

CAPITOLO IV

Il teatro equestre e Bartabas

4.1 Il teatro equestre e Bartabas

Nell'ambito del teatro contemporaneo, come abbiamo visto, ci sono state numerose esperienze, più o meno di rottura con la tradizione, in cui è presente, in diverso modo l'esperienza della ritualità e della sacralità.

Tra coloro nei cui spettacoli sono presenti forti elementi di sacralità c'è un artista francese che si fa chiamare Bartabas, (il vero nome è Clement Marty) che, dopo varie esperienze legate al mondo teatrale e circense, fondò nel 1984 il "teatro equestre Zingaro".

Definisce il suo un "teatro sacro", è influenzato nelle sue istanze, soprattutto agli inizi, da Artaud, e attinge dalla tradizione del teatro equestre ma lo declina in maniera totalmente diversa, mettendo l'accento non sull'aspetto accademico ma su quello lirico e poetico.

Nei suoi spettacoli i cavalli eseguono esercizi dell'alta scuola, di dressage etc ... Ma tutto ciò non viene eseguito in chiave virtuosistica o acrobatica ma con una ben precisa funzione espressiva, vengono messe in correlazione e orchestrate insieme diverse arti. Negli spettacoli del teatro equestre Zingaro, Bartabas infatti utilizza anche la musica, la danza, il canto, mettendo in relazione di volta in volta diverse tradizioni, e diverse culture: quella della musica classica europea, forme di lotta tradizionali indiane, canti sacri coreani ... legandole insieme con un unico filo conduttore lirico (drammatico e poetico).

Si tratta di uno spettacolo estremamente composito eppure unitario, in cui son presenti suggestioni della commedia dell'arte, lirismo, immagini

oniriche, esercizi di dressage classico, elementi circensi e fortissimi elementi teatrali (l'uso delle luci, i movimenti lenti e ieratici, i costumi).

<<Ogni esercizio che lui mette in scena è basato sul dressage classico; i movimenti in formazione coreografica, le varianti delle piroette e del trotto cadenzato. Nonostante ciò tutto è selvaggiamente teatrale; i cavalli vanno al piccolo trotto mentre il cavaliere canta, danza, o brandisce spade. Ancora qualunque cosa essi facciano senti un'arcana alchimia tra uomo e cavallo.>>¹

La compagnia Zingaro è una compagnia di "Teatro equestre", la tradizione di utilizzare i cavalli, in maniera diversa, negli spettacoli teatrali è molto antica, si tratta² di un'arte maggiore, allo stesso titolo della danza e della musica. Una delle specificità degli spettacoli della compagnia è rappresentata dal fatto che l'acrobaticità e la perfezione degli esercizi compiuta dagli uomini e dai cavalli non sono fini a se stessi ma lo scopo principale è drammatico e espressivo:

<<(l'arte equestre) parla della relazione tra l'uomo e il cavallo, esattamente come un ballerino parlerà della relazione tra il proprio corpo e quello altrui. Ciò che m'interessa è descrivere bene questa relazione fra l'uomo e l'animale non di mostrare dei cavalli. Per vederli non è necessario andare da Zingaro>>³

1J. Mackrell, *Guardian.co.Uk*, Monday 21, February 2011

2 S. Lebeuf, *Philosophie équestre, interview de Bartabas*, in *Evene.fr*, 10 Marzo 2010
<http://www.evene.fr/theatre/actualite/bartabas-darshan-zingaro-interview-2549.php?p=2>

3Ibidem,

"Il (l'art equestre) parle de la relation de l'homme et du cheval, exactement comme un danseur va parler de son rapport au corps ou à autrui. Ce qui m'intéresse, c'est de bien décrire cette relation entre l'homme et l'animal; pas tellement de montrer des chevaux. Pour en voir, il n'est pas nécessaire d'aller à Zingaro."

