’affermazione della sua professione: «noi crediamo che la realizzazione di questa individualità non avvenga tramite l’apprendimento di cose nuove, ma piuttosto con la rimozione di vecchie abitudini» [Grotowski J., *op. cit.*, p. 149].

inserimento nel rito come un valore in sé, giovandosi della sua presenza sottoposta alla nudità di un tale sguardo³⁰⁵.

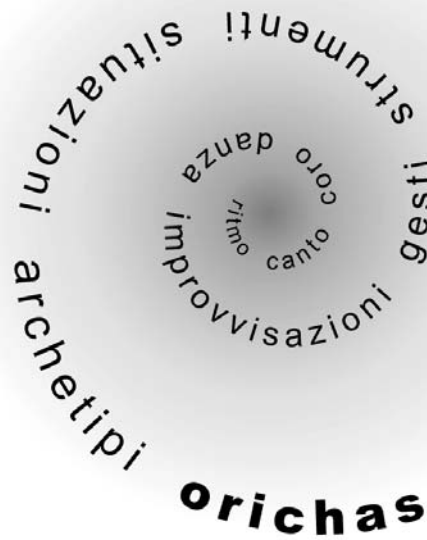
Sintesi

Questo capitolo non vuole separarsi dall'appartenenza alla medesima arena vibratoria del capitolo precedente. Definendo l'arena come lo spazio aperto dal connubio tra vibrazioni e ondulazioni, già si è fuori dal dominio della sola sonorità per comprendere anche le ondulazioni danzate. Se questo passaggio viene accettato, allora è lecito inserire in questo territorio anche tutti gli altri termini che sono stati trattati nella *via del senso*. Il luogo sottratto è uno solo, se sospende la volizione e l'oggettivismo. Tutte le connessioni tra danza e situazioni, tra gesti e strumenti, tra movimenti ed archetipi, non fanno altro che estendere lo spazio del rito sottratto, aprendo tutti gli spazi della sua nudità. Vibrazioni, ondulazioni, situazioni, gesti, mimesi, strumenti, archetipi, fanno parte tutti della stessa *arena antropica*.

Tuttavia questa distinzione espositiva ci ha permesso di comprendere le differenti dinamiche compresenti nell'avvicinarsi dei momenti rituali. Queste sono state disegnate come un percorso a spirale, con la differenza che la spirale delle risonanze è centripeta, mentre quella della sensatezza sottratta è centrifuga. Così è stato tentato un ordine con cui strutturare la riflessione, che ora può disegnare un cammino che dalle vibrazioni arriva a congiungersi con quegli archetipi motori che la grammatica della santería veste con il nome «*orichas*» sulla pelle di un corpo sottratto. L'oscillazione tra creazione e tradizione fa sì che ogni atto creativo non parta mai da nulla. Così l'*oricha* mostra i suoi tratti umani e la sua residenza nel mondo aperto, modulato e spartito tra i corpi di un gruppo³⁰⁶.

³⁰⁵ Secondo Merleau-Ponty «il dio è presente quando gli iniziati non si distinguono più dalla parte che recitano», quando perdono la loro autonomia e si fondono col tutto della loro costruzione collettiva. Egli associa il compimento del rito alla venuta del sonno, che si sollecita «imitando il respiro di chi dorme e la sua postura» [Merleau-Ponty M., *op. cit.*, p. 231].

³⁰⁶ Perfino in ogni cosmogonia possiamo ritrovare una situazione che preesiste all'atto creativo. Non vi è mai un nulla assoluto; Nancy ci ricorda che «questo *nihil* non è, logicamente, qualcosa da cui possa provenire il creato, ma è la provenienza stessa, e la destinazione, di qualche cosa in generale e di ogni cosa» [Nancy J. – L., *Essere singolare plurale*, p.26]. Il creatore umano, sottratto dalle sue intenzionalità, è il nulla da cui proviene e a cui è destinata la creazione. L'*oricha* sottratto non proviene perciò da un altro mondo, ma da questo “qui e ora” dell'atto creativo, diffuso e con-fuso nel *corpus*. L'*oricha* propriamente-tale, istituito culturalmente, rivela invece il passaggio del senso dalla nudità all'oggettivazione concettuale, a quello che Nancy chiama “il desiderio della Posizione stessa”, fissata ed eletta in un luogo trascendente e fondante della realtà quotidiana: «la divinizzazione dell'altro [...] o la diabolizzazione dell'altro [...] sono il frutto di una curiosità che non è più interessata alla dis-posizione e alla comparizione, ma è diventata invece desiderio della Posizione stessa: fissare, *darsi* l'origine una volta per tutte e in un luogo per tutti, un luogo che è dunque sempre fuori del mondo» [Ivi, p.31].



