

**PLAYBACK THEATRE:  
PERFORMANCE CULTURALE LIMINALE O  
LIMINOIDE?  
Di  
Manuel Panizza**



# **Indice**

## **Introduzione**

### **Capitolo 1:**

**excursus delle questioni antropologiche e sociali rispetto al concetto di rito.**

- **Premessa**
- **Fine Ottocento e primo Novecento**
  - **approccio intellettualistico**
  - **approccio psicologico**
  - **approccio sociologico**
- **Il Novecento**
  - **l'approccio psicologico di Malinowski**
  - **l'approccio sociale di Radcliffe-Brown**
  - **la scuola struttural-funzionalista**
  - **i neointellettualisti**
  - **sviluppi teorici indipendenti dall'Ottocento**
- **Conclusioni**

### **Capitolo 2:**

**concetti chiave di congiunzione tra rito e teatro**

- **Il concetto di performance culturale**
- **Il concetti di liminale e liminoide**
- **Il concetto di communitas**
- **Il concetto di flusso**

### **Capitolo 3:**

**L'esperienza rituale come risposta al caos esistenziale**

- **Rito: fenomeno archetipico**
- **Teatro: performance culturale significativa**
- **Playback Theatre: luogo di Erlebnis**

### **Capitolo 4:**

**riflessioni**

- **Rito, liminalità, flusso e erlebnis nel Playback Theatre**
- **Liminoide e Playback Theatre**

**Bibliografia.**

# INTRODUZIONE

In questi anni di formazione in Playback Theatre mi sono trovato spesso ad affrontare discussioni sull'importanza del rispetto delle varie fasi della performance e delle modalità sia di conduzione che di presenza scenica.

Gli aspetti centrali delle discussioni vertevano per lo più sul significato tecnico e psicologico del rispetto del setting, della forma e del ritmo come elementi di facilitazione di accesso alla dimensione individuale e sovra-individuale delle performance, creando uno spazio protetto per ridurre l'ansia, incrementare la spontaneità e produrre creatività.

Tali aspetti vanno a collocarsi nella dimensione rituale dello spazio e del tempo specifica di tali eventi collettivi

Mi sono, quindi, convinto dell'importanza di definire al meglio i confini d'azione per facilitare le possibilità creative al loro interno.

Per dare senso a questa convinzione ho incontrato spesso concetti che si rifacevano agli studi antropologici dei riti ancestrali e moderni.

In particolare venivano usati concetti legati agli studi di Turner, senza tuttavia averne mai approfondito genesi e riferimenti teorici.

Con questo lavoro mi sono impegnato ad approfondire la conoscenza e il legame con il Playback Theatre di vari concetti antropologici, sociologici, filosofici e psicologici, partendo dalla prospettiva dell'analisi del significato umano della dimensione del rito.

Il primo capitolo intende dare una panoramica delle varie scuole di pensiero antropologiche che hanno studiato tale dimensione.

Il secondo capitolo entra nello specifico, mettendo in evidenza alcuni concetti utili alla comprensione del rito e delle sue implicazioni socio-culturali, oltre al mutamento legato all'industrializzazione.

Con il terzo capitolo viene evidenziata la dimensione del vissuto sociale e soggettivo delle pratiche rituali giungendo a considerare l'appartenenza del teatro a tale tradizione umana e la specificità del Playback theatre.

Nel quarto capitolo si utilizzeranno le esposizioni teoriche dei capitoli precedenti per proporre delle riflessioni sul significato socio-culturale del Playback Theatre e sulle necessità formative, teoriche e progettuali delle performance.

## **Cap.1**

### **Excursus delle questioni antropologiche e sociali rispetto al concetto di rito.**

#### **Premessa**

Nell' ambito degli studi antropologici e sociali il rito rappresenta un campo d'indagine dai confini ampi e incerti, confini che, nel corso del tempo, hanno manifestato la tendenza a dilatarsi progressivamente, a causa dell'eterogeneità degli oggetti che vi sono stati incorporati; le ricerche, inizialmente limitate ai rituali e alle cerimonie delle società primitive, si sono poi estese ai riti e alle cerimonie delle società complesse preindustriali e, negli ultimi decenni, ai rituali secolari del mondo moderno (Kertzer 1989).

Tale ampiezza di ricerche porta con sé un dibattito sui confini e sui contenuti stessi della nozione di "rito".

Se la varietà delle pratiche che sono incluse nella categoria antropologica del "rituale" è sicuramente una delle cause della proliferazione delle strategie d'indagine, un'altra è costituita dalla complessità delle attività rituali, in cui i più diversi aspetti della realtà sociale, economica e politica si caricano di significati simbolici intrecciandosi al mito e alla cosmologia.

Questa complessità condanna al fallimento ogni tentativo di analizzare un rito nella totalità delle sue componenti (psicologiche, simboliche, sociali) e rende inevitabile il ricorso a strategie che favoriscono uno specifico aspetto o una dimensione particolare (Scarduelli 2007).

Tornando all'intento di questo primo capitolo, cominciamo a fare una rapida disamina delle principali teorie o interpretazioni del "rito", dall'Ottocento ad oggi, per poter avere un panorama, sufficientemente ampio e chiaro, delle implicazioni interpretative e operative che stanno alle spalle di determinati approcci a questo fenomeno umano.

#### **Fine Ottocento e primo Novecento**

Il rito rappresenta, insieme alla parentela, il primo campo d'indagine verso cui si orienta, ai suoi albori, nella seconda metà dell'Ottocento, l'antropologia.

Va tenuto presente l'egemonia esercitata, in questo periodo, sull'antropologia e sulla sociologia dal paradigma evolucionistico.

L'adozione di questo paradigma determina due conseguenze:

1. L'identificazione delle società allora definite "selvagge" con la fase iniziale dell'evoluzione dell'umanità,
2. la scelta di rappresentarle in termini da esaltare il punto d'arrivo del processo evolutivo.

Alla società moderna viene contrapposto un mondo primitivo dominato dalla magia e dall'animismo.

Ciò spiega anche la scelta dell'impostazione adottata nello studio della magia: poiché la varietà delle manifestazioni religiose (animismo e magia, politeismo, monoteismo) è trasformata in una sequenza evolutiva in cui ogni tipo di culto corrisponde ad una fase, la spiegazione delle caratteristiche d'ogni specifica forma religiosa coincide con la descrizione del processo che ne ha determinato la nascita dalla forma precedente (ibid.).

In quest'impostazione vi è l'esigenza di ricercare la forma iniziale dei fenomeni studiati e ciò si traduce nell'elaborazione di teorie che, per quanto diverse, presentano un impianto simile: la scoperta delle origini delle credenze coincide con l'individuazione dei meccanismi psicologici (emotivi o intellettuali) che ne hanno determinato la genesi.

In questo filone le teorie principali sono quelle di Tylor/Frazer, Marret e Durkheim.

### **Approccio intellettualistico**

Secondo Tylor la credenza nell'esistenza dell'anima avrebbe una genesi psicologica: l'esperienza del sogno indurrebbe i primitivi a credere che gli esseri umani possiedano un'anima dotata di vita propria e destinata, dopo la morte, a staccarsi dal corpo; essi avrebbero poi finito per attribuire il possesso di un'essenza spirituale anche agli animali, agli oggetti e ai fenomeni naturali.

Il passaggio a forme più evolute di culto sarebbe accompagnato dal progressivo sviluppo del pensiero razionale che culminerebbe nell'apparizione della scienza, basata su principi di causazione impersonale antitetici alla nozione di causazione personalistica propria dell'animismo e della magia. La scienza segnerebbe una rottura con le precedenti forme di pensiero religioso, un "mutamento di paradigma" rispetto sia alla religione primitiva sia alla magia, che Tylor considera una pseudoscienza basata su associazioni errate (Tambiah 1993).

Questo modo di intendere la magia rappresenta un tema centrale dell'antropologia evoluzionista e ritorna nell'opera di Frazer.

La tesi di Frazer si discosta parzialmente dalla prospettiva tyloriana: Tylor sostiene che magia e religione primitiva si fondono su una "teoria della causazione personalizzata" che si contrappone alla "causazione impersonale propria della scienza"; Frazer invece "accentua le somiglianze fra la magia e la scienza (ibid.), affermando che entrambe si fondano sul principio di causazione, identificato come legge generale del pensiero, e limitandosi ad osservare che la magia applica male tale principio. La tesi secondo cui "mago e scienziato condividono il presupposto dell'uniformità della natura e della causazione impersonale" mostra l'intento frazeriano di privilegiare gli elementi di continuità fra magia e scienza, mettendo in secondo piano le differenze (ibid.).

Nel panorama dell'antropologia ottocentesca alla spiegazione di tipo intellettualistico del rito rielaborato da Tylor (ripresa da Frazer) si contrappongono altre due letture dei fenomeni

religiosi: quella proposta da Marett, che privilegia gli aspetti emotivi delle credenze primitive, e quella di Durkheim, che sottolinea invece le funzioni sociali.

### **Approccio psicologico**

Per Marett la più rudimentale forma di credenza dei “selvaggi” non è costituita, come per Tylor, dal culto delle anime, ma dalla semplice percezione del soprannaturale (Calverton 1931 in Scarduelli 2007), inteso come ciò che esula dalla normalità e possiede qualità straordinarie.

Questa percezione genererebbe nel primitivo un sentimento di “paura, meraviglia, ammirazione” che costituisce il nucleo della religione primitiva (Evans-Pritchard 1978):

La magia per Marett è la risposta ad uno stato di tensione: “Quando un uomo è travolto dall’odio o dall’amore e non può trovare altro rimedio, ricorre alla finzione per alleviare la tensione”; la magia costituirebbe dunque un’attività simbolica di carattere “sostitutivo”, dotata di una “funzione catartica” (ibid.).

### **Approccio sociologico**

Durkheim, pur restando all’interno della logica evuzionista che identifica la spiegazione con la ricerca (congetturale) delle origini, privilegia il piano dei comportamenti collettivi e cerca la spiegazione della nascita della religione nelle funzioni sociali del rito (Scarduelli 2007).

Precedentemente a Durkheim, Robertson-Smith aveva attribuito ai riti il fondamento delle religioni primitive e ciò che caratterizza il rituale sarebbe il fatto di essere un’azione pubblica e collettiva capace di regolare i rapporti sociali, in quanto induce gli individui a conformarsi ai comportamenti socialmente prescritti e rafforzare il senso d’appartenenza al corpo sociale (Fabietti 1991 in Scarduelli 2007).

Durkheim adotta una prospettiva sostanzialmente simile: la società risveglia nei suoi membri la “sensazione del divino” ponendosi di fronte ad essi come “un Dio di fronte ai suoi fedeli”. L’istituzione di questo particolare rapporto dipenderebbe dal fatto che la società impone agli uomini norme e valori a cui essi devono “sottomettersi”, ma che essi non hanno né voluto né prodotto. La sottomissione alle norme sociali si fonderebbe non tanto sulla coercizione fisica quanto “sull’autorità morale” di cui la società è investita e sul rispetto che ispira (Durkheim 1912 in Scarduelli 2007).

Le norme imposte dalla società esercitano sulla psiche una pressione particolarmente forte perché costituiscono delle rappresentazioni collettive, che sono dotate di “un’intensità a cui gli stati di coscienza puramente individuali non possono pervenire” (ibid.).

Questa pressione sociale induce il singolo individuo a pensare che esistono fuori di lui delle potenze che egli si raffigura come divinità (ibid.).

La spiegazione dei fenomeni religiosi elaborata da Durkheim, così come altre teorie elaborate entro i confini del paradigma evuzionistico, resta indissolubilmente legata alla problematica

delle origini, una problematica che, dopo aver dominato la ricerca antropologica degli ultimi decenni de XIX secolo, viene progressivamente abbandonata nel corso dei primi decenni del Novecento.

## **Il Novecento**

Le tre opzioni di Tylor e Frazer, di Marett e di Durkheim, ovvero la lettura dei fenomeni religiosi in chiave intellettuale, la loro associazione agli stati emotivi e la loro spiegazione in termini di dinamiche sociali, sopravvivono al tramonto dell'evoluzionismo unilineare e riemergono nelle teorie sul mito e sul rituale delle scuole antropologiche del Novecento.

La teoria tyloriana è esplicitamente ripresa da Horton; meno esplicitamente il progetto di Tylor di individuare le strutture psichiche fondamentali e originarie e le leggi della cultura riaffiora nell'impianto teorico dello strutturalismo levistraussiano (Ferraro 1979). La centralità assegnata da Marett alla dimensione emotiva è riconosciuta anche da Malinowski, secondo cui il rituale ha fondamentalmente una funzione psicologica. La prospettiva durkheimiana invece, ispira le scelte teoriche della scuola struttural-funzionalista britannica (Scarduelli 2007).

Tuttavia sarebbe errato affermare che lo studio del rituale nel corso del Novecento si limiti a riprendere e sviluppare quanto affermato nel secolo precedente dagli evoluzionisti, non solo perché emergono ricerche nuove e originali (teoria performativa di Tambiah, teoria del rito come processo comunicativo, ecc), ma anche perché coloro che sono indicati come eredi diretti del pensiero ottocentesco (Lèvi-Strauss, Malinowski, Radcliffe-Brown) hanno trovato anche altre fonti d'ispirazione che hanno esercitato sulle loro teorie un'influenza maggiore di quella dell'antropologia evoluzionista (ibid.).

### **L'approccio psicologico di Malinowski**

L'approccio di Malinowski va inquadrato nell'ambito della sua teoria evoluzionista; egli mette in evidenza un rapporto causativo tra i bisogni umani e la cultura, concepita come apparato strumentale destinato a soddisfarli.

La nozione chiave è quella di "funzione", le istituzioni culturali si configurano come strumenti che fornirebbero risposte e soluzioni alle necessità fondamentali degli esseri umani (la sopravvivenza e la riproduzione). Il soddisfacimento (culturalmente mediato) dei bisogni primari genererebbe ulteriori bisogni ("secondari" o "derivati") quali, ad esempio, il mantenimento della coesione sociale, che verrebbe assicurato da ulteriori risposte culturali (organizzazione economica e politica). Anche i comportamenti che ricadono nella sfera del simbolico (come i riti magici) vengono ricondotti allo schema esplicativo bisogno-risposta e poiché i bisogni in questione sono di natura psicologica, Malinowski confina il simbolo nella sfera delle dinamiche psichiche individuali (ibid.).

I riti magici servirebbero a placare l'angoscia nelle società in cui gli individui sono più esposti alle calamità naturali (malattie, fame, morte) e in cui la vita quotidiana presenta un ampio margine d'incertezza; il ricorso alla magia costituirebbe un tentativo di fronteggiare l'imprevisto, l'inesplicabile, tutto ciò che, in sostanza, frustra gli sforzi dell'uomo e li condanna al fallimento. Nella magia s'incarnerebbero quindi il desiderio di opporsi al caso, alle forze misteriose che si collocano al di là dell'esperienza e della conoscenza (ibid.).