Il corpo del cavallo è uno *strumento espressivo* esattamente come lo è il corpo del ballerino, ma in Zingaro i cavalieri non possiedono solo il proprio corpo ma contemporaneamente possiedono e utilizzano anche il corpo dei cavalli, con i quali, di fatto, si *fondono*. Il cavallo non è qualcosa di distinto e indipendente dal cavaliere ma si attua una sorta di compenetrazione e fusione tra i due.

4.2 Perché Bartabas considera il proprio teatro un “teatro sacro”

“Ses caravanes, sa musique, ses chevaux lui donnent l'apparence d'un cirque mais ici le spectacle est un rituel, la musique une vocation et l'amour des chevaux une religion. Pas de « numéro », mais une touche, une note, un ensemble, un moment, un tableau...⁴

Oltre che i singoli elementi ciò che fa di questo un teatro con forti punti in comune col sacro e col rituale è il modo in cui quest'insieme di elementi son amalgamati tra loro, l'atmosfera, “l'ensemble” generale che lo rende sacro (ieratico).

Nonostante ogni spettacolo sia un evento artistico a sé, e verrà esaminato più avanti, ci sono comunque degli elementi generali, legati “allo stile”, una *poetica* che ricorre, con modalità differenti, in ognuno di essi.

Lo *charme*, scrive Colette Godard dopo aver visto, nel 1985, *Cabaret Equestre*,⁵ è la prima qualità di Zingaro, uno charme indefinibile che avvolge dal momento in cui si entra nel piccolo tendone, (non era ancora

⁴Bartabas, <http://www.bartabas.fr/fr/Zingaro/spectacles-7/Cabaret-Equestre>

“Le sue carovane, la sua musica, i suoi cavalli, gli danno l'apparenza di un circo ma qui lo spettacolo è un rituale, la musica una vocazione e l'amore per i cavalli una religione . non è un “numero” ma un “tocco”, una “nota”, un “ensemble”, un momento, un quadro”

⁵C. Godard, *Cirque, Le zingaro fastueux sans un sou*, in *Le Monde*, 1985 (non si sa il mese né il giorno)

stata costruita la struttura circolare nella quale si sarebbero svolti, in seguito, gli spettacoli della compagnia) attraverso un labirinto in cui il tetto è coperto dalla paglia, concepito espressamente perché si abbia il tempo di svincolarsi, spazialmente e temporalmente, dal mondo esterno. Dentro, ci sono dei dischi di musica Tzigana, oche e tacchini, fiori secchi sui tavoli, un'orchestra, molti elementi circensi e teatrali e degli strani valletti che trascinando una sorta di carrozza offrono al pubblico del vino caldo contenuto in vecchi samovar. L'idea è quella di trovarsi in un'Europa centrale mitica e atemporale

<<[...]nel cuore di una storia, dentro un racconto di Hoffman o di Kafka, in un ricordo, nel fondo di un fantasma in ebollizione, alle fonti del mistero della civilizzazione, alle radici di un teatro barbaro, pieno di una brutale poesia delle origini, dove “le Zingarò” hanno conservato la polvere e le scaglie della vita>>⁶

Ci sono alcuni animali, soprattutto tantissimi cavalli, e, in mezzo a tutti, un grande stallone nero dai riflessi violetti (Zingaro, è lui che dà il nome alla compagnia) che punta verso il pubblico.

E' tutto molto povero e si ha l'impressione di essere stati invitati ad una sorta di “cerimonia clandestina”, di “rito pagano” travestito. Tutto è profondamente teatrale: il linguaggio inventato col quale si rivolgono ai cavalli per eccitarli, l'incedere sulla pista, i singoli movimenti ... I numeri sono diversi, non ostentati, intensi, più o meno energici, alcuni esaltanti altri toccanti. Quello che importa è l'insieme, dice Godard, quasi un'ora e mezza di un fascino perverso dentro (o all'interno di) un racconto poetico.