La musica e le ondulazioni si estendono alle situazioni – gesti, mimesi, strumenti, maschere – che si congiungono all’archetipo e questo si veste di un tessuto simbolico, divenendo *oricha* propriamente detto. Se l’archetipo viene determinato, fissato in un concetto, tutto diviene oggettivabile, perché lo sfondo di senso si è vestito di una rete di riferimenti grammaticali, di una storia e di un’appartenenza specifica. Allora ci si trova in un orizzonte intenzionale, che può nascere solo se questo rito è già istituito in una cultura formata, accomunata da usi sensati. Se c’è già un gruppo e un linguaggio – e non può non esservi – ci sono tutte le oggettivazioni di cui abbiamo bisogno per arrivare agli *orichas*. Ma questo non è lo spazio del rito sottratto. Se tentiamo di descrivere le sole forze su cui un gruppo culturalmente eterogeneo può tenersi assieme a formare un *corpus*, allora si è già oltre il dominio di una grammatica comune che si ponga come riferimento necessario a mediare le connessioni. Il termine comune non è una grammatica di parole ma un’arealtà condivisa dalla stessa conformazione del corpo, che ci accomuna in quanto appartenenti alla specie umana. Questa è una forza attrattiva che traspare nell’ombra di ogni azione concreta: il suo potere non può essere ricondotto alla sola forma che fa scaturire, inoltre non può mirare ad alcun senso determinato, come se in esso si trovasse la causa stessa della forza antropica. Tuttavia, attraverso queste forme e questi contesti, essa può mostrare le dinamiche della connessione, le modalità con cui essa si fa corpo, tracciando non solo un rito specifico, ma *la prassi di ogni istituzione di senso*. Questo è lo spazio svelato dal rito sottratto.

Conclusioni

Il valore di questo lavoro è quello di mostrare come le dinamiche rituali possano essere descritte facendo a meno dei riferimenti alla storia culturale di un corpo, svelando una prospettiva che, pur nell'impossibilità effettiva di sradicarsi dalla propria grammatica, ne sospende gli imperativi epistemologici, sottraendosi dai suoi pregiudizi³⁰⁷. Con ciò non si nega in alcun modo il fatto che ogni estensione formale sia culturale: questa riflessione si limita a relativizzare la sua importanza alla luce di una decostruzione.

Il fatto che ogni gesto possa essere messo in accordo con una ragione storica e culturale non significa che questo stesso gesto, nell'atto stesso della sua liberazione, venga mosso *necessariamente* da queste ragioni, che questo si *debba* poggiare su di esse come se queste, e solo queste, fossero la sua spinta motrice³⁰⁸. Ciò non giustifica l'assunzione di un senso culturale come il solo riferimento, spesso inteso come imprescindibile e logicamente fondante, senza il quale non è possibile elaborare una riflessione sul rito. Questo lavoro mostra che l'accordo tra un corpo e un altro può essere descritto anche sulle sole basi di una prospettiva oscillatoria, elaborata attraverso un linguaggio preso in prestito dall'acustica. Grazie all'acustica è stato possibile non solo decostruire il rito, ma anche cogliere un sistema di relazioni differente da un modello causale. Le oscillazioni infatti non si sostituiscono alle ragioni storiche o sociali lasciando immutata la struttura logica precedente: le oscillazioni mettono in crisi lo stesso determinismo mostrando un'indivisibile compresenza di elementi, la cui unione è una risonanza. Il suono non è prima in un corpo e poi in un altro: è un fenomeno originario, il cui ascolto origina il tempo e la cui diffusione crea lo spazio, mostrando così una natura inafferrabile, che si trova solo nel passaggio *tra* un corpo e un altro. Questi sono solo gli effetti della connessione originaria; essi non possono essere oggettivati come *ciò* che il suono mette in risonanza, come se preesistessero al movimento oscillatorio. Ciò che il suono rappresenta qui – e che è stato chiamato di volta in volta accordo, magnetismo, attrazione, movimento, simpatia,

³⁰⁷ Su questi «pregiudizi» si fonda tutto il sapere di una comunità, perciò, come direbbe Wittgenstein, questo «non è un pregiudizio *stupido*» [Wittgenstein L., *Ricerche Filosofiche*, p. 145, § 340].