La magia non è più una scienza primitiva ma, al contrario, è la conseguenza del consapevole riconoscimento che la scienza ha i suoi limiti. Neppure nelle società primitive magia e sapere scientifico/tecnico si confondono, perché le leggi della simpatia e del contagio non vengono ritenute operanti nelle attività pratiche, nelle quali il "selvaggio" si affida alla concatenazione empirica, correttamente osservata e correttamente inquadrata, degli eventi naturali.(Tambiah 1993).

Secondo questa prospettiva la magia non ha alcuna affinità con la scienza perché non è guidata dall'esperienza; il ricorso al principio della simpatia rivela piuttosto come i rituali magici siano basati su associazioni simboliche con i risultati da conseguire, e come il mago sia ossessionato dall'elemento emotivo da suscitare (paura, angoscia, ira, passione, estasi e così via) (ibid.).

La funzione della magia è identificata con il soddisfacimento dei bisogni emotivi dell'individuo il quale, quando è abbandonato dalla conoscenza, constata l'incapacità delle proprie capacità tecniche, sperimenta la propria impotenza o è assalito dall'ansia e dalla paura, per recuperare la tranquillità è spinto a cercare un'attività sostitutiva (ibid.).

In sintesi la magia è un'istituzione che offre la soluzione dei conflitti che scaturiscono dall'impotenza umana ad affrontare tutti i rischi con il solo ausilio della conoscenza e dell'abilità tecnica.

Pur rilevando la funzione psicologica della magia e la prevalenza della dimensione soggettiva nelle pratiche rituali, Malinowski non nega l'esistenza di una dimensione sociale: la fiducia individuale nell'efficacia della magia è rafforzata dalle tradizioni e dal consenso collettivo (ibid.). Il fatto che le credenze magiche siano condivise costituisce un fattore d'integrazione sociale. Perciò la magia non è solo un supporto psicologico per il singolo, ma è anche un elemento d'organizzazione sociale e questa sua funzione sociale non consiste esclusivamente nel conferire potere al mago (come per Frazer) in virtù del suo sapere esoterico, ma anche, e soprattutto, nella sua capacità di rafforzare la coesione e di fornire la base morale e giuridica delle attività pratiche (ibid.).

### **L'approccio sociale di Radcliffe-Brown**

Un elemento di debolezza della teoria del rito come risposta alle angosce esistenziali è stato messo in evidenza da Radcliffe-Brown il quale, in polemica con Malinowski, sostiene che molte



attività rituali non solo non eliminano angoscia e tensione, ma la producono, generando nelle persone coinvolte ansie e paure; quindi il contesto rituale non interviene su stati emotivi preesistenti ma li genera: seleziona l'emozione appropriata e determina l'intensità con cui viene esperita dai partecipanti. Tuttavia il rapporto delle attività rituali con la sfera emotiva è ancora più complesso perché molti riti non sono né la risposta all'angoscia provata dagli uomini di fronte all'ignoto e agli eventi traumatici, né la causa d'ansie e paure; anzi, suscitano nei partecipanti gioia, euforia, senso di coesione e solidarietà. Non mancano neppure rituali in cui la componente emotiva è del tutto assente, riti, per così dire, emotivamente "neutri" (Scarduelli 2007).

Profondamente influenzato da Spencer e Durkheim, Radcliffe-Brown individua nei fenomeni sociali, intesi durkheimianamente come irriducibili alla dimensione psicologica, l'ambito d'indagine proprio dell'antropologia, alla quale egli attribuisce il compito di studiare la struttura sociale scoprendone i meccanismi di funzionamento. La nozione fondamentale di questo modello teorico è quella di "struttura sociale", intesa empiricamente come "realtà concreta, realmente esistente, osservabile in maniera diretta" e identificata con la trama dei rapporti intercorrenti fra i membri della società (ibid.).

Secondo Radcliffe-Brown la società dipende, per la propria esistenza, dalla presenza di un sistema di sentimenti capace di regolare la condotta degli individui in modo che si conformino alle esigenze collettive, e in primo luogo alla necessità di mantenere la coesione sociale: questi sentimenti sono innati ma vengono sviluppati negli individui dall'azione delle società e trovano espressione collettiva nei rituali. (ibid.).

Ispirandosi alla lettura durkeimiana del rituale, Radcliffe-Brown afferma che la forza delle tradizioni tende ad assumere, nei singoli individui, la forma di un obbligo morale che, nell'esecuzione del rituale, si associa ad un'intensa emozione collettiva. Il rilievo dato alla componente emotiva non si traduce nell'identificazione della funzione dell'esecuzione del rituale con il soddisfacimento di bisogni psicologici soggettivi (come con Malinowski); al contrario, va sottolineato il carattere socialmente mediato delle emozioni vissute da coloro che sono coinvolti nell'attività rituale, emozioni destinate a fissare in modo duraturo determinati valori nei partecipanti (ibid.).

Non è lo stato emotivo che induce ad eseguire l'azione rituale ma, al contrario, è questa a creare un sentimento che ha una funzione positiva, identificabile col rafforzamento della coesione sociale.

Le cerimonie sono - per Radcliffe-Brown - il mezzo attraverso cui la collettività agisce sui suoi membri mantenendo vivo nelle loro menti un complesso di sentimenti, d'emozioni istituzionalizzate che contribuiscono a perpetuare l'esistenza dell'organizzazione sociale.

## **La scuola struttural-funzionalista**

La tesi secondo cui il rituale è essenzialmente uno strumento di legittimazione e di rafforzamento dei valori normativi mediante i quali l'autorità morale della società agisce sugli individui per subordinarli alle esigenze collettive è ripresa dai primi due allievi di Radcliffe-Brown, Fortes ed Evans-Pritchard; anch'essi ritengono che i riti sanciscano il sistema delle relazioni sociali, definiscano l'identità collettiva, consolidino l'ordine morale e il senso di solidarietà e quindi abbiano una natura fondamentale espressiva. I rituali costituirebbero una drammatizzazione dei valori fondamentali che sono alla base dei comportamenti sociali; la loro esecuzione periodica sarebbe resa necessaria dall'esigenza di riaffermare questi valori (ibid.).

L'effetto di rafforzamento dei principi normativi sarebbe assicurato dalla qualità particolare dell'esecuzione rituale, cioè dalla presenza di simboli che operano una trasfigurazione dell'ordine sociale presentandolo come un sistema di valori sacri intangibili.

È comprensibile che all'interno di una prospettiva teorica di questo tipo, che interpreta il rito come la proiezione simbolica del sistema delle relazioni sociali, assegnandogli la funzione di legittimare i principi e i valori su cui fonda la collettività, si sviluppi un'attenzione particolare ai rapporti tra rituale e organizzazione politica (ibid.).

Si discosta, all'interno della teoria struttural-funzionalista, l'interpretazione del rituale fornita da Gluckman, il quale privilegia il rapporto fra rituali e aspetti conflittuali della società. Per Gluckman il rituale è riducibile ad un meccanismo per la ricomposizione delle dispute, dei conflitti e degli antagonismi più o meno latenti. Antagonismi e conflitti avrebbero una base strutturale perché in ogni società convivono principi o norme diverse, destinate a regolare aspetti distinti del comportamento sociale; se la differenza è così radicale da generare una vera e propria incompatibilità, possono nascere antagonismi latenti, i quali producono disordini di superficie. (Gluckman 1977). Le attività rituali avrebbero lo scopo di mettere ordine attraverso la risoluzione dei conflitti generati da norme contrastanti.

Chi si discosta maggiormente dalla prospettiva struttural-funzionalista all'interno della scuola britannica, è Turner; il quale presta attenzione sia alle forme d'organizzazione sociale non strutturate, sia alla dimensione simbolica delle pratiche rituali.

Il suo distacco si manifesta non solo nel tentativo di arricchire l'interpretazione radcliffebrowiana con suggestioni psicoanalitiche che mettono in gioco una dimensione psicologica inconscia, non del tutto assente, però neppure esplicitata nella teoria di Radcliffe-Brown e Durkheim, ma anche nell'esplicito richiamo a Van Gennep e alla nozione di "riti di passaggio" (ibid.).

Van Gennep individua nei riti di passaggio una struttura tripartita, costituita da una fase iniziale di separazione (vi è un distacco della natura, del gruppo o dell'individuo dalla condizione precedente), da una fase liminale (in cui la natura, il gruppo o l'individuo si trovano in una

condizione marginale, di sospensione) e da una fase finale d'aggregazione (in cui inizia una nuova stagione oppure l'individuo viene incorporato in una nuova categoria o acquisisce un nuovo status) (ibid.).

Turner riprende la nozione di "liminalità" e ne sviluppa le potenzialità interpretative sia nell'ambito dei riti di passaggio sia in modo più generale. Per quel che concerne la sfera rituale, Turner osserva che la liminalità è una modalità di ritiro dalla norma sociale che funge da elemento-chiave in due tipi di rito: quelli che producono un'elevazione di status e quelli che invece determinano un'inversione di status (ibid.).

Ma la nozione di liminalità può essere applicata oltre i confini dei riti di passaggio, in relazione a situazioni e dinamiche sociali che si caratterizzano per la loro ambiguità e indeterminatazza.

Per Turner possono essere definiti "liminali" i gruppi sociali marginali, che tendono a sviluppare al proprio interno "un'intensa solidarietà ed egualitarismo" e che presentano una particolare "mescolanza d'umiltà e sacralità" (ibid.).

Questa forma d'organizzazione sociale non strutturata viene definita da Turner "communitas" e le attribuisce la capacità di scatenare al proprio interno un'effervescenza collettiva; non è però una forma d'organizzazione alternativa alla società strutturata e non rappresenta neppure la dimensione sacra della vita sociale, contrapposta a quella profana. La communitas è una fase della vita sociale, scandita dall'alternarsi delle due forme d'aggregazione, fra le quali Turner individua un rapporto dialettico. (ibid.).

### **I neointellettualisti**

Con Horton si assiste alla riesumazione della prospettiva intellettualistica di Tylor e Frazer.

Secondo Horton (influenzato da Popper) le credenze magiche e religiose rappresentano il tentativo di spiegare, attraverso nessi causali, i fenomeni e gli eventi naturali. Religione e scienza ricorrono al medesimo schema teorico per superare i limiti esplicativi delle cause che il senso comune è in grado di individuare: la religione, come la scienza, si basa sull'astrazione (ibid.).

Nonostante la sostanziale fedeltà all'impianto tyloriano e frazeriano, Horton si distacca in modo significativo dall'intellettualismo ottocentesco: per Tylor le credenze magiche e religiose sono una "pseudoscienza" basata su associazioni errate, che individuano come causa dei fenomeni percepibili entità personalizzate, analogamente per Frazer la magia è scienza abortita, per entrambi la scienza moderna sostituisce un'erronea teoria della causazione personalizzata con una causazione impersonale e diviene capace di elaborare enunciati adeguati alla realtà. Horton abbandona il principio tyloriano dell'adeguatezza al reale del pensiero scientifico, contrapposto alla fallacia del pensiero religioso; il neointellettualismo riconosce alla religione la capacità di utilizzare gli stessi processi cognitivi della scienza: "Tecniche d'inferenza (induzione,

deduzione, analogia) e procedure per la verifica della validità empirica degli enunciati”, tecniche e procedure che sarebbero quindi fondamenti universali della cognizione umana (ibid.).

I neointellettualisti come Horton non presumono l’esistenza di significati latenti o inconsci delle pratiche rituali, significati che sarebbe compito dell’osservatore portare alla luce, ma identificano il senso del rito con il suo significato letterale o esplicito, cioè con l’interpretazione indigena. Ciò implica una maggiore attenzione alle credenze rispetto alle pratiche degli attori sociali. Infatti, la prospettiva neointellettualista fornisce un’interpretazione delle credenze religiose ma non dei rituali, rispetto ai quali Horton si limita ad osservare che sono modellati dai sistemi religiosi e ne rappresentano la messa in atto (ibid.).

Il limite maggiore di tale prospettiva va ricercato nell’incapacità di comprendere che se la religione è un tentativo di spiegare la natura, è un tentativo di spiegarla in termini sociali. Nel mito e nel rituale la natura viene socializzata e la società naturalizzata; i due processi, strettamente intrecciati, contribuiscono a costruire il senso globale del cosmo e, al tempo stesso, a riprodurre l’ordine sociale. Se, infatti, da un lato il mantenimento e la riproduzione del sistema dei rapporti sociali non possono prescindere dai quadri cognitivi che rendono la società intelligibile ai suoi membri, dall’altro l’intelleggibilità, la produzione di senso non sono bisogni astratti e metastorici, ma esigenze socialmente e storicamente determinate.

### **Sviluppi teorici indipendenti dall’Ottocento.**

Nel panorama antropologico del Novecento non mancano sviluppi teorici che riprendono e applicano allo studio del rituale i modelli elaborati dalla linguistica, dalle scienze cognitive e dalla teoria della comunicazione.

Leach negli anni sessanta si orienta verso una lettura del rito come processo comunicativo che tiene conto dei contributi forniti dall’etologia, in particolar della scoperta che i comportamenti stereotipati e ripetitivi degli animali sono dei messaggi che i membri di una stessa specie si scambiano e che veicolano informazioni relative all’accoppiamento e alla difesa del territorio. La scoperta che anche gli animali possiedono rituali e che questi svolgono una funzione comunicativa influenza gli studi antropologici, stimolando una ridefinizione e un ampliamento dei confini concettuali del rito, precedentemente identificato con i comportamenti dotati di significato magico o religioso (ibid.).

Dal punto di vista formale il rito è spesso costituito da una serie d’azioni “lunga e complessa”: un discorso scomponibile in paragrafi, frasi, parole, sillabe e fonemi, cioè un processo comunicativo basato su un codice le cui unità si articolano secondo una logica combinatoria simile a quella del codice linguistico. Ma il rito non ha solo la struttura del linguaggio: ne condivide anche le funzioni. Infatti – afferma Leach – ogni società primitiva ha realizzato un efficace adattamento alle condizioni ambientali in cui vive e la sopravvivenza dei suoi membri è

affidata alla capacità di trasmettere, di generazione in generazione, un insieme d'informazioni dettagliate sulla topografia del territorio e sulla maniera migliore di sfruttare le risorse. Ciò avviene in assenza di scrittura e di sistemi istituzionali grazie ai riti, ai quali è devoluto il compito di trasmettere le conoscenze indispensabili alla sopravvivenza (ibid.).

Se nella comunicazione verbale il senso non risiede nei singoli fonemi ma nella loro combinazione, così nel rito il messaggio non è trasmesso dagli oggetti che vengono manipolati, ma dall'organizzazione interna della configurazione simbolica di cui fanno parte. In sostanza il rito costituirebbe un processo di categorizzazione non verbale della realtà destinato ad immagazzinare e trasmettere informazioni complesse.