⁶Ibidem

In ventisei anni gli spettacoli del *Theatre Zingaro* son un po' cambiati, principalmente son passati dai toni molto accesi, provocatori e un po' barocchi dei tre "Cabaret Equestre" ad un'astrazione e un ascetismo sempre maggiore (particolarmente accentuati in alcuni spettacoli come in "Eclipse", del 1997, giocato tutto sul bianco e nero). Soprattutto nei primi anni, quando faceva parte della compagnia del *Cirque Aligre*, ma anche all'epoca dei primi spettacoli del *Theatre Zingaro*, la sua idea di teatro era infatti molto influenzata dall'opera di Artaud e del suo "Teatro sacro" che dovesse cercare di "scuotere le coscienze".

Dice Jerome Garcin, autore di un libro su Bartabas, durante un'intervista, che quest'ultimo aveva costruito la propria arte sul teatro della crudeltà di Artaud, che pensava veramente che più si facesse male allo spettatore, più lo si terrorizzasse, più lo si malmenasse e provocasse, più si aveva la possibilità di fargli sentire cos'era l'esperienza artistica. Poi continuava:

<<E' andato molto lontano con le rivolte di certi spettatori, le urla. Non ha usurpato la propria immagine violenta e di canaglia. Ciò che è straordinario, è che, al termine del processo, ancora molto romanzesco, ha ottenuto una sorta di pace e di armonia che sono, a mio avviso, l'anticamera della "sparizione totale" lo vedo esattamente come un personaggio di Becket o una pagina di Blanchot, che va verso il bianco, non sparisce, sfuma>>⁷

Riguardo al suo rapporto con il teatro di Artaud e la propria idea di espressività dice Bartabas in un'intervista al giornale francese *Liberation* nel 1991:

⁷Anne-Claire Jucobin, *Evene.fr*, Novembre 2004, *Intervista a J. Garcin*, jeudi 10 mars, *Evene.fr*, <http://www.evene.fr/livres/actualite/evene-rencontre-jerome-garcin-24.php>, C'est allé très loin, avec des révoltes de certains spectateurs, des hurlements. Il n'a pas usurpé son image canaille et violente. Ce qui est extraordinaire, c'est qu'au terme de ce processus, là encore très romanesque, il a su obtenir une sorte de paix et d'harmonie qui sont, à mon avis, l'antichambre de la disparition totale. Je le vois exactement comme un personnage de Beckett ou une page de Blanchot, qui vont vers le blanc. Il ne disparaît pas, il s'estompe

<< [...] Il teatro per me, è prima di tutto un'avventura, e in quest'ambito il maestro che io ammiro veramente è Artaud: questo tipo ha posto delle domande senza mai potervi rispondere. Il teatro ha qualcosa a che vedere con la verità e il pericolo. Bisogna passare per il fondo per creare. Se si lascia da parte l'aspetto estetico. E' questo Zingaro l'invenzione di un nuovo linguaggio. Ci si sente vicini a Kantor, a Novarina, a Pina Bausch o del Bread and Puppet, dell'Odin Theatre, di Jerome Deschamp. Degli inventori dei linguaggi. I cavalli a questo aiutano, a trovare un nuovo linguaggio: non sono degli animali ma dei commedianti della compagnia. Hanno un linguaggio molto semplice ma che attinge molte cose dall'inconscio. E' anche uno strumento nel senso nobile del termine, come il violino del violinista, il corpo del danzatore. Ci viene rimproverato di fare sempre la stessa cosa. Ma non si rimprovera a Picasso di fare sempre dei Picasso. E' che noi siamo arrivati ad un linguaggio. Con delle influenze, degli orizzonti. Si può dire a base di cavalli.[...]>>⁸

In tutta la sua opera aleggia, in maniera più o meno evidente, ma perfettamente consapevole, un'aurea di meditazione e ritualità.