³⁰⁸ Con ciò si ripropone il paradosso wittgensteiniano: «una regola non può determinare un modo d'agire, poiché qualsiasi modo d'agire può essere messo d'accordo con la regola» [Ivi, p. 108, § 201].

partecipazione – non è altro che una *coniunzione pre-fenomenologica*. È lo statuto del *cum* di Nancy, che si sostituisce all'essenza dell'essere, che anzi origina gli essenti, che forma i fenomeni e il mondo. Il corpo non è altro che uno strumento tra i tanti su cui la coniunzione scorre, come una vibrazione, a diffondersi in ogni colonna d'aria. Ma esso è stato il riferimento concreto di questo lavoro, non perché il corpo è l'essere che preesiste a ogni idealità, ma perché, diffondendo le vibrazioni, esso le conforma alla natura delle *sue* specifiche articolazioni, con le possibilità areali offerte dalla sua struttura antropica. Allora il movimento – termine astratto, che non può distinguere un uomo che corre da una pietra che rotola- diviene gesto, si fa forma, danza, canto, ritmo, e ciò grazie alla conformazione originaria offerta dalle risonanze *in un corpo umano*³⁰⁹. E il rito, con tutte le sue ambiguità e con tutti suoi paradossi irrisolti, diviene non un esempio tra i tanti, ma un luogo esemplare dove poter svelare i tratti umani della coniunzione, che ora può chiamarsi anche *partecipazione*. Lo sfondo che accoglie questo pensiero è il paesaggio svelato dalla compresenza di individuo e ambiente, che il suono mostra nella sua realtà imprescindibile. Allora si può ricomprendere il significato di *essere al mondo*, nella misura in cui l'aria attraversa le cavità del corpo e dal loro gioco nasce il suono.

Le azioni rituali si poggiano proprio sulle forze sottili svelate dalla sottrazione. Per individuare queste forze si è dovuta operare una denudazione, lasciando quasi intendere che la caduta della veste sia un movimento indolore. Ma il pensiero umano si è radicato in questo tessuto e questo non cade affatto facilmente. Perciò la decostruzione ha comportato uno sforzo filosofico molto grande, che consiste non nel privare il corpo di questi riferimenti pragmatici, ma di osservarlo con uno sguardo-atravverso, vedendolo cioè nell'involucro che, avvolgendolo, ci avvolge tutti, accomunati dall'impossibilità di uscirne fuori. La denudazione quindi non è una privazione, uno scavare, uno strappare tessuti di senso, bensì è un movimento più sottile, come una sfocatura, una sospensione, un atto microscopico che mette in crisi la nitidezza delle forme. Con questo atto la visione è stata spodestata d'un tratto della sua funzione epistemologica. Calati in un fenomeno, il rito è stato colto non nelle sue forme etniche ma *nella sua possibilità di farsi forma*, nella sua nudità umana. Ciò che ha aperto questo pensiero è stato un atteggiamento di osservazione differente, come se avessimo chiuso gli occhi e teso le orecchie, potendo così accorgerci di alcuni aspetti che la visione ottenebra ogni volta che descrive i suoi giochi con la luce. Questi aspetti sono stati seguiti quasi “ad occhi chiusi”, pervenendo così a una loro nuova descrizione. I limiti della ricerca appaiono non appena gli

³⁰⁹ Pur con estrema cautela, perfino J. Blacking, che per analizzare la musicalità umana non sospende mai il riferimento alla cultura di appartenenza, si spinge a considerazioni più ampie e comuni a tutte le società umane: «tutto sommato, forse c'è qualche speranza di comprensione fra le culture. Non dico che sia possibile associare esattamente gli stessi pensieri all'esperienza corporea; ma 'sentire' col corpo è probabilmente il modo migliore per entrare in risonanza con un'altra persona» [Blacking J., *Come è musicale l'uomo?*, Unicopli, Milano, 1986, p. 122].

occhi tornano a mettere a fuoco, individuando le appartenenze, le divisioni, i sensi etnici e quelli razionali. La cultura è il contenitore di un senso che non è immobile, per quanto le sue forme possano sembrare stabili: essa rimane esposta alle sue forze nude, che si muovono in virtù delle dinamiche pre-intenzionali che abbiamo esaminato nel rito, le quali a loro volta non possono farsi “forma formata” se non ricadendo in un senso preesistente, tracciato dalla cultura. Ma nel frattempo il movimento ha potuto rivelare il suo dinamismo, che freme sotto la pelle delle istituzioni tradizionali. E il rito, denudandosi, ha il merito di averlo mostrato nella sua complessa articolazione di forze. Così come la pelle si rigenera continuamente, la nudità non rivela un corpo come un’unità concettuale, ma lo esibisce come il luogo di una continua trasformazione, di un movimento che è il vero nucleo del discorso. Una dinamica oscillatoria può farsi corpo, può passare da un corpo a un altro, percorrendo di volta in volta gli spazi della voce, della danza, del ritmo, del gesto. Trovata la parentela in termini di regolarità oscillatorie, schemi dinamici, riverberi areali, allora è proprio lo scorrere delle forze a costituire “l’oggetto” della ricerca.