In una prospettiva simile si colloca Rappaport, il quale sostiene che i riti hanno compiti di controllo e trasmissione d'informazioni, ma contemporaneamente operano come meccanismi che mantengono il valore di una o più variabili, nell'ambito di un sistema, entro una gamma compatibile con la perpetuazione del sistema stesso. Il rito servirebbe a realizzare dei processi attraverso cui il gruppo realizza un equilibrio omeostatico sia al suo interno sia in rapporto all'ambiente esterno, neutralizzando i contraccolpi provocati dalle fluttuazioni e dalle modificazioni che vi si verificano (ibid.). Rappaport definisce il rituale come un insieme d'atti convenzionali attraverso cui uno o più partecipanti trasmettono informazioni concernenti il proprio status fisiologico, psicologico o sociale. L'informazione trasmessa può essere di natura quantitativa o qualitativa; a fornire informazioni quantitative provvederebbero i contenuti del rito, dato che la sua esecuzione per quanto stereotipata consente molte variazioni, le informazioni di tipo qualitativo sarebbero invece legate all'esecuzione o meno del rituale.

L'idea chiave del rito è che esso si basi su un sistema d'opposizioni concettuali soggiacenti che rappresenta la sua struttura sommersa; una volta portata alla luce questa struttura, le diverse sequenze dell'esecuzione rituale devono essere analizzate per ricostruire la rete dei rapporti di simmetria, complementarità, opposizione attraverso cui la logica binaria soggiacente si manifesta. Ogni sequenza acquista significato solo se analizzata nel contesto del sistema globale. Questa prospettiva si rivela proficua se applicata all'analisi di cicli rituali, vale a dire attività cerimoniali lunghe e complesse, articolate in fasi e sequenze fra le quali risulta relativamente facile individuare rapporti d'analogia, opposizione, complementarità o inversione. Per analizzare riti magici e di passaggio risulta più utile l'approccio performativo adottato da Tambiah, perché tende a privilegiare la dimensione verbale del rito.

Tambiah considera la dimensione verbale preminente perché gli uomini ricorrono frequentemente alle formule magiche, ritenendo che producano effetti soprannaturali; egli si pone la domanda sul perché si crede nel potere mistico delle parole (ibid.). Scartata la tesi di Malinowski, secondo il quale i primitivi credono che vi sia una relazione diretta, di tipo causale, fra la parola e la cosa a cui essa si riferisce, Tambiah propone una spiegazione alternativa:

l'efficacia degli incantesimi consisterebbe nella capacità che viene loro attribuita di trasferire una proprietà da una sostanza ad un oggetto con cui viene messa a contatto o da un oggetto ad una persona che ne è il destinatario; la sostanza fungerebbe da tramite fra l'asserzione verbale e il destinatario finale. Il passaggio non è un contagio mistico ma un'equivalenza metaforica o metonimica stabilita verbalmente; quindi il rito magico rappresenta un uso particolare del linguaggio, caratterizzato dal ricorso alla metafora e alla metonimia (Tambiah 1995).

Tambiah riprende e applica alle formule magiche la nozione austiniana di "atto performativo" o "atto illocutorio", inteso come atto linguistico funzionalmente diverso sia da quello locutorio (afferma o descrive), sia da quello perlocutorio (persuade, convince o inganna) (Scarduelli 2007).

Secondo Tambiah l'atto rituale è performativo in tre sensi: nel senso strettamente austiniano (dire qualcosa è anche fare qualcosa), ma anche nel senso che indica dei valori quali lo status e il rango dei partecipanti (la "indicalità" è anch'essa una nozione di matrice linguistica, presa da Pierce) e nel senso che è una rappresentazione scenica che usa molteplici mezzi di comunicazione (stereotipia, ridondanza, ...) grazie ai quali i partecipanti sperimentano intensamente l'evento (ibid.).

Tambiah sostiene che non si possono giudicare i riti secondo la prospettiva e i canoni di verità della razionalità scientifica occidentale, perché, in quanto atto performativo, il rito è soggetto a giudizi normativi d'appropriatezza o di legittimazione, non ad esami di verità o falsità. La differenza tra magia e scienza è qualitativa e risiede nel fatto che il pensiero magico utilizza l'analogia in modo persuasivo, mentre in campo scientifico l'analogia è usata in modo predittivo, in altre parole per spiegare ciò che non è ancora noto utilizzando come modello ciò che è già noto (ibid.).

Gli atti rituali non sono basati sui canoni della razionalità occidentale; il loro scopo consiste piuttosto nel fornire soluzioni a problemi esistenziali e nel risolvere dilemmi intellettuali, nell'imporre un significato al mondo, anticipare il futuro, razionalizzare il passato (Tambiah 1995).

## **Conclusioni**

Tutti i modelli teorici presi in esame possono essere ricondotti a due fondamentali opzioni metateoriche: l'opzione interpretativa, che si iscrive in una concezione dell'antropologia come attività ermeneutica e che privilegia la dimensione soggettiva del comportamento umano; l'opzione esplicativa, che invece si fonda su una concezione deterministica del comportamento umano, le cui cause dovrebbero essere ricercate non nelle scelte degli attori ma in fattori che esercitano la loro influenza al di là della consapevolezza e al di fuori della coscienza degli individui (Scarduelli 2007).

Lo spartiacque fra i due approcci passa dunque fra chi sostiene l'esistenza di una dimensione inconscia del comportamento umano e chi invece non la ritiene necessaria ai fini della comprensione delle pratiche sociali. Questo spartiacque costituisce il confine principale, a livello metateorico, nell'ambito degli studi antropologici sul rituale.

L'adozione di una prospettiva che privilegia l'interpretazione ha due conseguenze: la scelta di attribuire la priorità alle credenze rispetto alle azioni rituali e la tendenza ad accettare i significati manifesti delle credenze; dalla scelta di ricercare il senso delle pratiche rituali non nei modelli rappresentativi, ma altrove consegue invece la tendenza a operare una distinzione fra il significato letterale dei costrutti degli attori e un significato simbolico non evidente e non presente alla coscienza degli attori sociali (ibid.).

Per quanto la distinzione fra prospettiva interpretativa e prospettiva esplicativa sia, sul piano metateorico, netta, non tutti gli antropologi operano una scelta univoca; in molti casi viene adottata una strategia eclettica in cui il ricorso all'esegesi degli attori si fonde con l'elaborazione di modelli e i punti di vista emico e etico si integrano. Si potrebbe dire che, sul piano metateorico, oltre all'opzione interpretativa e a quella esplicativa esiste una terza opzione che consiste nel rifiuto di accettare l'alternativa (ibid.). Prevale l'interesse per la dimensione storica, intesa in due modi distinti: come storia delle trasformazioni del rituale e come storia delle teorie elaborate per comprenderlo.

Facendo una sintesi abbiamo visto come inizialmente, seguendo il paradigma evoluzionistico, lo studio della dimensione rituale fosse strettamente legato all'analisi della magia e delle espressioni religiose primitive come forme di spiegazione pre-scientifiche di eventi incomprensibili e ricorrenti (Tylor).

Successivamente l'antitesi magia e scienza è andata via via dissolvendosi rintracciando in entrambe il medesimo fondamento nelle modalità umane di conoscere il mondo, dove l'una inizia ai limiti dell'altra (Frazer); sia religione che scienza utilizzano l'astrazione per superare i limiti esplicativi del senso comune (Horton).

L'analisi delle dinamiche rituali si è poi rivolta ai bisogni a cui rispondono a livello psicologico, definendo i riti come attività simboliche dove, attraverso la finzione, l'uomo allieva le tensioni create dall'inconoscibile, dando così rilievo alla funzione catartica (Marett) e sciogliendo definitivamente il legame con l'evoluzione scientifica, in quanto non legati al principio di causa effetto, ma a quello di simpatia, dove ciò che importa è il soddisfacimento dei bisogni emotivi (Malinowski).

Altro aspetto che viene analizzato è il diretto legame con gli aspetti sociali dell'esistenza umana, evidenziando il piano dei comportamenti collettivi e le funzioni di regolazione dei rapporti sociali (Durkheim), teorizzando che la società dipenda, per la propria esistenza, dalla presenza di un sistema di sentimenti capace di regolare le condotte in conformità alle esigenze collettive e

alla necessità di coesione sociale; sentimenti che vengono sviluppati negli individui dall'azione delle società e trovano espressione collettiva nei rituali (Radcliffe-Brown).

Con il nascere di nuove discipline si amplia ulteriormente la possibilità di studio degli aspetti rituali della vita sociale; in particolare si cominciò a studiarne i significati espressivi. I rituali cominciano ad essere visti come drammatizzazioni dei valori fondamentali alla base dell'agire sociale (Evans-Pritchard). Altra funzione attribuita ai rituali è la possibilità di mettere in scena gli antagonismi sociali (Gluckman).

Nuova linfa all'analisi deriva dalle teorie sulla comunicazione allontanando gli studiosi dagli aspetti magici e religiosi per orientarli al significato linguistico del rito; si comincia ad esaminare gli aspetti costitutivi dei rituali rilevandone le funzioni comunicative, in quanto basati su un codice le cui unità si articolano secondo una logica combinatoria simile a quella del codice linguistico (Leach). Si evidenzia come il rito funga da garante dell'equilibrio sociale, garantendo ai partecipanti, attraverso un insieme d'atti convenzionali, la possibilità di trasmettere informazioni concernenti il proprio status fisiologico, psicologico o sociale (Rappaport).

Ulteriori studi sul rito ne hanno evidenziato l'aspetto performativo inteso in tre sensi: nel senso che dire è anche fare qualcosa, nel senso che indica status e rango dei partecipanti e nel senso che è una rappresentazione scenica che usa molteplici mezzi di comunicazione grazie ai quali i partecipanti sperimentano intensamente l'evento (Tambiah).

Da qui partiremo nel prossimo capitolo per capire meglio le trasformazioni moderne di quest'aspetto della socialità umana.



## Cap.2

### **Concetti chiave di congiunzione tra rito e teatro.**

In questo capitolo si cercherà di esporre quali siano i concetti indispensabili per chi voglia comprendere il significato umano dei riti e di quelli che sono le modalità moderne d'espressione della necessità ritualizzante insita nell'uomo.

Per farlo ci si rifarà, per lo più, agli studi antropologici di Turner, che più di altri ha dedicato la sua carriera alla ricerca del significato dei processi rituali nelle società primitive e moderne, trovando legami diretti con la produzione teatrale e sviluppando teorie e concetti molto utili per la lettura del significato sociale e psicologico di tali performance.

Turner in "Antropologia della performance", in particolare nel saggio "la stanza degli specchi. Rito, dramma, carnevale e spettacolo nelle performance culturali", cerca di individuare il rapporto peculiare tra i processi culturali della vita pratica quotidiana, che si riscontrano in società superiori di un dato tipo, tribali, feudali, capitaliste, socialiste o quali che siano, e quelli che, con un termine di Milton Singer, possono essere chiamati i loro generi dominanti di "performance culturale" (Turner 1993).

#### **Il concetto di performance culturale**

Singer, di formazione filosofica, andò in India per fare lavoro sul campo con una serie d'ipotesi a priori derivate dalle teorie di Redfield circa le differenze fra Grandi e Piccole tradizioni e le gradazioni del continuum urbano-rurale. Scoprì presto che le "unità di pensiero non sono le unità d'osservazione" e si trovò messo a confronto con una serie d'esperienze concrete (ibid.).

Fra le principali "esperienze concrete" vi furono quelle che Singer individuò come "unità d'osservazione" e chiamò "performance culturali" (Singer 1972 in Turner 1993). Queste erano centrali e ricorrenti nella vita sociale degli indiani che aveva studiato nell'area del Madras; comprendevano ciò che noi occidentali chiamiamo di solito con quel nome (rappresentazioni, concerti, lezioni), ma anche preghiere, narrazioni, letture rituali, riti, cerimonie, feste, e tutti quei fenomeni che generalmente classifichiamo come religiosi e rituali piuttosto che culturali e artistici (ibid.).

Le performance divennero per Singer gli elementi costitutivi della cultura e le unità ultime d'osservazione. Ciascuna aveva uno spazio di tempo delimitato con precisione, o almeno un inizio e una fine, un programma organizzato d'attività, una serie d'esecutori, un pubblico, un luogo e una circostanza che dava occasione alla performance (ibid.).

Quindi i generi dominanti di performance, quali che siano l'ordine e la complessità delle società cui appartengono, tendono ad essere fenomeni liminali: sono eseguiti in spazi e tempi privilegiati, distinti dai periodi e dalle aree riservati al lavoro, al cibo, al sonno. Possiamo

chiamarli sacri, se vogliamo, purché si riconosca che sono momenti in cui si esprimono, oltre alla solennità e ai precetti, il gioco e la sperimentazione (Turner 1993).

Proprio come il modo congiuntivo di un verbo è usato per esprimere supposizione, desiderio, ipotesi, o possibilità più che per enunciare fatti reali (legati all'indicativo), così la liminalità dissolve tutti i sistemi positivi, e accettati dal buon senso, nei loro elementi e “gioca” con essi in modi inesistenti sia in natura che nelle consuetudini, almeno a livello di percezione diretta (ibid.).

I generi principali, rito, carnevale, dramma, spettacolo, possiedono in comune una struttura temporale che intreccia caratteristiche costanti e variabili e concede uno spazio all'improvvisazione e all'invenzione spontanea nel corso d'ogni performance. Il pregiudizio che il rito sia sempre “rigido”, “stereotipato”, “ossessivo” è proprio della mentalità europea occidentale, frutto dei conflitti specifici fra ritualisti e antiritualisti, iconolatri e iconoclasti, nell'evolversi delle lotte interne al cristianesimo (ibid.).

È interessante osservare che in molte società il rito è descritto come “lavoro”, e il termine “liturgia” deriva anch'esso da termini greci che significano “popolo”, leos, “lavoro”, ergon. Un lavoro è, infatti, realmente compiuto da questi generi riflessivi: quello di sostenere forme e principi culturali e sociali particolarmente apprezzati, e anche di rovesciarli ed esaminarli mediante diversi metalinguaggi, non tutti verbali. Si può lavorare al modo congiuntivo altrettanto seriamente che al modo indicativo, creando parole che non furono mai, ma che potrebbero essere, hanno il potere d'essere, possono essere, e introducendo tutti i tropi – metafora, metonimia, sineddoche, ecc – per arricchire queste parole alternative di un potere magico, festivo o sacro, sospendendo l'incredulità o rimodellando i termini del credere (ibid.). La comunicazione attraverso i simboli non si limita alle parole, ogni cultura, e ogni individuo all'interno di essa, sfrutta l'intera gamma sensoriale per trasmettere messaggi: gesti delle mani, espressioni facciali, tipo di respiro, lacrime a livello individuale; gesti stilizzati, figure della danza, silenzi prestabiliti, movimenti sincronizzati come negli atteggiamenti nei giochi, nello sport e nei rituali a livello culturale.

In società complesse con un certo grado d'urbanizzazione il dramma teatrale emerge nei suoi vari sottogeneri come un modo performativo sui generis. La parola “dramma” è derivata dal greco dran, “fare” che a sua volta deriva dalla base indo-europea dra-, “lavorare”.