Come Artaud ritiene che il teatro abbia senso solo se è rigoroso, pervasivo, se permea ogni aspetto dell'esistenza. Questo si concretizzerà anche nel fatto che la troupe di Zingaro è composta da persone che vivono a stretto contatto l'una con l'altra e che condividono non solo il teatro ma anche ogni altro aspetto dell'esistenza. E' fortemente presente, e ciò viene ribadito più volte anche da coloro che vi fanno parte, quest'aspetto di condivisione totale, un'idea di *Communitas* che lo accomuna anche ad alcune altre esperienze del teatro del novecento come quella del *Living Theatre*, in cui era considerata importantissima la condivisione delle esperienze e la funzione dei rapporti che si creavano al suo interno.

8J. Pierre Thibaudat, *Liberation*, 1/10/91

Ci sono vari punti di contatto tra la retorica degli spettacoli di Bartabas e quella di alcuni tipi di rituali.

C'è un forte attaccamento all'animalità, c'è un richiamo e un'esaltazione di tutto ciò che è istintivo, in alcuni spettacoli, (come *Chimere*, *Loungta*, *Darshan ...*) a ciò che è legato all'esplorazione di altri stati di coscienza, all'esaltazione legata alla ritmicità, alla ripetizione della musica e dei canti, e questo ricorre molto anche in alcune forme di ritualità.

Il tipo di danza presente in alcuni spettacoli di Bartabas, (verranno analizzati più avanti singolarmente) è un tipo di danza rituale indiana, altre volte i movimenti sono quelli di antiche arti marziali sacre.

Son presenti, in *Eclipse* per esempio, dei canti di origine sacra.

Inoltre il modo in cui questi elementi si combinano e si intrecciano tra loro, la lentezza, la ripetitività e l'ossessività di alcuni movimenti, che vanno di pari passo alla linea tracciata dalla musica e dal canto, ha un andamento mistico (o prettamente rituale).

I movimenti dei danzatori sono spesso circolari e anche circolare è il movimento dei cavalli attorno alla pista.

Questa circolarità forse, (in alcuni spettacoli in particolare, come in *Chimere*) richiama l'idea della circolarità del tempo.

In generale non c'è una narrazione vera e propria che si articola in maniera lineare e serrata, anche se in alcuni momenti è riscontrabile un filo narrativo, si tratta più dell'espressione, e dello svolgersi dialettico, per immagini, di alcuni concetti o rapporti, (come per esempio lo studio dei bianchi e dei neri su cui è incentrato tutto lo spettacolo di *Eclipse*, o i rapporti tra uomo e cavallo come in *Chimere*). Il tempo è un tempo diverso da quello quotidiano, è più lento, non è un tempo lineare ma son presenti in esso elementi che ricorrono costantemente e si sovrappongono e si

collegano ad altri presenti nello stesso momento dello spettacolo ma anche in momenti precedenti o successivi.

E' un tempo lento, ripetitivo, spesso circolare e sovrapposto. Nonostante la presenza di alcuni elementi di costruzioni narrativa la cosa più importante e intensa è la flagranza dei momenti a sé stanti con tutto il loro carico intrecciato di musica, movimento, ritmo e canto.

C'è una forte compresenza e dialogo di diversi mezzi espressivi. Attraverso il richiamo all'animalità, all'istintualità e quindi alla terra, ma anche a "cose" presenti fisicamente sulla scena, come la pozza d'acqua in *Chimere*, utilizza e mette in collegamento vari elementi.

E' una comunicazione che non è basata sulla parola ma su qualcosa di più istintivo, universale e accessibile a tutti, su quello che di universale musica danza, movimento esprimono, che è fondamentalmente la trasmissione di emozioni.