Rimanendo in una simile prospettiva non si può arrivare a comprendere completamente un rito della santería, ma è possibile trovare i suoi aspetti denudati, che non toccano gli *orichas* in quanto entità nominabili, ma che sono nondimeno capaci di mostrare le tecniche pragmatiche per la loro emersione in un tessuto etnico. Sappiamo che non possiamo uscire dalla “trappola” di una forma già istituita: perciò gli elementi nudi non costituiscono una dimensione a sé, non forniscono alcuna via d’uscita dalla trappola perché non sono né *oltre* né *prima*: sono *nella* forma stessa, si lasciano modellare da essa e a loro volta la modellano con una spinta creativa, originale, imprevedibile. L’idea di una nudità che sia centrale alle tante costruzioni di senso ha il vantaggio di mostrare le possibilità motrici delle forze antropiche, la cui affermazione non nega il fatto che il corpo è mosso *anche* dalle tante pressioni derivanti dalla sua storia tradizionale³¹⁰, ma indica il luogo dove ritrovare le proprietà comuni, sempre cangianti, del rito. Senza queste forze antropiche ogni forma culturale si ripeterebbe meccanicamente, senza alcuna spinta alla creazione. Il rito insomma non potrebbe adattarsi ai mutamenti storici, culturali e generazionali. Ma, visto che il suo nucleo non è altro che un insieme di corpi umani, queste capacità sono assicurate nel suo spazio più intimo e imprescindibile. Allora questo lavoro può intendersi come un invito a ripensare il rito da questa prospettiva, figurandoci un gioco tra pressioni socio-culturali e forze risonanti nei corpi partecipanti. Da questo gioco nasce un’incandescenza del *corpus* in un cammino rituale. Dall’interazione di queste pressioni emergono nuovi sensi, tutti riportabili alla loro originaria connessione con le vibrazioni, le ondulazioni, i gesti e le situazioni. Ma per riuscire a individuare

³¹⁰ L’inserimento di ogni corpo in un orizzonte di senso e di storia è un termine imprescindibile, connaturato alla sua stessa essenza. Cfr. Merleau-Ponty M., *op. cit.*, p. 29.

i termini di questo gioco è stato necessario riflettere sulla nuda corporeità in tutto lo svolgersi del rito, rinunciando alla grammatica etnica, agli *orichas* e alle tante pressioni esplosive che l'accordo con i sensi "già sensati" scatena in ogni momento rituale. Puntare fin da subito sul loro accordo avrebbe comportato una confusione nel delineare il funzionamento dell'accordo stesso. Così come due note possono risuonare una nell'altra, confondendo le loro forme separate, allo stesso modo il corpo è stato sottratto dal suo ambiente formato per poter essere contemplato nelle sue proprietà nude. Che queste siano il prodotto di uno sviluppo genetico è un fatto assodato. Ma se non si guarda-attraverso le pressioni della storia, si finisce con l'incappare facilmente nell'errore di scambiare un accordo per una frequenza pura, annichilendo così ogni contributo originale dei corpi che di volta in volta fanno, disfano e rifanno il rito. Perciò questa ricerca si è svolta in un luogo sottratto. Essa ha sospeso le forme specifiche dei sensi culturali ma non la loro esistenza. Anzi queste sono state ripensate nell'inevitabilità della loro apparizione. La vestizione è perciò una facoltà *trascendentale* del *corpus*: questa, anche sottraendosi dalla descrizione del tessuto che va a vestire la nudità, non può non esibirsi continuamente. La pelle stessa non è altro che il prodotto evolutivo di una stratificazione consolidata a tal punto da confondersi con una nudità³¹¹, e con essa aprire alla comprensione delle sue tante vesti di senso. Queste assumono la forma delle tante grammatiche, religioni e società del mondo umano.

Questo lavoro non avrebbe potuto essere concepito senza un vissuto personale. La mia partecipazione ha inserito nel gruppo una presenza così diversa che per trovare una comunanza è stato necessario ridurre simultaneamente ogni veste di senso, ogni potere oggettivante. Esponente di una cultura lontana, esposto alla prassi di un'altra cultura non come uno spettatore, ma come un partecipante. *Fuori e dentro nello stesso tempo*, sottoposto al gioco delle grammatiche che mi gettano fuori e delle azioni che mi afferrano dentro.