I drammi a livello più semplice, sono composizioni letterarie che raccontano una storia, in genere di conflitti umani, per mezzo del dialogo e dell'azione, e sono recitate da attori e presentate ad un pubblico il cui coinvolgimento e la cui partecipazione variano per grado e natura da cultura a cultura. Si tende ad attribuirli ad un autore, ma nel momento che sono rappresentati divengono una performance sociale che coinvolge molti. Un dramma non è completo fino a quando non è inscenato di fronte ad un pubblico. Il pubblico vede il materiale

della vita reale rappresentato in forma significativa. Naturalmente non si tratta solo di semplificare e ordinare le esperienze cognitive ed emozionali che nella “vita reale” risultano caotiche. Si tratta di mettere in discussione i principi ordinatori accettati nella “vita reale” (ibid.). Esistono varie teorie sull’origine del dramma. Alcuni pensano che derivi dal rito religioso e dai miti che sono alla base dello statuto rituale. Altri ne vedono l’origine negli inni corali d’elogio funebre cantati presso la tomba di un eroe morto dove, ad un certo punto, l’oratore si distingue dal coro che canta il peana, recita e mima con gesti drammatici le azioni importanti nella vita dell’eroe; la parte recitata, secondo tale teoria, si fa sempre più elaborata mentre il ruolo del coro perde d’importanza. e da ultimo le storie vengono rappresentate come spettacoli teatrali, dimenticando la loro origine. Esistono teorie “secolarizzate”, come quelle che vedono sorgere il dramma dalle narrazioni intorno al fuoco negli antichi accampamenti, dove vicende di caccia venivano evocate mimando gli eventi e i ruoli (ibid.).

Quali che siano le sue origini, il dramma tende a diventare un modo per esaminare minuziosamente la vita quotidiana; interpretata, in Occidente, attraverso le forme della tragedia, della commedia, del melodramma, ecc., secondo le categorie aristoteliche della nostra tradizione (racconto, caratteri, pensieri, linguaggio, musica e spettacolo, e le loro suddivisioni), mentre in altre tradizioni, come quella del No e del Kabuki giapponese, si mettono in risalto gli aspetti connessi con l’estetica della salvezza e dell’onore.

Ci viene utile per definire meglio il significato del teatro nella storia dell’umanità l’esposizione di Roberto Tessari in “Teatro e antropologia”. Per Tessari, al pari d’altre attività che si definiscono artistiche esperite dall’uomo nel corso della storia, qualsiasi forma di spettacolo teatrale non nasce per rispondere a finalità d’ordine estetico (Tessari 2005). Tutti gli studiosi d’ogni sorta d’antropologia concordano nel ritenere che l’impulso vada rintracciato entro l’ambito delle pulsioni essenziali le cui dinamiche hanno fatto insorgere nell’uomo la coscienza della sua separazione rispetto al mondo animale e alla natura. Se lo consideriamo nella prospettiva del più ampio decorso storico, il teatro altro non è che una variante artistica di quel complesso di fenomeni che possono essere sussulti entro le categorie della rappresentazione e della spettacolarità (ibid.). Il teatro può essere arte e può essere spettacolo, ma il suo irrinunciabile farsi nella com-presenza fisica d’attore e spettatore, e attraverso la fisicità sensibili di un evento in atto, lo sospendono ai margini tra la sfera della pura produzione estetica, il piano della spettacolarizzazione globale, e l’elementare dimensione del vivo estrinsecarsi d’istanze antropologiche comunque connesse all’urgenza di re-ligare (socio-culturalmente e/o sacralmente) uomo con uomo (ibid.).

Ciò comporta che il fenomeno teatro tenda a manifestarsi pressoché sempre all’ombra di una specifica aura d’equivocità: in ogni caso sospeso tra la pretesa di essere giudicato somma arte

della finzione spettacolare, e la pur “prestigiosa” condanna ad essere vissuto in quanto evento-rito necessario alla coesione culturale di una comunità (ibid.).

Da ciò che abbiamo riportato in precedenza risulta chiaro che per comprendere il significato sociale- culturale e individuale del teatro sia necessario rivolgersi allo studio delle dinamiche rituali e viceversa e come ciò implichi il ricorso a diversi concetti esplicativi come liminalità, dramma, performance, estetica, società, comunità, sacralità, senza dimenticare gli aspetti psicologici operanti negli attori.

### **Il concetto di liminale e liminoide**

Ci viene in aiuto a comprendere meglio tali concetti e i legami interconnessi con la nostra modernità il lavoro di Turner “Dal rito al teatro” del 1982.

Turner nella sua analisi del rituale parte dalle teorizzazioni di Van Gennep sui riti di passaggio, il quale distingue tre fasi nel rito di passaggio: separazione, transizione e incorporazione.

La prima fase, la separazione, delimita lo spazio e il tempo sacri da quelli profani e secolari. Questa fase implica un comportamento simbolico che rappresenta il distacco dei soggetti rituali dal loro precedente status sociale.

Nel corso della fase intermedia di transizione, che Van Gennep chiama “margine” o “limen” (soglia in latino), i soggetti rituali attraversano un periodo e una zona di ambiguità, una sorta di limbo sociale che ha pochissimi punti di comunione con lo status sociale e le condizioni culturali profane precedenti o successive.

La terza fase, che Van Gennep chiama “aggregazione” o “incorporazione”, comprende fenomeni e azioni che simboleggiano il raggiungimento da parte dei soggetti della loro nuova posizione, relativamente stabile e ben definita nel complesso della società (Van Gennep 1909 trad. it. 1981). Turner esce dal campo ristretto dei riti di passaggio e si concentra sulla questione della liminalità e sul significato sociale e individuale di tale esperienza; secondo lui l'essenza della liminalità consiste nella scomposizione della cultura nei suoi fattori costitutivi e nella ricomposizione libera o “ludica” dei medesimi in ogni e qualsiasi configurazione possibile, per quanto bizzarra. Diventa un settore della cultura libero e sperimentale, un settore in cui possono essere introdotti non solo nuovi elementi, ma anche nuove regole combinatorie, e in modo molto più rapido di quanto avvenga nel caso del linguaggio. Il predominio di questa capacità risulta in modo più chiaro in quelle società in cui esiste una netta demarcazione fra il lavoro e lo svago, e specialmente in tutte le società plasmate dalla rivoluzione industriale (Turner 1982).

Diventa importante considerare – secondo la prospettiva di Turner- la netta divisione tra lavoro e svago prodotta dall'industria moderna, e il modo in cui essa ha influito su tutti i generi simbolici, dal rito, ai giochi, alla letteratura. Vengono utili a questo scopo gli studi di Joffe Dumazedier che rifiuta la tesi secondo la quale lo svago sarebbe esistito in tutte le società di tutti i tempi,

affermando che nelle società tribali lavoro e gioco facevano parte a pari titolo del rituale mediante il quale gli uomini cercavano di stabilire una comunione con gli spiriti degli antenati; le festività religiose comprendevano sia il lavoro che il gioco (Dumazedier 1978).

Sebastian de Grazia rintraccia le origini dello svago nel modo di vita di certe classi aristocratiche nel corso della civiltà occidentale, ma Dumazedier non è d'accordo, in quanto la condizione oziosa dei filosofi greci e della piccola nobiltà del sedicesimo secolo non può essere definita in relazione al lavoro, poiché sostituisce del tutto il lavoro (fatto dagli schiavi o dai servi). Il vero svago esiste solo come complemento del lavoro (ibid.).

Lo svago presuppone il lavoro: è una fase di non lavoro, o di anti-lavoro, nella vita di una persona che lavora. Il sorgere dello svago, per Dumazedier, è legato a due condizioni: innanzitutto, la società cessa di regolare le proprie attività mediante obblighi rituali comuni (lavoro e svago entrano nella dimensione della scelta individuale); in secondo luogo il lavoro con cui una persona si guadagna da vivere è separato dal resto delle sue attività, con limiti non più naturali ma arbitrari (organizzato in modo così preciso da poter essere distinto dal tempo libero, sia in teoria che in pratica) (Turner 1982). È solo nella vita sociale delle civiltà industriali e postindustriali che troviamo soddisfatte queste condizioni necessarie.

Da qui il concetto di svago si lega all'idea di libertà, in particolare a due tipi di libertà: "Libertà da" e "libertà di". Rifacendosi alla distinzione di Isaiah Berlin possiamo dire che lo svago rappresenta la libertà da obblighi istituzionali, imposti dalle forme fondamentali dell'organizzazione sociale, in particolare tecnologica e burocratica; per ogni individuo rappresenta la libertà dai ritmi forzati e cronologicamente regolati di fabbriche e uffici, e la possibilità di recuperare e godere di nuovo dei ritmi naturali, biologici (Berlin 1974).

Ma lo svago è anche libertà di accedere ai mondi simbolici del divertimento, degli sport, dei giochi e dei diversivi di qualsiasi genere e addirittura di generarne di nuovi; inoltre è libertà di trascendere le limitazioni imposte dalla struttura sociale, libertà di giocare con idee, fantasie, parole, colori, e con le relazioni sociali, nei rapporti di amicizia, negli esercizi di sensitività, negli psicodrammi e in altri modi (Turner 1982).

Lo svago è potenzialmente in grado di liberare le capacità creative individuali o collettive, per criticare o puntellare i valori della struttura sociale dominante. Ma se questo è lo spirito ideale dello svago, la sua realtà culturale, è però ovviamente influenzata dalla sfera del lavoro, dalla quale è stato diviso dal cuneo dell'organizzazione industriale.

In tutti i luoghi in cui l'aspirazione calvinista alla teocrazia divenne influente, furono introdotte leggi che costringevano gli uomini a migliorare la loro condizione spirituale risparmiando e lavorando sodo. Fra i bersagli di provvedimenti di divieto vi furono quei generi di svago e d'intrattenimento sviluppatasi tra l'aristocrazia, come le rappresentazioni teatrali, i quadri allegorici, esecuzioni musicali, i carnevali, le sagre ecc. che costituivano la componente ludica

del continuum lavoro-gioco in cui si raccoglieva la società intera in un unico processo che attraversava le fasi sacre e profane, e le solennità e le festività del ciclo stagionale. Al posto di ciò si chiedeva dedizione ascetica all'impresa economica principale e la sacralizzazione di ciò che precedentemente era subordinato ai paradigmi cosmologici sacri: perseguimento sistematico del profitto e della frugalità. (ibid.).

Qualcosa di questo carattere dell'etica protestante è penetrato anche nei generi d'intrattenimento dell'industria dello svago, facendolo divenire "ergico" (della natura del lavoro), anziché "ludico" (della natura del gioco), così abbiamo una seria divisione del lavoro dove ballare, recitare, cantare, produrre arte, scrivere ecc. divengono "vocazioni" professionali (ibid.).

Nel quadro dell'aumento della dimensione dello svago, sono proliferati generi simbolici sia istruttivi che di puro divertimento e Turner si chiede se sia corretto applicare a tali fenomeni il titolo di liminali. È evidente che per certi aspetti questi generi condividono le caratteristiche dei riti e dei miti delle culture primitive, arcaiche e tribali.

Tuttavia le fasi liminali di una società tribale invertono, ma normalmente non sovvertono lo status quo, la forma strutturale, della società stessa; il capovolgimento, rende evidente ai membri della comunità che l'alternativa al cosmo è il caos, e che quindi farebbero meglio a tenersi stretto il cosmo, cioè l'ordine tradizionale che concede periodi di caos istituzionalizzato nelle ricorrenze rituali.

Invece i cosiddetti generi d'intrattenimento delle società industriali sono spesso sovversivi, satireggiano, prendono in giro, corrodono i valori centrali della sfera del lavoro su cui si fonda la società, o almeno di settori particolari di quest'ultima (ibid.). Questi generi che offrono la possibilità di effettuare una sperimentazione libera all'interno della cultura di massa, permettendo di rimescolare i tasselli che qualificano gli immaginari collettivi condivisi, svelando l'arcano non addomesticabile, sono prodotti che vengono chiamati da Turner "liminoidi" (l'"oide" qui deriva dal greco *-eidos*, forma, modello, e significa "rassomigliare a"; il "liminoide" assomiglia al liminale senza essere identico ad esso). Il liminoide quindi assomiglia al liminale per il suo carattere di possibilità trasformatrice, per essere il regno del congiuntivo e non dell'indicativo e per essere il non-luogo in cui è possibile giocare con i simboli e le appartenenze culturali cristallizzate, dando vita a combinazioni inusuali minando alle fondamenta il familiare.

La liminalità è un "interface" temporale, le cui proprietà costituiscono il parziale capovolgimento di quelle dell'ordinamento già consolidato su cui fonda qualsiasi "cosmos" culturale specifico. Può essere euristicamente utile considerare, in relazione alla liminalità nel rito o nel mito, il termine durkheimiano di "solidarietà meccanica", con cui s'intende quel tipo di coesione, cooperazione e azione collettiva diretta dal conseguimento di finalità di gruppo, che trova la sua

applicazione migliore nelle società piccole e pre-alfabete con una divisione del lavoro rudimentale e una tolleranza assai scarsa nei confronti dell'individualità (ibid.).

La spinta alla coerenza esercitata dai sistemi socioculturali è tanto forte, che solo in rare circostanze nelle società di piccole dimensioni, e non molto spesso in quelle di dimensione più vaste, gli individui riescono a sottrarsi a questi vincoli normativi. Nondimeno, le stesse esigenze di strutturazione, il processo grazie al quale il nuovo che emerge viene contenuto in disegni e schemi ordinatori, hanno il loro tallone d'Achille. Esso consiste nel fatto che quando persone, gruppi, insiemi d'idee, ecc., si spostano da un livello, o una modalità d'organizzazione, ad un altro livello, si crea necessariamente una zona interfacciale, un intervallo di margine o limen, in cui il passato è temporaneamente negato, sospeso, e il futuro non è ancora iniziato, un istante di pura potenzialità in cui ogni cosa è sospesa ad un filo. Nelle società tribali, in virtù dell'omogeneità dei valori, del comportamento e delle regole strutturali sociali, quest'istante può essere abbastanza facilmente contenuto o padroneggiato dalla struttura sociale; quasi nel momento stesso in cui appare, viene posto a servizio della normatività (ibid.). Tuttavia possiamo scorgervi il germe della sovversione, dell'innovazione, del cambiamento, degli sviluppi futuri della società.

Nelle società tribali la liminalità è spesso funzionale, nel senso che è uno speciale dovere o prestazione richiesta nel corso del lavoro o attività; gli stessi rovesciamenti e inversioni che essa attua servono di solito a compensare le rigidità o le ingiustizie della struttura normativa. Nelle società industriali la forma dei riti di passaggio, inserita nel calendario e/o modellata sui processi organici di maturazione e declino, non è più sufficiente per la società nel suo insieme. Lo svago offre l'opportunità di sviluppare una molteplicità di generi facoltativi, liminoidi, che non vengono considerati "antistruttura" in opposizione alla struttura normativa; essi vanno piuttosto considerati secondo la prospettiva in cui Sutton-Smith concepisce il "gioco", cioè come una "sperimentazione con repertori variabili", che costituisce il corrispettivo adeguato della molteplice variazione resa possibile dallo sviluppo tecnologico e da uno studio avanzato della divisione del lavoro (ibid.).