Oltre che con la troupe di Zingaro Bartabas ha messo in scena diversi spettacoli anche con l'Accademia equestre di Versailles, fondata da lui nel 2003. Una sua opera, chiamata *Liturgie Equestre*, veniva messa in scena all'interno dell'abbazia di Saint Ouen nella città di Rouen, mischiando sacro e profano. A questo proposito dice in un'intervista:

<<Per me, -dice Bartabas- l'uomo è al di sopra di tutto ma ho sempre introdotto una dimensione sacra nel mio lavoro. Conoscete la mia megalomania, era da molti anni che sognavo di far entrare dei cavalli in una cattedrale>>⁹

9B. Bouvet, *La Croix*, 22 Octobre 2009,

"[...] Pour moi, dit Bartabas, l'homme est au dessus de tout, mais j'ai toujours introduit une dimension sacrée dans mon travail. Vous connaissez ma mégalomanie, cela faisait des années que je rêvais de faire entrer des chevaux dans une cathédrale ». Sous les voûtes célestes de l'abbatiale Saint-Ouen, il célèbre les noces du profane et du sacré."

Negli spettacoli di Bartabas è presente una grandissima contaminazione di elementi culturali differenti, spessissimo pone in contatto e fa interagire mondi apparentemente diversissimi, la musica classica, i rimi e le musiche orientali, indiane e giapponesi ...

In *Liturgie Equestre* in particolare, con l'ingresso dei cavalli nella cattedrale, è ben evidente un altro tipo di contaminazione, (che in realtà è sempre stata presente in tutte le sue opere) la messa in contatto del sacro e del profano.

A proposito di *Partitions equestre*, un altro spettacolo, preparato dall'Accademia di teatro equestre, Christophe Chabert scrive:

<<Talvolta, si è vicini alla danza, in altri istanti, è una marcia meditativa alla quale si assiste, come se le note di Glass risvegliassero nell'animale una forma di contemplazione. Ci si dice, allora, che l'incontro era evidente tra questa musica e questo teatro equestre, che entrambi hanno saputo conciliare ricerca colta e autentica passione (infatuazione) popolare. >>¹⁰

4.3 Il cavallo come linguaggio, specchio e effimerità, in Zingaro

Il teatro equestre Zingarò è molto diverso dal circo o da qualsiasi accademia o spettacolo di dressage per molte ragioni, una delle quali è rappresentata dalla funzione che i cavalli, che sono il vero cuore di Zingarò, hanno.

10C. Chabert, *Le petit Bulletin*, 4/11 juin 2008

“[...] Parfois, on est proche de la danse ; à d'autres instants, c'est une marche méditative à laquelle on assiste, comme si les notes de Glass éveillaient une forme de contemplation chez l'animal. On se dit alors que la rencontre était évidente entre cette musique et ce théâtre équestre qui ont, tous deux, su concilier recherche savante et authentique engouement populaire.”

Si tratta di un teatro il cui linguaggio non è costituito dalle parole ma dai cavalli. Anche le parole dei canti, spesso canti sacri e tradizionali, (come il *pansori*, tradizionale coreano) presenti negli spettacoli, non hanno nessun valore semantico. Nemmeno Bartabas sa il loro significato, è esattamente nella condizione degli spettatori, la maggior parte dei quali non conosce, naturalmente, il significato delle parole dei canti; il vero valore di questi è infatti rappresentato dalle suggestioni che essi danno, da come si legano agli altri elementi dello spettacolo, al ritmo e al movimento dei corpi.

<<Ciò che è interessante in questo tipo di musica non è l'aspetto esotico, ma la parte universale. Sono interessato al perché tu possa essere toccato dalla musica di altre parti mondo. Non conosci la cultura, e il linguaggio la tradizione ma, comunque, ne sei toccato-esiste un'emozione universale, questo è il motivo per cui non voglio mai sapere cosa significa. Io lavoro su ciò che questo ti trasmette >>¹¹

E' un linguaggio, una grammatica, una retorica e una sintassi la cui materia è diversa dalle parole ma è fatta dall'intrecciarsi di altre cose, di musica, di suoni e movimenti.