La spoliazione è nata dalla ricerca di un denominatore comune alle due tradizioni, di uno spazio che il corpo ha innanzitutto vissuto come un'esperienza improvvisa e sorprendente. Il luogo del rito, proprio perché è così diverso da ogni altra manifestazione occidentale, diviene allora lo spazio eletto in cui operare una sottrazione radicale. Così il vissuto ha potuto conservare, cogliendolo più profondamente, il valore delle forze motorie, delle vibrazioni e delle ondulazioni, della ciclicità come dinamica della comprensione e della conformità. Seguendo i cicli, il corpo ha assunto delle forme inusuali e nuove, anche perché era libero dalla supervisione di un giudice egocentrico. Il rito ha potuto essere vissuto solo nella

³¹¹ Ma la stratificazione o "sedimentazione" «non è una massa inerte in fondo alla nostra coscienza [...]. I miei pensieri acquisiti non sono un'acquisizione assoluta: in ogni momento si nutrono del mio pensiero presente, mi offrono un senso, ma io glielo restituisco» [*Ivi*, p. 185]. Questo gioco di "offerta e restituzione" è la dinamica connaturata alla nudità, che fa di essa non uno stato ma un processo, un atto di denudazione continua.

misura di un abbandono, grazie alla sospensione di tutti quei pregiudizi che, assieme alla facoltà stessa di giudicare, avrebbero ostacolato la motilità che si andava diffondendo secondo sviluppi capaci di sorprendere il pensiero. Sospeso il pensiero, non è rimasto altro da fare che apprendere dal mio corpo stesso, luogo di un ripensamento radicale, di un pensiero sottratto.

Bibliografia

- AA. VV. *Il corpo scenico ovvero La tradizione tecnica dell'attore*, a cura di G. Azzaroni, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1990.
- AA.VV. *Le rotte degli schiavi*, a cura di G. Guadalupe, Touring, Milano, 2002.
- AA.VV. *Grammatica della musica etnica*, Bulzoni, Roma, 1991.
- Abiodun R. *Yoruba: Art and Aesthetics*, Rietberg Museum, Zurich – New York, 1991.
- Ajayi O. S. *Yoruba dance : the semiotics of movement and body attitude in a Nigerian culture*, Africa World Press, Trenton, New Jersey, 1998.
- Amira J. – Cornelius S. *The music of santería. Traditional rhythms of the batá drums*, White Cliffs Media, Arizona, 1991.
- Arom S. *Poliphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, SELAF, Paris, 1985.
- Artaud A. *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, ed. it. a cura di G. R. Morteo e G. Neri, *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G. R. Morteo e G. Neri, Einaudi, Torino, 1968.
- Augé M. *Le dieu objet*, Flammarion, Paris, 2003, trad. it. a cura di N. Gasbarro, *Il dio oggetto*, Meltemi, Roma, 2002.
- Bachelard *L'Eau et les rêves*, Corti, Paris, 1942, trad. it di M. Cohen Hemsì e A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque : purificazione, morte e rinascita*, Red, Como, 1992.
- *La Terre et les rêveries du repos*, Corti, Paris, 1948, trad. it di M. Citterio e A.C. Peduzzi, *La terra e il riposo*, Red, Como, 1994.
- Barba E. *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna, 1993.
- Barnet M. *Cultos afrocubanos: la Regla de Ocha: la Regla de Palo Monte*, Ediciones Union Artex, La Habana, 1995.
- Bascom W. R. "The Focus of Cuban Santería", in *Southwestern Journal of anthropology* 6,1, pp. 64-68, Albuquerque, 1950.
- Bastide R. *Les américaines noires*, Payot, Paris, 1967, trad. it. di M. Bianchi di Lavagna Malagodi, *Le americane nere*, Sansoni, Firenze, 1970.

- _____ *La reve, la transe et la follie*, Flammarion, Paris, 1972, *Sogno, trance e follia*, Jaca Book, Milano, 1976.
- Bateson G. *Steps to an Ecology of Mind*, Ballantine Books, New York, 1972, trad. it. di G. Longo, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano, 1976.
- _____ *Mind and Nature. A Necessary Unity*, Dutton, New York, 1979, trad. it. di G. Longo, *Mente e natura*, Adelphi, Milano, 1984.
- Bencomo J. "Crafting These Sacred Bata Drums", in *Afro-Cuban Voices: On Race and Identity in Contemporary Cuba*, University Press of Florida, eds. Pedro Perez Sarduy and Jean Stubbs, Gainesville, 140-146, 2000.
- Beneduce R. *Trance e possessione in Africa. Corpi, mimesi, storia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.
- Blacking J. *How musical is man?*, University of Washington press, London, 1974, ed. it. a cura di F. Giannattasio, *Com'è musicale l'uomo?*, Unicopli, Milano, 1986.
- Bolívar Aróstegui N. *Cuba, imágenes y relatos de un mundo mágico*, Ediciones Unión, La Habana, 1997.
- _____ *Los orishas en Cuba*, La Habana, Ediciones Unión, 1990.
- Bolívar Aróstegui N.
e Cepero M. L. *¿Sincretismo religioso?*, Pablo de la Torre, La Habana, 1995.
- Bolívar Aróstegui N.
e González C. *Itutu: la muerte en los mitos y rituales afrocubanos*, Editorial Arenas, Miami, 1992.
- Brandon G. "The Uses of Plants in the Healing in an Afro-Cuban Religion, Santería", in *Journal of Black Studies* 22 (1), 55-80, Sage Publications, New York, 1991.
- Brown, David H. "Thrones of the Orishas: Afro-Cuba Altars in New Jersey, New York, and Havana", in *African Arts* 26, 4, pp. 44-59, 1993.
- Brown D. *Santeria enthroned. Art ritual, and innovation in an afro-cuban religion*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.
- Cabrera L. *El Monte: Igbo Finda, Ewe Orisha, Vititinfinda: notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y el pueblo de Cuba*, Ediciones Universal, Miami 1983⁵.
- _____ "Iemanjá em Cuba" in *Seljan*, Rio de Janeiro, 1967.