Nella cosiddetta alta cultura delle società complesse, il liminoide non è solo staccato dal contesto dei riti di passaggio, ma è anche individualizzato; l'artista isolato crea i fenomeni liminoidi, la collettività esperisce i simboli liminali collettivi. Ciò non vuol dire che quella del produttore di simboli, idee, immagini, ecc. liminoidi sia una creazione ex nihilo; vuol dire soltanto che gli è concesso il privilegio di prendersi, nei confronti dell'eredità socialmente tramandata, delle libertà del tutto impensabili per i membri di culture cui il liminale coincide con il sacro e inviolabile (ibid.).

Quindi quando confrontiamo i processi e i fenomeni liminali con quelli liminoidi, non troviamo solo somiglianze, ma anche differenze cruciali.

I fenomeni liminali prevalgono di solito nelle società tribali e agricole primitive che possiedono quella che Durkheim abbiamo visto chiamare “solidarietà meccanica” e sono dominate da ciò che Henry Maine ha definito lo “status”. I fenomeni liminoidi fioriscono in società dotate di “solidarietà organica”, collegate l’una all’altra da relazioni “contrattuali”, prodotte dalla rivoluzione industriale e ad essa successive (ibid.).

I fenomeni liminali sono di solito collettivi, legati a ritmi stagionali, biologici o sociostrutturali oppure a crisi dei processi sociali, siano esse prodotte da assestamenti interni, da adattamenti a situazioni esterne o da misure tese a porre rimedio ad eventi negativi; in sintesi compaiono in quelle che si possono definire “fratture naturali”, interruzioni naturali del flusso dei processi naturali e sociali. Imposti quindi da una necessità socioculturale, pur contenendo in nuce la libertà e la potenzialità per la formazione di nuove idee, simboli, modelli, credenze. I fenomeni liminoidi possono essere fenomeni collettivi, ma il loro carattere più tipico è d’essere produzioni individuali, anche se di frequente il loro effetto è collettivo o di massa. La loro creazione non è ciclica, ma continua, benché avvenga in luoghi e tempi separati dai contesti del lavoro e destinati alle attività di svago (ibid.).

I fenomeni liminali sono integrati nel processo sociale complessivo e vi occupano una posizione centrale, formando insieme a tutti i suoi rimanenti aspetti una totalità unitaria, e rappresentandone l’aspetto necessario di negatività e congiuntività. I fenomeni liminoidi si sviluppano separatamente dai processi economici e politici che occupano la posizione centrale; hanno un carattere pluralistico, frammentario e sperimentale (ibid.).

I fenomeni liminali tendono a presentarsi in modo simile alle “rappresentazioni collettive” di Durkheim, vale a dire come simboli che hanno un identico significato intellettuale ed emotivo per tutti membri del gruppo. I fenomeni liminoidi tendono ad essere più idiosincratici, più originali, e ad essere prodotti da individui specializzati e devono contendersi il riconoscimento generale all’interno di gruppi particolari, come “le scuole”, le cerchie e le consorterie culturali. Inoltre essi sono considerati innanzitutto come offerte ludiche messe in vendita sul libero mercato, soprattutto all’interno delle culture capitalistiche liberal-democratiche. Tipologicamente i loro simboli si avvicinano di più al polo personale psicologico che a quello oggettivo-sociale (ibid.).

I fenomeni liminali, anche quando sembrano invertire il normale andamento della struttura sociale, tendono in ultima analisi ad assolvere ad una funzione positiva, a consentirle di funzionare senza troppo attrito. I fenomeni liminoidi sono spesso collegati a critiche sociali o addirittura a proclami rivoluzionari.

Nelle società moderne, complesse, i due generi coesistono in una sorta di pluralismo culturale; ma il liminale sopravvive nell’attività delle chiese, delle sette e dei movimenti, nei riti iniziatici dei club, delle confraternite delle logge massoniche e d’altre società segrete ecc., e non ha più



portata universale. Altrettanto ne sono privi i fenomeni liminoidi, che di solito sono generi di svago, quali l'arte, lo sport, i passatempi, i giochi ecc., praticati da o rivolti a particolari gruppi, categorie, sottoclassi e settori delle società industriali d'ogni tipo. Tuttavia molte persone sentono ancora il liminoide come più libero del liminale, una questione di scelta e non d'obbligo. Il liminoide assomiglia ad una merce (si sceglie e si paga) più del liminale, che suscita sentimenti di fedeltà ed è collegato all'appartenenza, o all'aspirazione d'appartenenza, dell'individuo a qualche gruppo dotato di una forte coesione interna. Si lavora al liminale, si gioca al liminoide (ibid).

### **Il concetto di *communitas***

Per poter cogliere a pieno il ruolo dei riti, e quindi degli aspetti della liminalità e inseguito della differenza con il liminoide, nella vita sociale e soggettiva delle persone, è necessario introdurre un altro concetto caro a Turner: la "communitas".

Turner non vuole far coincidere la *communitas* con il concetto di "comunione" di Gurvitch, in cui le menti si aprono il più ampiamente possibile, e le estreme profondità accessibili dell'io sono integrate in questa fusione (estasi collettiva); per lui la *communitas* non cancella le particolarità individuali: non è né un regresso all'infanzia, né un fatto emotivo, né uno sprofondare nella fantasia. Turner parte dal presupposto che, nelle loro relazioni sociali strutturali, le persone, mediante vari processi d'astrazione, vengono investite di significati sovraindividuali e classificate in base ai diversi ruoli, status, classi, connotazioni culturali legate al sesso, età stabilite convenzionalmente, appartenenze a gruppi ecc. in situazioni sociali di tipo diverso, esse sono state condizionate a svolgere ruoli sociali specifici (ibid.). Con tali classificazioni entra in gioco l'essenza autentica dell'uomo, poiché ogni definizione di un ruolo tiene conto di qualche attributo o capacità umana fondamentale e, volenti o nolenti, gli esseri umani "giocano" umanamente i propri ruoli; ma la piena capacità dell'uomo non è ammessa nei luoghi soffocanti dei ruoli istituzionalizzati, mentre nelle società tribali e in altre forme sociali preindustriali, la liminalità fornisce un contesto favorevole allo sviluppo di confronti diretti, immediati e totali fra identità umane differenti. Nelle società industriali è nell'ambito dello svago, e talvolta con l'aiuto delle proiezioni dell'arte, che questo modo di fare esperienza di propri compagni può essere rappresentato, compreso e in qualche caso anche realizzato.

Naturalmente la liminalità è una situazione ambigua e può essere vissuta come zona d'insicurezza, d'irruzione del caos nel cosmo, anziché il luogo in cui il bisogno creativo trova soddisfazione e compimento in termini interumani e transumani.

La liminalità è insieme più creativa e distruttiva della norma strutturale; ma quando è socialmente positiva, la liminalità presenta direttamente o implicitamente, un modello di società umana che è una *communitas* omogenea non strutturata, i cui confini coincidono idealmente con

quelli della specie umana (ibid.). Quando anche solo due persone credono di sperimentare fra loro una simile unità, esse sentono, anche solo per un attimo, tutti gli uomini come una cosa sola; tuttavia pare, le generalizzazioni del sentimento sono più rapide di quelle del pensiero e la grande difficoltà sta nel mantenere viva questa intuizione. Ci imbattiamo così nel paradosso che l'esperienza della *communitas* diventa la memoria della *communitas*, col risultato che questa, nel suo sforzo di replicare se stessa, sviluppa storicamente una struttura sociale (ibid.).

È la *communitas* stessa che sviluppa ben presto una struttura (sociale protettiva), nella quale i rapporti liberi tra individui si trasformano in rapporti diretti da norme tra persone sociali (Turner 1966, trad. it. 1971).

Esaminando il destino storico della *communitas* Turner identifica tre forme distinte di essa, non necessariamente sequenziali, e le definisce spontanea, ideologica e normativa; ciascuna con rapporti particolari con i fenomeni liminali e liminoidi.

La *communitas* spontanea è quel confronto diretto, immediato e totale fra identità umane differenti di cui abbiamo parlato; un istante di lucida comprensione reciproca a livello esistenziale, dove si ha la sensazione che non solo i propri, ma tutti i problemi, siano emotivi o conoscitivi, potrebbero essere risolti, se soltanto il gruppo che si avverte in prima persona come un "noi essenziale" (da M. Buber- si forma nel tendere verso una meta comune liberamente scelta) conservasse il proprio stato attuale d'illuminazione intersoggettiva. Sentiamo che è importante stabilire una relazione diretta con un'altra persona come essa si presenta nell'*hic et nunc*, comprenderla in modo simpatetico (e non empatico, che implica sempre un certo negarsi, un non darsi completamente del sé), liberi dai gravami di ruolo, status, reputazione, classe, casta, sesso, o altri incasellamenti strutturali definiti culturalmente. Si viene assorbiti in un unico evento fluido sincronico (Turner 1982).

La *communitas* ideologica è un insieme di concetti teorici che tentano di descrivere le interazioni che hanno luogo nella *communitas* spontanea. Qui lo sguardo retrospettivo, la "memoria" ha già creato una distanza tra il soggetto individuale e l'esperienza comunitaria o diadica, vi è una "rottura del flusso" (M. Csikszentmihalyi e J. MacAloon), in altre parole un'interruzione di quell'esperienza di fusione fra azione e coscienza (e di concentrazione dell'attenzione) che caratterizzano il momento cruciale nel rituale, nello sport, nell'arte ecc.. Csikszentmihalyi e MacAloon definiscono il flusso come la sensazione olistica presente quando agiamo in uno stato di coinvolgimento totale, condizione in cui un'azione segue l'altra secondo una logica interna che sembra procedere senza bisogno d'interventi consapevoli da parte nostra. Ciò che esperiamo è un flusso unitario da un momento a quello successivo, in cui ci sentiamo padroni delle nostre azioni, e in cui si attenua il distacco fra soggetto e ambiente, fra stimolo e risposta, o fra presente, passato e futuro.

Il flusso può produrre la *communitas* e viceversa, ma certi flussi sono isolati, e certe forme di *communitas*, in particolare quelle religiose, separano la coscienza dall'azione. Qui ciò che è essenziale non è il lavoro d'equipe nel flusso, ma l'essere insieme: la parola chiave è "essere" non "fare". Il soggetto ha iniziato a rovistare nel passato culturale per definire in parole la sua esperienza concreta della *communitas* spontanea (ibid.).

Infine la *communitas* normativa è, una volta di più, un "sistema sociale permanente", una subcultura o un gruppo che tenta di promuovere e conservare le relazioni della *communitas* spontanea su una base più o meno stabile. Per far questo deve snaturarsi, poiché la *communitas* spontanea è una questione di grazia non di legge, è l'eccezione non la regola.

L'origine di un gruppo basato sulla *communitas*, sia pure normativa, presenta un carattere che la distingue da quei gruppi che sorgono sul fondamento di qualche "necessità", naturale o tecnica, reale o immaginaria, come ad esempio un sistema di rapporti di produzione o un gruppo di persone che si ritengono unite da un legame biologico, quale la famiglia, la parentela o la stirpe. Un certo carattere di libertà, liberazione o amore, perviene alla *communitas* normativa, anche se spesso i regimi più rigidi si discostano dalle esperienze più spontanee di *communitas*. Questo irrigidimento deriva dal fatto che inizialmente i gruppi della *communitas* si sentono totalmente vulnerabili dai gruppi istituzionalizzati che li circondano; perciò sviluppano una corazza difensiva istituzionale, che si rafforza in misura direttamente proporzionale all'aumento delle pressioni per cancellare l'autonomia del gruppo primario (ibid.).

Fra la *communitas* e la struttura sociale vige una sorta di relazione figura-sfondo, dove i confini di ciascuna delle due, in quanto modelli impliciti o espliciti dell'interazione umana, sono determinati dal contatto o dal confronto con l'altra, esattamente come la fase liminale di un rito d'iniziazione è determinata dagli status sociali fra cui s'inserisce, o come il sacro è determinato dalle sue relazioni con il profano.

### **Il concetto di flusso**

Vi sono quindi relazioni intense tra i concetti di *communitas*, flusso, liminale e liminoide.

Csikszentmihalyi estende il concetto di "flusso" dal gioco all'"esperienza creativa" nell'arte e nella letteratura e alle esperienze religiose, basandosi su numerose fonti scientifiche e letterarie. Egli individua sei "elementi", o "qualità", o "tratti distintivi" della "esperienza di flusso". Essi sono:

- a) L'esperienza della fusione tra azione e coscienza: nel flusso non c'è dualismo; un attore può essere conscio di ciò che sta facendo, ma non può essere conscio d'essere conscio, se questo accade, si crea una frattura nel ritmo del comportamento o in quello della conoscenza. L'autocoscienza lo fa incespicare e il flusso si trasforma in non flusso, il piacere cede il posto ai problemi, alle preoccupazioni, all'ansietà.

- b) Questa fusione d'azione e coscienza è resa possibile da un concentrarsi dell'attenzione su un campo di stimoli limitato. La coscienza deve essere ristretta, intensificata, orientata su un centro d'attenzione limitato. "Al passato e al futuro si può anche rinunciare" soltanto l'ora ha importanza, ma come ottenere tutto questo? Qui bisogna che le condizioni che normalmente prevalgono siano "semplificate" da qualche determinazione attinente al contesto; ciò che è irrilevante rispetto a quest'ultimo deve venire escluso. È la limitazione data dalle regole e dalle motivazioni, la concentrazione dell'attenzione, a rendere possibile l'esperienza del flusso.
- c) Un'altra caratteristica del flusso è la perdita dell'io. Il sé, che normalmente è l'intermediario fra le azioni di un individuo e quelle di un altro, diventa del tutto irrilevante: l'attore è immerso nel flusso, accetta come vincolanti le regole che sono tali anche per gli altri attori, perciò non ha bisogno di contrattare con il sé ciò che si deve o non deve fare. Le regole assicurano la riduzione della devianza e dell'eccentricità in gran parte del comportamento manifesto. La realtà tende ad essere "semplificata fino a diventare comprensibile, definibile e manipolabile" e tutto questo vale per il rito religioso, la performance artistica e i giochi. Qui l'oblio di sé non va inteso come una perdita d'autocoscienza. In realtà la coscienza cinestetica e intellettuale è accresciuta; il flusso si protende verso la natura e gli altri uomini in un'intuizione dell'unità, della solidarietà, della pienezza e dell'accettazione.
- d) Una persona che è nel flusso si sente padrona delle proprie azioni e dell'ambiente. Magari non se ne accorge finché è nel flusso, ma riflettendoci sopra può rendersi conto che le sue capacità erano all'altezza delle richieste fattegli dal rito, dall'arte o dallo sport. Questo lo aiuta a costruirsi "un concetto positivo di se stesso". Fuori dal flusso questo senso soggettivo di padronanza è difficile da conseguire, data la molteplicità degli stimoli e dei compiti culturali: particolarmente nelle società industriali, con la loro complessa divisione sociale e tecnica del lavoro, ma all'interno dei limiti ritualmente stabiliti delle regole di un gioco o della performance, una persona ha la possibilità di farcela, purchè affronti la situazione con abilità e accortezza. L'autocontrollo scaccia la preoccupazione e la paura e i piaceri del flusso superano abbondantemente le sensazioni di pericolo e di difficoltà.
- e) Il flusso contiene di solito esigenze d'azione non contraddittorie, coerenti, e offre alle azioni di un individuo un feedback chiaro e univoco. Questa è una conseguenza della limitazione della coscienza ad un campo ristretto di possibilità. Il flusso si differenzia dalla quotidianità in quanto contiene regole esplicite che rendono non problematiche l'azione e la valutazione dell'azione. Perciò la malafede interrompe il flusso: bisogna essere dei credenti, anche se questo significa una sospensione temporanea e volontaria dell'incredulità, ossia scegliere (in modo liminoide) di credere che le regole siano "vere".