E al centro di tutto c'è il cavallo.

E, a differenza di una parte del teatro contemporaneo di ricerca, con cui condivide il rifiuto di un certo tipo di linguaggio, questa ricerca coinvolge, anzi è basata su un essere vivente e, in quanto tale, con una certa indipendenza e soggettività da rispettare.

11 Chris Hector, *Bartabas moves on*, in *The Horse Magazine*, July 5th, 2010
"What is interesting in this type of music is not the exotic aspect, but the universal part. I am interested in why you can be touched by music from the other side of the world. You don't know the culture, and you don't know the language or the tradition, and yet you are touched – there is a universal emotion, that's why I don't even want to know what it means, I'm working on the feeling of it."

Si tratta di una ricerca non solo linguistica ed espressiva ma che coinvolge anche l'interiorità di chi ha a che fare con i cavalli.

Essi sono, infatti, *un miroir*, uno specchio che ti rimanda l'immagine di te stesso.

Essendo infatti animali particolarmente sensibili e recettivi, il loro comportamento è fortemente condizionato dalla soggettività, dal modo di porsi, anche inconscio, del cavaliere.

Uno stesso cavallo può essere o nervoso, o mansueto, o energico a seconda della persona con cui ha a che fare e del rapporto che ha con essa. E' come se agissero, appunto, da specchio.

<<Quando si lavora con i cavalli si “mette” dentro di essi quello che si sta cercando. Il cavallo è come uno specchio. Qual è la definizione di dressage? Prima crei con un cavallo un vocabolario, poi una grammatica e in seguito un dialogo. Non ci sono buoni cavalli o cattivi cavalli. Il cavallo è il riflesso di ciò che sei. Con il medesimo cavallo puoi avere una relazione molto brutale, violenta oppure molto sofisticata, con lo stesso cavallo, lui ti risponderà in base a come sei (ti senti) tu. Così come se hai uno Stradivarius puoi suonare come un macellaio. Lo strumento risponderà a ciò che gli darai, e con i cavalli è lo stesso.>>¹²

Un'altra ragione per cui si lavora con i cavalli è che, secondo la poetica di Zingarò, essi costituiscano una sorta di ponte tra l'uomo e l'istinto, tra la cultura e tutto ciò che ancora in lui è animalesco e legato alla terra. E'al

¹²Ibidem

“When you are working with horses you put inside what you are looking for in the horse. The horse is like a mirror. What is the definition of the dressage? You are with the horse: first you create a vocabulary, then a grammar, then a dialogue. There is no bad horse and no good horse. The horse is the reflection of what you are. With the same horse you can have a relationship that is very brutal, violent or very sophisticated – with the same horse, and the horse will respond to you, how you are. It is the same if you have a Stradivarius, you can still play like a butcher. The instrument will respond to what you give to the instrument, and the horse is the same.”

tempo stesso un animale forte, velocissimo e impulsivo ma anche estemamente fragile e sensibile.

<<Simbolicamente, il cavallo sarà diverso per ognuno. E' di volta in volta l'incarnazione della libertà, della forza, della violenza, dell'energia ... E' chiaramente l'animale che mi affascina di più. Mi è difficile parlarne in maniera passionale perché è tutta la mia vita... E' diventato il mio compagno ma anche il mio mezzo (outil) artistico, il mio modo d'esprimermi. Quello che mi arricchisce veramente nella relazione col cavallo è l'aspetto dell'ascolto reciproco. In questo senso, c'è un vero dialogo, una conversazione muta che perseguo ogni mattina. Direi che il cavallo rende l'uomo migliore. Penso che sviluppi soprattutto delle qualità essenziali di ascolto. Per lavorare con un animale, bisogna sapere osservare e provare a spiare le sue risposte. Si scopre allora che gli atteggiamenti possono dire il contrario delle parole. E' affascinante. Avere uno sguardo d'animale sulle persone può a volte essere più profondo di un ascolto umano.>>¹³

E per il rapporto molto stretto che ha sempre avuto con l'uomo fin dall'antichità, (il primo trattato sui cavalli risale a Senofonte) per il fatto che sia sempre stato qualcosa di domabile ma non del tutto, che mantiene comunque sempre qualcosa di non completamente afferrabile e controllabile, il cavallo rappresenta molto bene l'idea di qualcosa che mette

13S. Lebeuf, op. cit.