- Carbonero G. C. *Bailes yorubas de Cuba*, Editorial Pueblo y Educacion, La Habana, 1980.
- Castellanos I. *Language Use in the Lucumí Cult of Cuba*, University Microfilms International, Washington D.C., Georgetown University, Ann Arbor, Mich, 1976.
- Ciattini A. *Antropologia delle religioni*, Carocci, Roma, 1998.
- Cornelius S. H. "Personalizing Public Symbols through Music Ritual: Santería's Presentation to Añá", in *Latin American Music Review/Revista De Música Lationamericana*, 16 (1): 42-57, Austin, 1990.
- Damasio A.R. *Descartes' Error*, Papermac, London, 1994, trad. it. di F. Macaluso, *L'errore di Cartesio*, Milano, Adelphi, 1995.
- Derrida J. *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Editions Galilée, Paris, 2000, trad. it di A. Calzolari, *Toccare, Jean-Luc Nancy*, Marietti, Genova, 2007.
- Dianteill E. *Le savant et le santero: naissance de l'étude scientifique des religions afro-cubaines*, Editions l'Harmattan, Paris, 1995.
- _____ *Des dieux et des signes: initiation, écriture et divination dans les religions afro-cubaines*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2000.
- Donald, M. *Origins of the Modern Mind*, by the President and Fellows of Harvard College, 1994, trad.it. di L. Montixi Comoglio, *L'evoluzione della mente*, Milano, Garzanti, 1996.
- Doutte E. *Magie et religion dans l'Afrique du nord*, Argel, 1908.
- Drewal M. T. *Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency*, Indiana University Press, Bloomington, 1992.
- Drewal M. T.- H. J. *Gelede. Art and Female Power among the Yoruba*, Indiana University Press, Bloomington, 1990.
- Duany J. "Stones, Trees and Blood: An Analysis of a Cuban Santero Ritual", in *Cuban Studies* 12, 2: pp. 37-53, 1982.
- Durand G. *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Presses Universitaires de France, 1963, trad. it. di E. Catalano, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Dedalo Libri, Bari, 1972.
- Euba A. *Yoruba Drumming*, Bayreuth African Studies Series, Bayreuth, 1990.
- Everest A. *The master handbook of acoustic*, Blue Ridge Summit, 1994, *Manuale di acustica*, Hoepli, Milano, 1996.