- f) Infine il flusso è autotelico, cioè non sembra aver bisogno di finalità o ricompense esterne. Stare nel flusso è godere della massima felicità possibile per un essere umano: non importa quali siano le regole o gli stimoli particolari che lo hanno fatto scattare, è indifferente che sia un gioco o un rito religioso.

Nelle società anteriori alla rivoluzione industriale il rituale poteva sempre assumere un carattere di flusso per le comunità totali (tribù, clan, famiglie, ecc); nelle società postindustriali, dove il rito è soppiantato dall'individualismo e dal razionalismo, l'esperienza del flusso si è trasferita principalmente nei generi di svago: arte, sport, giochi, passatempi ecc. essendo il lavoro complesso e diversificato, anche il suo equivalente, surrogato o rimedio piacevole e facoltativo, vale a dire la sfera dei generi di svago, diviene complesso e diversificato (ibid.).

Nelle società arcaiche, teocraticamente-carismatiche, patriarcali e feudali, era il rito (compresa la fase liminale), insieme a certe istituzioni ausiliarie quali il dramma sacro, a fornire i principali schemi e meccanismi culturali che producevano l'esperienza del flusso; ma in quelle età in cui la sfera del rituale religioso ha subito una contrazione, la funzione di generare il flusso all'interno della cultura è stata assunta in gran parte da una molteplicità di generi "frivoli" (in teoria), come l'arte e lo sport.

Sembrerebbe che con l'industrializzazione, l'urbanizzazione, la diffusione dell'alfabetismo, la migrazione della manodopera, la specializzazione, la professionalizzazione, la burocrazia, la divisione della sfera dello svago da quella del lavoro provocata dall'orario della fabbrica, la precedente integrità della ben orchestrata Gestalt religiosa, che un tempo costituiva il rituale, sia esplosa violentemente, e che dalla morte di questo potente opus deorum himinumque sia nata una molteplicità di generi di performance specializzati (ibid.). Questi generi di svago industriale comprenderebbero il teatro, il balletto, l'opera, il cinema, il romanzo, la poesia stampata, le mostre, la musica, gli eventi sportivi, i carnevali, il teatro popolare ecc.

La disintegrazione è stata accompagnata dalla secolarizzazione; le religioni tradizionali, con i loro riti spogliati di gran parte della loro ricchezza e dei loro significati simbolici precedenti, e dunque della loro capacità trasformatrice, sopravvivono nella sfera dello svago, ma non sono riusciti ad adattarsi bene alla modernità. Il dualismo cartesiano ha insistito nel separare il soggetto dall'oggetto, noi da loro, trasformando gli uomini dell'occidente in voyeurs, aumentando fino all'esagerazione le capacità visive con l'uso di macro- e micro- strumentazioni, per conoscere nel modo migliore le strutture del mondo con un "occhio" al suo sfruttamento. La modernità significa l'apoteosi del modo indicativo: ma in quella che Ihab Hassan ha definito la "svolta postmoderna" stiamo forse assistendo ad un ritorno alla congiuntività e ad una riscoperta di modalità culturali trasformatrici, particolarmente in certe forme di teatro.

Nel capitolo successivo partiremo dai significati psicologici individuali e collettivi, che stanno alla base dell'esperienza di flusso, per tornare al significato delle esperienze rituali, come luogo e spazio necessario per garantire lo sviluppo della personalità e della coesione sociale.

## Cap.3

### L'esperienza rituale come risposta al caos esistenziale

Per capire perché la dimensione rituale sia così connessa con lo sviluppo sociale umano e con l'esperienza di flusso, cercheremo di mettere in evidenza quali aspetti psicologici umani sono alimentati dal rito e a loro volta alimentano la ricerca d'esperienze rituali.

#### Rito: fenomeno archetipico

Come abbiamo potuto vedere nei capitoli precedenti il rito si rivela una realtà forte, che s'impone in maniera universale in tutti i tempi e in tutti i luoghi, che risale agli strati più arcaici, addirittura pre-umani dell'evoluzione, che scandisce tutti i passaggi del processo d'ominazione da quelli lontanissimi dell'uomo "selvaggio" a quelli attuali dell'uomo "tecnologico".

Queste considerazioni sembrano convergere verso una constatazione di carattere generale: comportamenti che ricadono sotto il nome di rito affiorano da strati evolucionistici sorprendentemente remoti e universali. Se il rito è un archetipo, non è confinato in epoche storiche variamente lontane (preistoriche, primitive, selvagge, etc.), né in sfere antropologiche più o meno delimitate (magiche, religiose, gerarchiche, etc.), né entro categorie patologiche a specifica variazione rituale (nevrosi ossessiva o altro), né appannaggio di categorie sociali determinate (il mago, lo stregone, il celebrante, etc.); in quanto archetipo, il rito è categoria strutturante della vita. Se il rito possiede una natura archetipica, esso non appartiene all'uomo, ma "possiede" l'uomo, nel senso che cala come dall'esterno nell'esperienza umana e non è nelle facoltà umane disfarsene. Si possono abbandonare riti antichi e abbracciarne di nuovi, ma non ci si può sottrarre all'esperienza rituale (Widmann 2007).

Il rito possiede una dimensione storica particolare: può modificarsi nel tempo, ma sa attraversare i tempi rimanendo strutturalmente inalterato. Sia quando esso si modifica, sia quando si conserva immutato, tuttavia, non vengono meno capacità ed esigenza umana di ritualizzare.

Il rito è un dato di fatto, costituisce una realtà forte nell'esperienza psichica e nell'organizzazione umana. La sua esistenza sembra attestarsi in tutti i tempi e in tutti i luoghi; la sua fenomenologia appare complessa, ma mostra un profilo sufficientemente nitido; la sua realtà sembra persistere sotto il velo di trasformazioni e di riedizioni (ibid.).

Il rito enfatizza i momenti significativi, passaggi salienti nell'esperienza di un individuo continuano ad essere ritualmente celebrati: molte forme rituali esaltano la particolarità d'eventi sia individuali che collettivi; così come enfatizza il carattere significativo di taluni accadimenti, il rito sa anche trasformare esperienze ordinarie in momenti densi di significato.

Poiché il rito rende significativi momenti della quotidianità e conferisce significato anche a gesti ordinari, a qualificarlo come tale non è il carattere banale o eccezionale del gesto, la natura

ordinaria o straordinaria dell'apparato, l'aspetto ermetico o manifesto del significato. A caratterizzare la fenomenologia del rito sembra essere una specifica tonalità emotiva che, se non è sempre di sacralità è almeno di grande serietà (ibid.). Con particolare serietà, difatti, nel rito vengono vissute situazioni che, in un contesto diverso, sarebbero del tutto ordinarie e banali.

L'apparato rituale incentiva la particolare tonalità emotiva che avvolge il rito, trasfigurando persone, luoghi, oggetti e atti della quotidianità. La maschera e il travestimento trovano qui le loro radici storiche e psicologiche. Questa trasfigurazione esalta la percezione di una dimensione parallela a quella usuale, di uno spessore retrostante alla realtà ordinaria. Questo retro-mondo viene vissuto con una particolare densità esperienziale, viene percepito come sede dell'arcano e viene immaginato come dotato di potenza straordinaria (ibid.).

Tratto fenomenologico tipico del rito è l'incontro fra l'individuo e una dimensione che lo sovrasta: più ampia del conscio, più forte dell'Io, più misteriosa del conosciuto. Confrontando sempre con qualcosa che va oltre la dimensione personale, il rito è esperienza di realtà transpersonali.

Non pochi aspetti del rito concorrono a rinforzare l'intensità del vissuto, la serietà-sacralità dell'evento, la natura transpersonale dell'esperienza.

Tra questi aspetti figura anzitutto il linguaggio tipicamente arcano; l'abbigliamento è ulteriore elemento che potenzia la densità dell'esperienza, non sempre è previsto un abbigliamento particolare, ma quando c'è ha un effetto di intensificazione. Analogamente, il rito non si svolge necessariamente in luoghi appositi, ma quando vi sono luoghi del rito, essi sono carichi di potenza evocativa; quanto più un luogo si specializza in sede rituale, tanto più il suo aspetto concorre a rinforzare l'intensità del vissuto, spesso sono luoghi interdetti ai profani. Nel rito la delimitazione non è solo spaziale, ma anche temporale: spesso, infatti, vi è un tempo propizio e un tempo proibito. Allo spazio "liminale" in cui si svolge il rito fa da contrappunto un "tempo liminale", un tempo sospeso, in bilico fra storicità e atemporalità (ibid.).

Sottolineata dalla particolarità del momento, del luogo, dell'abbigliamento e dell'atmosfera, la qualità del vissuto rimane elemento essenziale del rito anche quando l'intero apparato viene meno e quando il rito si risolve in un'esperienza personale e del tutto privata, praticata senza alcun allestimento e in un luogo qualsiasi. La dimensione collettiva non è elemento necessario, ma esalta l'intensità del vissuto; l'essere insieme attiva sensazioni forti che sono proprie della dimensione collettiva. Sentirsi parte di un sé collettivo è esperienza di partecipazione a una realtà e a una potenza sovra-individuali che contraddistingue i vissuti transpersonali del rito.

La dimensione collettiva è solo un modo attraverso cui il rito confronta l'individuo con dimensioni sovra-individuali. Riti molto riservati, del tutto privati o addirittura segreti, possono sortire effetti assai simili da questo punto di vista (meditazione).

Avvolgendo l'individuo in una particolare intensità emotiva e confrontandolo con le dimensioni del transpersonale, il rito raffronta con il mistero (ibid.).

Ecco perché il rito è caratteristicamente struttura protettiva e di contenimento; possiede un'intrinseca fissità retta sulla delimitazione precisa di modi, spazi e tempi, sull'esecuzione codificata di gesti, sull'ordinata sequenza di passaggi, sulla ripetizione sempre uguale di atti o formule, sull'immutabilità di cerimonie. Le sue proprietà ordinate e ordinatrici preservano dall'alluvione psichica nella dimensione privata e dal contagio psichico in quello collettivo. La delimitazione di tempi e spazi non è funzionale solo alla densità di esperienza; è anche tentativo di delimitare l'irruzione delle potenze arcane (ibid.). Nell'intento di costituire un baluardo contro l'erompere minaccioso di forze soverchianti, il rito ha specializzato funzioni di delimitazione e di codificazione, ma anche di precisione e di protocollo, che ne definiscono il ritmo.

L'esecuzione fedele e protocollare incrementa l'effetto rassicurante e protettivo del rito: formule di rito applicabili in ogni circostanza sollevano dall'imbarazzo le persone insicure.

Una specifica tonalità affettiva, una singolare modalità di entrare in contatto con forze sovrastanti fanno del rito una singolarità psichica. Al venire meno della sua specificità esperienziale, l'essenza stessa del rito si degrada ed esso decade in ritualismo. Ciò che rimane è ripetizione, stereotipia, routine, abitudine, formalità.

Per mezzo del rito l'Io si trova a confrontarsi concretamente ed empiricamente con la realtà dell'inconscio, con le sue energie, con le sue strutture archetipiche; in ogni caso, con qualcosa di più grande di sé. Si profila qui la funzione dinamica forse più centrale del rito, che sta nell'incontro dell'individuo con aspetti più grandi e più potenti di se stesso. Il rito è un appuntamento dell'Io con categorie che lo sovrastano e lo trascendono; consente e promuove esperienze di auto-trascendenza.

Immaginando l'archetipo come una linea di struttura, a un polo della sua estensione esso si presenta come forza istintuale, all'altro come un'immagine dinamica (ibid.).

L'energetica del polo istintuale è irruente, la sua pulsione travolge e richiede la funzione protettiva e marginatrice del rito. Esso è strumento ordinatore, di delimitazione, di controllo; entro il rivus del rito vengono incanalate e arginate le forze dell'archetipo (ibid.).

Ecco perché il rito prevede fedeltà di esecuzione, rigidità di metodo, scansione ordinata di passaggi, ripetizione misurata di gesti, rigorosa delimitazione di luoghi e di momenti, meticolosità che non sappiamo dire altrimenti che rituale (ibid.).

Ripetizione, fissità, costume, routine, protocollo sono elementi attraverso cui il rito contiene e modula l'energetica psichica. La potenza debordante dell'archetipo galvanizza e intimorisce; dinanzi alla sua irruenza s'impone anzitutto un'esigenza di protezione e come dice Neumann in "il significato psicologico del rito": "Controllando strettamente il rituale si "controlla" l'archetipo" (Neumann 1950 trad. it 1991).



Così il rito si propone come strumento di controllo per antonomasia e l'antropologia di Marett fu intuitiva nel cogliere dietro al comportamento rituale il bisogno di contenere le spinte istintuali o affettive che maggiormente disorientano (cap.1).

Il rito si costituisce nel contempo come strumento elementare per orientare l'uomo disorientato davanti allo spazio vuoto, all'ignoto, al caos. Nel conferire ordine e delimitazione, il rito funge anche da strumento rudimentale per addensare i primi abbozzi di identità, le prime tracce di configurazione stabile. Là dove imperversano tempeste istintuali e correnti pulsionali, forme archetipe di rito, segnate da ritmo e ripetitività, delimitano aree che stanno per affiorare dal mare dell'inconscio, circoscrivono i primi rudimenti di futura individualità; Malinowski ha colto la stretta relazione fra rito e vissuti di precarietà e l'ha indagata nella psiche arcaica di società tradizionali. S'insinua un'annotazione psicodinamica di rilievo: il rito tutela la stabilità psichica; quando fallisce nella sua funzione protettiva, scade nella patologia.

Zoja (2003) ha sondato il tramonto di talune ritualità nella nostra organizzazione collettiva e ha evidenziato i perniciosi effetti che ne sono conseguiti; ad esempio, il consumo di sostanze psicodislettiche, così ampiamente praticato in tutti i tempi presso molte culture, diventa esperienza d'abuso, intrinsecamente sproporzionata ed endemicamente drammatica, là dove perde precise connotazioni rituali o quando precipita negli aspetti d'ombra del ritualismo, caratterizzato da ripetizioni compulsive.

L'essenza del rito sta sempre nella qualità psicologica dell'esperienza e non negli aspetti formali della sua esecuzione; non basta la consuetudine, la ripetizione, la rigidità stereotipata dei modelli esecutivi a fare di una condotta un rito. In questi aspetti si cela il rischio di uno svuotamento del rito facendolo decadere a vuota formalità; quanto il rito è fecondo nella sua essenza, tanto è sterile nella sua degenerazione in ritualismo formale (Widmann 2007).