- Frova A. *Fisica nella musica*, Zanichelli, Bologna, 1999.
- Frutos A. *Panteón Yoruba: conversación con un santero*, Ediciones Holguín, Holguín, 1992.
- Garroni, E. *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Milano, Garzanti, 1992.
- Giannattasio F. *Il concetto di musica*, Bulzoni, Roma, 1998.
- González Huguet, L. “La casa-templo en la Regla de Ocha.” *Etnología y Folklore* 5 (January-June): 33-57, ed. Estudios afrocubanos, La Habana, 1968.
- González-Wippler M. *The Santería Experience*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1982.
- Grotowski J. *Towards a poor theatre*, Grotowski and Odin Theatrets Forlag, 1968, trad. it. Di M. O. Marotti, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970.
- Güerere A. T. *Las diosas negras: la Santería en femenino*, Alfadil Ediciones, Caracas, 1995.
- Harvey W B. “Voodoo and Santería: Traditional Healing Techniques in Haiti and Cuba”, in *Modern and Traditional Health Care in Developing Societies: Conflict and Co-Operation*, University Press of America Ed. Christine I. Zeichner, Lanham, 101-114, 1988.
- Helmholtz H. *Opere*, UTET, Torino, 1967.
- Laneri R. *La voce dell'arcobaleno*, Ed. Il punto d'incontro, Vicenza, 2002.
- Leoni S. – Rossi P. A. *Manuale di acustica e teoria del suono*, Rugginenti, Milano, 1992.
- Jeans J. *Science and music*, trad. it. di G. Peloso, *Scienza e musica*, Bompiani, Milano, 1941.
- Kant I. *Kritik der Urteilskraft*, in *Werke in zehn Banden*, Darmstadt, vol. VIII, 1975, ed. it. a cura di A. Gargiulo, *Critica del giudizio*, Laterza, Bari, 1991.
- *Anthropologie in pragmatischer hinsicht*, F. Meiner, Leipzig, 1912, *Antropologia pragmatica*, Laterza, Bari, 1969.
- Karoly O. *Introducing Music*, Penguin Books, Harmondsworth, 1965, ed. it. a cura di G. Pestelli, *La grammatica della musica*, Einaudi, Torino, 1969.
- Kubik G. *Emica del ritmo musicale africano*, in “Culture musicali”, II, 3, 1983, pp. 47-92.
- Lecoq J. *Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud, 1997, trad. it. di Mangano R., *Il corpo poetico*, Ubulibri, Milano, 2001.

- Leroi-Gourhan A. *Le geste et la parole*, trad. it. di F. Zannino, *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino, 1982.
- _____ *L'homme et la matiere*, Albin Michel, Paris, 1971, trad. it. di R. E. Lenneberg Picotti, *L'uomo e la materia*, Jaca Book, Milano, 1993.
- Lévi-Strauss C. *La voie des masques*, Plon, Paris, 1979, trad. it. di P. Levi, *La via delle maschere*, Einaudi, Torino, 1985.
- Magrini T. *Universi Sonori*, Einaudi, Torino, 2002.
- Marconi S. *Congo Lucumi. Appunti per un approccio sincretico al sincretismo culturale*, Euroma, Roma, 1996.
- Mason M. A. "I Bow My Head to the Ground: The Creation of Bodily Experience in a Cuban-American Santería Initiation" *Journal of American Folklore* 107, p. 23-39, American Folklore Society, Bodylore, 1994.
- Merleau-Ponty M. *Phénoménologie de la perception*, Librairie Gallimard, Paris, 1945, trad. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Studi Bompiani, Milano 2003.
- Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston, 1964, trad. it. di E. Di Piazza, *Antropologia della Musica*, Sellerio Editore, Palermo, 1983.
- Mintz S. Wilfred – Price R. *The Birth of African-American Culture: An Anthropological Perspective*, Beacon Press, Boston, 1992.
- Murphy J. M. *Ritual Systems in Cuban Santería*, Temple University, Philadelphia, 1981.
- _____ *The Reinterpretation of Christian Symbolism in the Afro-Cuban Religion, Santería*, African Studies, New Brunswick, 1988.
- _____ *Santería: African Spirits in America*, Beacon Press, Boston, 1993.
- _____ "The Yoruba Origins of Afro-Cuban Culture.", in *Journal of Caribbean Studies* 10 (1-2): 50-65, Indianapolis, 1995.
- _____ *Working the Spirit: Ceremonies of the African Diaspora*, Beacon Press, Boston, 1994.
- Nancy J.-L. *Corpus*, A. M. Métailié, Paris, 1992, trad. it. di A. Moscati, *Corpus*, Cronopio, Napoli, 1995.
- _____ *À l'écoute*, Éditions Galilée, Paris, 2002, *All'ascolto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2004.