Sembra che in assenza di rito propriamente inteso l'uomo sia esposto nella sua nudità all'irruzione di energie inconscie scoordinate e sia consegnato alla potenza cieca dell'archetipo con tutta la sua fragilità; mentre quando il rito riesce a controllare e stabilizzare l'energetica dell'istinto la incanala nel processo di sviluppo della personalità.

L'esperienza rituale costituisce un baluardo contro l'impotenza dell'uomo e dell'Io; assolve la funzione di attivare, rinforzare, confortare, esaltare. Costituisce una bussola nei confronti del disorientamento non più spaziale, ma esistenziale; offre stabilità nei flutti dell'esistenza (ibid.).

Tuttavia è anche fonte di pericolose illusioni di grandezza, di infondate sopravvalutazioni di sé e costituisce pericolo temibile di inflazione.

Mettendo in contatto col retro-mondo luminoso delle potenze archetipiche, il rito mostra sempre un volto duplice: può essere esperienza irreversibile di perdizione o esperienza insostituibile di salvazione. Al pari di tutto ciò che attiene alla vita psichica, presenta costantemente risvolti d'ombra e riserva minacciose implicazioni sia soggettive che collettive (ibid.).

Se da un lato confronta con il polo istintuale, dall'altro confronta con il polo immaginale. Nella sua essenza, l'archetipo è idea, modello, immagine; più specificamente, è modello di comportamento e immagine di ciò che l'uomo potenzialmente può essere. L'indagine antropologica ha profusamente esplorato il valore del rito come modello di gerarchia sociale, di sistema ideologico, di relazione, di comportamento, ecc. Nella griglia di lettura analitica, il rito tiene l'uomo in relazione con i modelli archetipici.

In modo particolare, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, l'antropologia ha indagato la stretta connessione fra il rito e i modelli depositati in quelle narrazioni esemplari che sono i miti. In questo senso le complesse unità strutturali costituite dai riti plasmano la relazione fra l'uomo e il mondo, fra l'io e le aree sconosciute dell'inconscio e convogliano l'evoluzione dell'uomo (ibid.).

Se il rito è linguaggio, come l'antropologia linguistico-strutturalista ha argomentato, esso è soprattutto linguaggio archetipico; i suoi messaggi veicolano informazioni dal mondo degli archetipi al mondo empirico.

Il rito è esperienza attraverso cui l'inconscio si rende accessibile al conscio; ciò non significa necessariamente che i contenuti inconsci vengano compresi intellettualmente. Il mondo archetipico entra nella realtà esperienziale in parte attraverso i canali della comprensione e della consapevolezza, ma in parte più considerevole attraverso vissuti immediati ed esperienze non intelligibili razionalmente.

L'esperienza non mediata di realtà archetipiche e l'esperienza non interpretata di fenomeni simbolici costituisce elemento portante in cui il mito personale si rivela all'individuo e impronta il suo percorso individuativi. Il rito si inserisce in questo travasarsi del mondo archetipico nella dimensione dell'esperienza a orientare il processo evolutivo e il formarsi dell'individualità (ibid.).

Inserendosi là dove l'individuo, nella sua pochezza, si incontra con i principi universali della vita, là dove il mito personale impronta l'esperienza individualiva, il rito è luogo in cui si gioca il destino di evoluzione o di involuzione di ciascuno. Fedele al suo radicale ri-, esso struttura il procedere evolutivo, costella la vocazione al percorso individuale, e il suo fallimento è fallimento dell'andare del processo di evoluzione.

Le attività rituali permettono all'uomo di confrontarsi con il cosmo gestendo e guidando il caos, producendo ciò che abbiamo definito "performance culturali" in cui ognuno agisce dei ruoli chiari, pur mantenendo una sorta di imprevedibilità che ne definisce l'aspetto ludico/creativo.

### **Teatro: performance culturale significativa**

Il teatro è forse il genere più vigoroso, o più attivo di performance culturali; nessuna società è priva di qualche forma di meta-commento (termine usato da Geertz per indicare una storia che

un gruppo racconta a se stesso su se stesso o, nel caso del teatro, un dramma che una società rappresenta su se stessa). Non siamo di fronte solo a una lettura della propria esperienza, ma a una nuova rappresentazione interpretativa della medesima.

Nelle società più semplici, pre-industriali, come si è visto, vi sono spesso complessi sistemi rituali che agiscono non solo per ravvivare sentimenti di solidarietà sociale, ma anche come strumenti di esplorazione mediante i quali le difficoltà e i conflitti del presente vengono articolati e forniti di significato attraverso l'inserimento nel contesto di uno schema cosmologico fisso e comune.

Nelle grandi società complesse, dove, come abbiamo trattato precedentemente, la sfera dello svago è nettamente separata da quella del lavoro, innumerevoli generi di performance culturali sono sorti, ma non tutti hanno carattere riflessivo e portata universale. Il teatro è forse vicino alla vita più della maggior parte dei generi di performance, in quanto, nonostante le sue convenzioni e i limiti spaziali delle sue possibilità, esso è, come scrisse Marjorie Boulton "letteratura che cammina e che parla davanti ai nostri occhi, concepita per essere recitata, e non vista come serie di segni sulla carta e di immagini, suoni ed azione nelle nostre teste" (Turner 1982).

La performance è sempre duplice in quanto non può sfuggire alla riflessione e alla riflessività; il fatto che il teatro sia così vicino alla vita, pur rimanendo distante da essa quel tanto che basta per farle da specchio, fa di esso la forma più adatta per il commento o "metacommento". Il rituale, diversamente dal teatro classico, non fa distinzione fra attori e spettatori; c'è una congregazione che, sia nella forma che nella sostanza, condivide uno stesso insieme di credenze e accettano lo stesso sistema di pratiche e gli stessi insiemi di azioni rituali e liturgiche. Il teatro nasce quando avviene una separazione fra spettatori e attori. La situazione del teatro è quella di un gruppo di attori che sollecitano un pubblico, il quale può o meno assistere allo spettacolo oppure no. Il pubblico è libero di scegliere, e se resta a casa è il teatro a soffrirne non il pubblico. Nel rituale non partecipare significa rifiutare la congregazione con conseguente esclusione sociale.

Nella società occidentale liberal-capitalistica, il teatro è un processo liminoide che si svolge nel tempo liminoide dello svago fra i tempi del "lavoro" nei quali si gioca un ruolo; è in un certo senso "gioco" o "intrattenimento". In origine il teatro aveva, fra le altre cose, il compito di risolvere le crisi che affliggevano tutti e di attribuire un significato alla sequenza di eventi apparentemente arbitrari e spesso di aspetto crudele che seguivano i conflitti personali e sociali. Nelle più semplici società preindustriali, recitare un ruolo sociale e esemplificare uno status facevano a tal punto parte della vita quotidiana, che la recitazione rituale di un ruolo, fosse pure diverso da quello giocato nella vita profana, era della stessa specie di quella che ciascuno viveva nelle quotidianità, era più che altro una questione strutturale e quantitativa, non qualitativa. In queste società recitare significa principalmente giocare un ruolo; il criterio predominante dell'individualità, dell'identità, era la persona (intesa come insieme di ruoli, status e posizioni

che ne costituiscono la posizione sociale nel gruppo di appartenenza); perciò il vero protagonista, sia della vita che del rituale, era il grande collettivo che articolava le persone in strutture gerarchiche o segmentate (ibid.).

Contrapposta a questa simmetria tra la vita quotidiana e il suo doppio liminale, il rituale, troviamo l'asimmetria della vita vis-à-vis e la "recitazione" nelle società occidentali postrinascimentali; ma qui scopriamo un contrasto interessante, addirittura paradossale, in quanto il teatro occidentale ha spesso postulato un contrasto fra la vita quotidiana, cioè il lavoro e quella parte del non lavoro dedicata a incombenze istituzionalizzate, come la famiglia, i circoli, i sindacati ecc., e la vita veramente antistrutturale (religione privata, partecipazione a attività artistiche sia come creatore che come spettatore, e simili). La persona lavora, l'individuo (inteso come parte riflessiva e soggettiva) gioca; la prima è dominata dalla necessità economica, il secondo è "intrattenuto"; la prima vive nel mondo indicativo della cultura, il secondo in quello congiuntivo o ottativo, nei mondi del sentimento e del desiderio, contrapposti a quegli atteggiamenti conoscitivi che mettono in rilievo la scelta razionale, ovvero la piena accettazione del rapporto causa-effetto, il ripudio della partecipazione mistica o delle affinità magiche, il calcolo dei risultati probabili dell'azione, e la consapevolezza realistica dei limiti di quest'ultima (ibid.).

Ma il teatro, pur avendo abbandonato la sua precedente forma rituale, pretende ancora di essere un mezzo per comunicare con potenze invisibile e con la realtà ultima, e può ancora sostenere, specie dopo la nascita della psicologia del profondo, di rappresentare la realtà che si cela dietro la maschera dei ruoli, e che persino le sue maschere sono, per così dire, negazioni della negazione; esse portano in scena la faccia fasulla per poter rappresentare la possibilità di una faccia autentica. Il grande teatro porta in scena addirittura l'incesto e il parricidio che si nascondono dietro le maschere dei rapporti di parentela (ibid.).

Il teatro è diventato il dominio dell'individuale nell'universale; i ruoli teatrali hanno di fatto scardinato i ruoli della vita quotidiana, dichiarandoli "inautentici". Da questo punto di vista ciò che è falso e illusorio è il mondo profano, la dimora della persona, e ciò che è reale è il teatro, il mondo dell'individuo, e la sua stessa esistenza rappresenta una critica permanente all'ipocrisia di ogni struttura sociale che plasmi gli esseri umani (ibid.).

Percorrendo e estremizzando questa strada il teatro rischia di perdere il suo ruolo rituale di contenitore riflessivo dell'emergere del caos cosmico, esasperando l'aspetto sovversivo della liminalità, con esaltazione dell'individualità liminoide, dimenticando la funzione di collante collettivo, minando ulteriormente la coesione sociale già resa precaria dalle dicotomie lavoro-svago e persona-individuo.

Dagli anni sessanta le strade del teatro si biforcano chiaramente in due, una imitativa e una produttiva. La prima risente del sociale, offre consolazione attraverso convenzionalismi

stereotipati, la seconda rielabora frammenti di realtà. Entrambe riflettono, una con compiacimento, una con cinismo; la seconda, quella più vicina agli esempi riportati da Turner, individua, rielabora, produce esperienze, si sottrae dallo spettacolo, tenta di ricollegare i fili di tradizioni tramontate, ne riscopre il principio attivo e cerca luoghi dove è possibile ancora fare esperienze e creare eventi; produce cultura e chiama in causa, direttamente, lo spettatore. Per riuscire in questo c'è bisogno di un'attenzione e di una curiosità nei confronti del contesto, di una capacità di riconoscere i drammi sociali e di rielaborarli teatralmente.

### **Playback Theatre: luogo di Erlebnis**

Il playback theatre si inserisce in quest'ultima ottica e rappresenta, a mio avviso, la strada di ritorno del teatro al rito, o per lo meno ha significati psichici e sociali dell'attività rituale, in quanto forma teatrale, quindi strutturalmente legata al significato di tale insieme di performance, e in quanto performance attenta agli aspetti della quotidianità individuale in un contesto di condivisione collettiva.

Per capire al meglio il tipo di performance prodotte da questo tipo di teatro viene utile ricorrere al pensiero di Wilhelm Dilthey (in "critica della ragion storica"), basato sul concetto di esperienza vissuta (Erlebnis, letteralmente "ciò che si è vissuto fino in fondo"); Kant aveva sostenuto che i dati dell'esperienza sono "privi di forma", Dilthey non era d'accordo e riconosceva che qualunque "molteplicità" osservabile, sia essa una formazione o un organismo naturale, una situazione culturale o un evento mentale, contiene certe relazioni formali che possono essere analizzate (ibid.). Dilthey le chiamò "categorie formali": unità e molteplicità, somiglianza e differenza, tutto e parte, grado, e altri concetti elementari di questo genere; egli sostiene che l'esperienza, nel suo aspetto formale, è più ricca di quanto le categorie formali generali possano rendere conto. Non è che il soggetto percipiente imponga categorie come lo spazio, la sostanza, la causalità, l'azione reciproca al "mondo fisico", e la durata (Bergson), la libertà creativa, il valore, il significato e simili al "mondo spirituale". Piuttosto, gli stessi dati dell'esperienza contengono una "tendenza alla forma", e il compito del pensiero è di elaborare la "connessione strutturale" implicita in ogni Erlebnis o unità di esperienza osservabile (ibid.).

Le strutture dell'esperienza, per Dilthey, non sono le esangui "strutture conoscitive", statiche e "sincroniche" tanto care all'approccio strutturalista allo studio del pensiero; ovviamente la conoscenza è un aspetto, sfaccettatura o "dimensione", importante di qualsiasi struttura d'esperienza. Il pensiero chiarifica e universalizza l'esperienza vissuta, ma questa è intrisa di sentimento e di volontà, fonti rispettivamente dei giudizi di valore e delle norme.

Dietro l'immagine del mondo di Dilthey c'è il fatto fondamentale dell'essere umano totale alle prese con il suo ambiente, dell'essere umano che percepisce, pensa, sente, desidera (ibid.).

Dilthey individua nell'Erlebnis cinque elementi che hanno una struttura processuale e sono collegati geneticamente; ciascun Erlebnis o esperienza vissuta particolare ha:

- a) un nucleo percettivo (piacere o dolore possono essere avvertiti più intensamente che nei comportamenti ripetitivi, divenuti routine)
- b) immagini di esperienze passate vengono evocate con "insolita chiarezza di contorni, potenza di senso ed energia di proiezione"
- c) gli eventi passati rimangono inerti a meno che i sentimenti originariamente collegati ad essi non possano essere pienamente rivissuti
- d) il "significato" si genera con il pensare, connotato "sentimentalmente", alle interconnessioni fra gli eventi passati e quelli presenti: Qui Dilthey distingue tra "significato" e "valore"; il valore appartiene essenzialmente a un'esperienza in un presente cosciente e inerisce al godimento affettivo di esso; i valori non sono interiormente connessi tra loro in modo sistematico e non vi è rapporto armonico tra presente e passato. Il processo di scoperta e determinazione del "significato" consiste invece proprio nel porre il passato e il presente in un rapporto armonico, tuttavia essere pervenuti ad un significato per conto proprio non è sufficiente
- e) un'esperienza vissuta non è mai veramente completa finché non viene "espressa", cioè finché non viene comunicata in termini intelligibili dagli altri, tramite il linguaggio o in altro modo. La cultura è appunto l'insieme di tali espressioni: l'esperienza vissuta degli individui resa disponibile alla società e accessibile alla penetrazione simpatetica di altri "spiriti". Noi possiamo conoscere le nostre profondità soggettive non solo attraverso l'introspezione, ma anche esaminando le oggettivazioni significative espresse dagli altri spiriti.

Secondo Dilthey "la nostra conoscenza di ciò che è dato nell'Erlebnis si amplia mediante l'interpretazione delle oggettivazioni della vita, e questa interpretazione, a sua volta, è resa possibile dall'immersione nelle profondità dell'esperienza soggettiva".

Perciò noi possiamo conoscere le nostre profondità soggettive non solo attraverso l'introspezione, ma anche esaminando le oggettivazioni significative espresse dagli altri. Inversamente l'autoesame, può fornirci indicazioni per penetrare le oggettivazioni della vita generate dall'esperienza altrui. In ciò è implicata una sorta di "circolo ermeneutico", o meglio di spirale, dato che ogni circolo trascende quello precedente.

Ogni tipo di performance è spiegazione ed esplicazione della vita stessa; mediante il processo stesso della performance ciò che in condizioni normali è sigillato ermeticamente, inaccessibile all'osservazione e al ragionamento quotidiani, sepolto nelle profondità della vita socioculturale, è tratto alla luce. Dilthey usa il termine Ausdruck, "espressione", da ausdrücken, letteralmente "premere fuori". Il significato è spremuto fuori da un evento che è stato esperito direttamente dal

drammaturgo o dal poeta, o che reclama a gran voce una comprensione penetrante e fantasiosa. Un'esperienza vissuta è già in se stessa un processo che “preme fuori” verso un'espressione che la completi. Qui l'etimologia di performance può fornirci un indizio prezioso: essa infatti non ha niente a che fare con “forma”, ma deriva dal francese antico parfournir, “completare” o “portare completamente a termine”. Una performance è quindi conclusione adeguata di un'esperienza (ibid.).

Nel Playback Theatre non vi è altro che l'esperienza portata a compimento nella performance, cioè “recuperata”; assistiamo a quel momento del processo esperienziale in cui il significato emerge mediante il “rivivere” l'esperienza originaria (spesso un dramma sociale percepito soggettivamente), e viene dotato di una forma estetica appropriata fornita da esperti, che sono in grado di ritrovare simpateticamente, nelle proprie soggettivazioni, le espressioni più consone al rispecchiamento conscio e inconscio del narratore. Questa forma diventa poi parte integrante della sapienza comunicabile, e aiuta gli altri a intendere meglio non solo se stessi ma anche i tempi e le condizioni culturali dei quali si compone la loro “esperienza” complessiva della realtà. Come afferma Turner, i materiali etnografici, le letterature, il rituale, le tradizioni teatrali di tutto il mondo stanno oggi a nostra disposizione come base per una nuova sintesi comunicativa transculturale da realizzare mediante la performance; per la prima volta possiamo procedere verso una compartecipazione a esperienze culturali, alle molteplici “forme dello spirito oggettivo”, il cui originario sfondo affettivo può essere in qualche modo recuperato attraverso la performance. Questo può essere un modesto passo avanti per allontanare l'umanità dalla distruzione che sicuramente attende la nostra specie se continuiamo a coltivare deliberatamente l'incomprensione reciproca in nome di interessi di potere e di profitto (ibid.).

## Cap.4

### Riflessioni

Tenendo presenti i concetti esaminati nei capitoli precedenti e le loro implicazioni psico-sociologiche, vorrei provare ad analizzare i contesti di riferimento e di azione delle performance di Playback Theatre, cercando di porre alcuni problemi e di individuare alcune ipotesi di soluzione.

### Rito, liminalità, flusso, communitas e erlebnis nel Playback Theatre

Il Playback Theatre si pone in diretta relazione con la tradizione rituale per vari aspetti.

Gli aspetti che ci devono far guardare a questa tradizione sono: la struttura delle azioni, la tendenza a produrre esperienze collettive di flusso (Csikszentmihalyi) e communitas spontanea (Turner) e la tendenza a produrre esperienze soggettive di erlebnis (Dilthey), il tutto come risposta e contenimento emotivo al caos cosmico prodotto dal confronto col sovraumano e all'ansia da perdita di senso della propria soggettività.

Seguendo quanto detto nei capitoli precedenti sappiamo che il rito richiede:

- Uno spazio fisico e temporale ben preciso
- Una scaletta di azioni concatenate chiare e precise
- L'attenzione a specifiche tonalità emotive che esaltino una dimensione parallela alla quotidianità
- Facilitazione a incontrare una dimensione sovra-individuale
- Serietà di esecuzione
- Linguaggio, abbigliamento e struttura spaziale specifica e riconoscibile
- Predilezione per la condivisione di gruppo rispetto all'individualità

La funzione di tali vincoli è di proteggere dall'ansia, incrementando l'effetto rassicurante che permette ai partecipanti di sentirsi adeguati alle richieste e liberando così le possibilità creative, tenendo sotto controllo la possibile alluvione psichica dovuta all'accedere al mondo inconscio soggettivo e collettivo; tutto ciò permette un confronto sia con la parte istintuale dell'umano, senza temerla o esserne travolti, e con l'aspetto immaginale che determina l'apertura ai possibili modi di condivisione e costruzione collettiva di senso.

Tutti questi aspetti richiedono degli accorgimenti tecnici di spazio-tempo e ritmo che determinano lo svolgersi della performance, lasciando libertà ai contenuti all'interno di un contesto definito che protegge e rassicura, producendo un'esperienza liminale

Tutto ciò è rintracciabile nelle indicazioni su come va condotta una performance di Playback Theatre:



- Durata
- Definizione dello spazio
- Definizione dei ruoli (conduttore/compagnia/pubblico)
- Benvenuto
- Attivazione
- Offerta
- Ripetizione
- Ritmo
- Chiusura

Se tutto questo viene rispettato e svolto con serietà e attenzione alla dovuta tonalità emotiva ci ritroveremo a condividere, con il nostro passato ancestrale, la struttura di quei riti che permettevano alle società pre-industriale di esperire quel flusso alla base della sensazione di *communitas* spontanea, in grado di definire i presupposti su cui fondare e conservare una *communitas* normativa condivisa e accettata.

Infatti ciò che, all'interno del Playback Theatre, possiamo definire buona performance sono quelle esperienze che producono:

- Fusione tra azione e coscienza
- Concentrazione dell'attenzione su un campo di stimoli limitato per facilitare l'esperienza del qui e ora.
- Perdita dell'Io in modo da accettare le regole senza necessità di contrattazione con il sé di ciò che si deve o meno fare.
- Padronanza delle proprie azioni e dell'ambiente
- Azioni non contraddittorie, coerenti con feedback chiaro e univoco.
- Esperienza autotelica, mancanza di finalità o ricompense esterne.

Tutto ciò è l'esperienza di flusso, che permette di esperire la sensazione di *communitas* spontanea: un confronto diretto, immediato e totale fra identità umane differenti; un istante di lucida comprensione reciproca a livello esistenziale, dove si sente che è importante stabilire una relazione diretta con un'altra persona come essa si presenta nell'*hic et nunc*, comprenderla in modo simpatetico, liberi dai gravami del ruolo, status, reputazione, classe, casta, sesso, o altri incasellamenti strutturali definiti culturalmente; inseriti in un unico evento fluido sincronico.

Se poi andiamo ad analizzare l'aspetto di drammatizzazione del Playback Theatre scopriamo lo stretto legame con il concetto di *erlebnis* in quanto, grazie alla rappresentazione,

giungiamo nella performance alla conclusione adeguata delle esperienze portate in scena e ciò ci porta al vissuto dei narratori/spettatori dove abbiamo:

- Un nucleo percettivo avvertito più intensamente (legame diretto con la tonalità affettiva a cui ci si è attenuti durante l'esecuzione rituale)
- Immagini di esperienze passate vengono evocate con insolita chiarezza di contorni, potenza di senso ed energia di proiezione (il bisogno di raccontare si fa forte)
- Gli eventi passati rimarrebbero inermi a meno che non vi sia la possibilità di riviverli (rappresentazione scenica con proiezioni)
- Il significato nasce dal pensiero e dalla possibilità di connettere passato e presente
- L'esperienza è completa nel momento in cui viene espressa in modo intelligibile agli altri, e nel caso della performance otteniamo tale espressione attraverso le oggettivazioni degli attori e dei fili rossi (come li chiama Jonathan Fox) rintracciabili nelle varie storie della performance, ampliando la possibilità di dare significato sia a livello soggettivo che collettivo.

Tuttavia dobbiamo tenere presente le particolarità delle società che avevano questi elementi insiti nella struttura comunitaria, per cogliere le particolarità dei contesti in cui oggi andiamo a operare con tale strumento.

Infatti non dobbiamo dimenticare che a livello pre-industriale, dove le attività rituali svolgono un ruolo centrale nella vita sociale, siamo di fronte a un contesto di "solidarietà meccanica" (Durkheim) dove il rito non è un luogo o tempo altro rispetto alla quotidianità, ma è parte di un sistema unitario dove nessuno può assistere senza partecipare o decidere di essere altrove senza rischiare l'esclusione totale dal gruppo di appartenenza, non siamo in un contesto di scelta e nemmeno di obbligo, il rito è parte della vita, indissolubilmente legato all'esserci.

Ecco perché va considerata molto attentamente la frattura creata dall'industrializzazione tra lavoro e svago, tra società e individuo, con conseguente apertura all'ambito della possibilità di scelta individuale dei contesti liminoidi.

## **Liminoide e Playback Theatre**

Come abbiamo visto nei capitoli precedenti l'industrializzazione e la conseguente razionalizzazione del lavoro, con inevitabile allontanamento dai ritmi naturali/agricoli, ha prodotto una scissione tra mondo produttivo e mondo privato, prima del tutto assente.

Tale scissione ha portato con sé un'attenzione all'individualità e alla possibilità di scelta che ha permesso il proliferare di moltissimi generi di intrattenimento, che hanno sostituito le

esperienze rituali nell'assolvere ai bisogni di trascendenza, creatività, collettività e ricerca di senso dell'uomo.

Il proliferare di tali generi di svago, pur condividendo alcuni aspetti dei riti ancestrali (se non altro per ciò che spinge l'uomo e ricercarli), sono per lo più portati a esasperare l'elemento di differenziazione e critica a ciò che è altro, tralasciano l'aspetto di aggregazione e di ricerca di significato propri dei rituali pre-industrializzazione. Sono esperienze che, per quanto coinvolgenti, rientrano per lo più nell'ambito del gioco, della sperimentazione individuale e dell'intrattenimento più che del coinvolgimento totale e collettivo.

Siamo di fronte a esperienze che mimano la liminalità e per questo definiti liminoidi.

Le esperienze liminoidi portano con se determinati riferimenti culturali e soggettivi a cui prestare particolare attenzione:

- Si rifanno a un mercato in cui vi sono merci e prezzi: è il regno dell'offerta ludica in un libero mercato
- Si rifanno a simbologie per lo più personali e psicologiche piuttosto che sociali e cosmologiche
- Si rifanno alla dimensione della scelta personale e della libertà da obblighi
- Per lo più sono prodotti da individui specializzati o all'interno di gruppi particolari, privilegiando il voyeurismo.
- Sono separati dagli aspetti collettivi politici ed economici, se non come critica/satira/negazione.
- Mancano di carattere universale

Quindi il playback theatre, come tutto il teatro di società post-industriali, è un processo liminoide, o per lo meno è all'interno di quel contesto di riferimento; è tempo liminoide fra i tempi del lavoro, dove si gioca o si è intrattenuti. Questo aspetto va considerato in primis per comprendere come accede il pubblico alle performance; i presupposti culturali più coscienti si rifanno al liminoide, benché l'inconscio cerchi e riconosca il liminale.

Chi accede per la prima volta alle performance di playback theatre si aspetta di assistere ad un intrattenimento liminoide dove c'è chi intrattiene e chi è intrattenuto; dove c'è chi sa fare e chi osserva chi fa, o dove si gioca e ognuno fa come crede e può.

Per poter trovare la strada che dal liminoide riporta al liminale con le conseguenti esperienze descritte precedentemente, è importante, a mio avviso, capire quale tipo di rito richiede il contesto in cui andiamo ad agire e percorrere a ritroso, durante la performance, le forme rituali che quella tradizione ha prodotto partendo dal più immediatamente riconoscibile e quindi maggiormente liminoide per giungere alle storie, cioè alla parte centrale della

performance, attraverso stimoli e simboli sempre più ancestrali e liminali, il tutto contenuto e permesso dalla struttura rituale e dalla tonalità emotiva di riferimento.

Quindi la prima domanda che ci dovremmo fare riguarda quale sia la linea di evoluzione rituale di riferimento del Playback Theatre e di conseguenza la sua funzione liminale nella storia dell'umanità.

In seguito, a seconda del contesto in cui si va ad agire, credo ci si debba chiedere quali richieste rituali ci vengono portate dalle aspettative liminoidi del pubblico che andremo a incontrare, in modo da impostare la promozione, l'accoglienza e la performance sulla lunghezza d'onda adeguata utilizzando simbologia, ritmo e tonalità emotiva adeguata ai possibili bisogni ancestrali sottostanti, che solo la tradizione di riferimento può svelarci.

Uno studio delle modalità rituali liminali pre-industriali e della loro evoluzione storico-culturale, credo diventi indispensabile per non rischiare di soccombere al mondo individuale, razionale e voyeuristico del liminoide nella ricerca di modalità sempre più originali e personalistiche di intendere il playback theatre e tutte le forme di teatro affini, oltre che per trovare simbologie e modalità espressive utili alle performance e ai contesti d'azione..

## **Bibliografia:**

- Berlin I. “La libertà politica” Ed. Comunità, Milano 1974.
- Dumazedier J. “ Sociologia del tempo libero. Critica e contro-critica alla civiltà industriale avanzata” Angeli, Milano 1978.
- Durkheim E.”Le forme elementari della vita religiosa” Edizioni di Comunità, Milano 1971.
- Evans-Pritchard E.E. “Teorie sulla religione primitiva” Sansoni, Firenze 1978.
- Fabietti U. “Storia dell’ antropologia culturale” Zanichelli, Bologna.
- Ferraro G. “Il linguaggio del mito”, Feltrinelli, Milano 1979.
- Gluckman M. “ Potere, diritto e rituale nelle società tribali” Boringhieri, Torino 1977.
- Kertzer D “Riti e simboli del potere” Laterza Roma-Bari 1989.
- Scarduelli P. “Antropologia del rito” Universale Bollati Boringhieri 2007.
- Tambiah S.J. “Magia, scienza, religione” Guida, Napoli 1993.
- Tambiah S.J: “Rituali e cultura” Il Mulino, Bologna 1995.
- Tessari R.”teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo” Carocci, Roma 2005.
- Turner V. “Antropologia della performance” Il Mulino, Milano 1993.
- Turner V. “Dal rito al teatro” il Mulino, Milano 1986.
- Turner V. “Il processo rituale” Morcelliana Brescia 1972.
- Van Gennep A. “I riti di passaggio” Boringhieri, Torino 1981.
- Widmann C. “Il rito. In psicologia, in patologia, in terapia.” Ma.Gi., Roma 2007.
- Zoja I. “Nascere non basta. Iniziazione e tossicodipendenza” Cortina, Milano 2003.