- _____ *La pensée dérobée*, Éditions Galilée, Paris, 2002, trad. it. di M. Vergani, *Il pensiero sottratto*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.
- _____ *L'être abandonné*, in *L'imperatif catégorique*, Flammarion, Paris, 1983, trad. it di E. Stimilli, *L'essere abbandonato*, Macerata, Quodlibet, 1995.
- _____ *Être singulier pluriel*, Galilée, Paris, 1996, ed. it. a cura di R. Esposito, *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino, 2001.
- Neira Betancourt L. A. *Como suena un tambor abakuá*, Editorial pueblo y educación, La Habana, 1991.
- Ortiz F. *La Africanità de la música folklòrica de Cuba*, Editora Universitaria, La Habana, 1965.
- _____ *Los tambores batá de los yorubas*, Publicigraf, La Habana, 1994.
- Pedroso L. *Obbedí: cantos a los orishas: traducción e historia*, Ediciones Artex, La Habana, 1995.
- Peirce J. R. *La scienza del suono*, Zanichelli, Bologna, 1988.
- Perez C. *Oricha: metodología de la religión yoruba*. Miami: Editorial SIBI, 1985.
- Plotino *Enneadi*, a cura di G. Faggin, Bompiani, Milano, 2000.
- Ramirez Calzadilla J. J. – Ciattini A. *Religione, politica e cultura a Cuba*, Bulzoni, Roma, 2002.
- Ramos M. "Afro-Cuban Orisha Worship." In *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art*. Ed. Arthur Lindsay, Smithsonian Institution Press, Washington D.C., 1996, pp. 51-76.
- Rouget G. *La musique et la trance*, Editions Gallimard, Paris, 1980, trad. it a cura di G. Monelli, *Musica e trance*, Einaudi, Torino, 1986.
- Sachs C. *Eine Weltgeschichte des tanzes*, Dietrich Reimer, Ernst Vohsen, Berlin, 1933, trad. it. a cura di T. De Mauro, *Storia della danza*, Il Saggiatore, Milano, 1966.
- Santiago Miguel F. *Dancing with the Saints: the Dance Experience in Santería*. InterAmerican University Press, San Juan, Puerto Rico, 1993.
- Scarduelli P. *Antropologia del rito*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.
- Sini C. *Gli abiti, le pratiche, i saperi*, Jaca Book, Milano, 1996.
- Sperber D. *Le symbolisme en général*, Hermann, Paris, 1974, trad. it. di F. Zanelli Quarantini e M. V. Malvano, *Per una teoria del simbolismo*, Einaudi, Torino, 1981.

- Thomas H. *Cuba or The pursuit of freedom*, Eyre & Spottiswoode, London, 1971, *Storia di Cuba: 1762-1970*, Einaudi, Torino, 1973.
- Thompson R. F. *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*, Random House, New York, 1984.
- _____ *Face of the Gods: Art and Altars of Africa and the African Americas*, Museum of African Art, New York, 1993.
- _____ *L'éclair primordial. Présence africaine dans la philosophie et l'art afro-américaine*, Editions Caribéennes, Paris, 1985.
- Truax Barry *Acoustic Communication*, Ablex Publishing, 2001, Westport, CT
- Verger P. *Orichas, les Dieux Yorouba en Afrique et au Nouveau Monde*, A. Métailié, Paris, 1982.
- _____ "Orixas da Bahia" in *Os deuses africanos no Candomblé da Bahia. Aquarelas de Carybé*, Editorial Bigral, Bahia, 1993.
- Vygotskij, L.S. *Myšlenie i Reč Psichologičeskie Issledovanija*, Mosca-Leningrado, 1934, trad.it. di L. Mecacci, *Pensiero e linguaggio*, Laterza, Bari, 1992.
- Vygotskij L.S.
e Lurija A.R. *Etudij Po Istorii Povedenija*, Mosca-Leningrado, Gosizdat, Vaap 1930, trad.it. di R. Grieco, *La scimmia, l'uomo primitivo, il bambino*, Giunti, Firenze, 1987.
- Wittgenstein, L. *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford, 1953, trad. it. di R. Piovesan e M. Trinchero, *Ricerche Filosofiche*, Einaudi Paperbacks, Torino, 1993.
- _____ *Bemerkungen Über die Philosophie der Pyscologie*, a cura di G.E.M. Anscombe, H.Nyman e G.H.Von Wright, Oxford, Basil Blackwell,1980, trad. it. di R. De Monticelli, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano, 1990.
- _____ *On Certainty*, Basil Blackwell, Oxford, 1969, trad. it. a cura di M. Trinchero, *Della certezza*, Einaudi, Torino, 1978.
- Zaretsky I. I.
e Shambaugh C. *Spirit Possession and Spirit Mediumship in Africa and Afro-America: an annotated bibliography*, Garland, New York, 1978.
- Zumthor P. *Introduction à la poésie orale*, Editions du Seuil, Paris, 1983, trad. it. di C. Di Girolamo, *La presenza della voce*, Il Mulino, Bologna, 1984.

Discografia utilizzata: Lazaro Ros y Olorun, *a Elegguà* , Caribe Productions.
Lazaro Ros, *Olorun I*, Egrem, La Habana, 1990.

Filmografia utilizzata: *Pierre Verger. Mesageiro entre dois mundos*, regia di L. Buarque de Hollanda, Europa Filmes, 2006.

Fonti su internet: *Cuba. Un'identità in movimento* (a cura di C. Nobili)
<http://it.dada.net/freeweb/carlo260>

Asociacion cultural yoruba de Cuba
<http://www.cubayoruba.cult.cu>

Santeria database
<http://www.santeriadbatabase.com>

Folkcuba
<http://www.folkcuba.com>