“Symboliquement, le cheval sera différent pour chacun. Il est tour à tour l'incarnation de la liberté, de la force, de la violence, de l'énergie... C'est évidemment l'animal qui me fascine le plus. **Il est même difficile d'en parler de manière passionnelle parce qu'il est toute ma vie. Il est devenu mon compagnon, mais aussi mon outil artistique, mon mode d'expression.** Ce qui m'enrichit vraiment dans la relation avec le cheval, c'est la notion d'écoute mutuelle. Dans ce sens-là, c'est un véritable dialogue, une conversation muette que je poursuis chaque matin. Je dirais que le cheval rend l'Homme meilleur. Je pense qu'il développe surtout des qualités essentielles d'écoute. Pour travailler avec un animal, il faut savoir l'observer et essayer de guetter ses réponses. On découvre alors que les attitudes peuvent dire le contraire des mots. C'est fascinant. Avoir un regard animal sur les gens peut parfois être plus profond qu'une écoute humaine”

in collegamento oltre che luoghi geografici due elementi diversi, due sfere, due mondi (e negli spettacoli di Zingarò è molto presente anche il tema del viaggio della contaminazione e dell'incontro tra culture differenti)

Il cavallo, presente, simbolicamente e in maniera pervasiva in molte culture, è d'importanza fondamentale per esempio nello sciamanesimo¹⁴.

Una particolarità, legata al fatto di lavorare con i cavalli, è l'estrema precarietà di tutto, il fatto che sia un teatro, più degli altri effimero, legato al contingente, al momento, e che si tratti di uno spettacolo legato al particolare rapporto che si aveva in quel momento, dalla presenza di quel particolare cavallo con quel determinato tipo di abilità e di carattere.

Tutto il senso si consuma si addensa nell'esatto istante in cui ha luogo lo spettacolo, nell'*hic et nunc*, nonostante sia a volte pieno di immagini nostalgiche tutto si esprime nell'istante presente.

Son degli spettacoli che hanno bisogno di una preparazione lunghissima, e che, una volta messi in scena quel determinato periodo di tempo, non son più replicabili.

Zingarò infatti, non può avere un repertorio: è quasi impossibile, e anche contrario alla filosofia che lo ispira, insegnare ad un altro cavallo gli stessi identici movimenti che venivano fatti da un altro, e che per un altro erano calibrati.

<<Lo spettacolo vivente è effimero per definizione. Ma noi lo siamo particolarmente nella misura in cui, anche durante una vita, non possiamo avere dei repertori. Io ho scritto ogni spettacolo per dei cavalli particolari, alcuni dei quali non ci son più. Lo stesso per quanto riguarda le persone. E'

¹⁴Vedi p. 152

impossibile riprendere e rivisitare queste opere ad eccezione che attraverso i filmati. E' per questo che li ho registrati tutti.[...]>>>¹⁵

E dice ancora ad un intervistatrice del *Guardian*:

<<I cavalli non vivono molto tempo, e quando muoiono, non è solo una questione emotiva, vuol dire anche che hai perso anni di lavoro. Ogni cavallo è speciale, può fare cose che nessun altro può. Quando va, tu perdi parte di te stesso. E' come perdere un braccio o una gamba. Non puoi averlo indietro mai.>>¹⁶

4.4 Il Cavallo, il senso del ritmo e della danza

Il cavallo, scrive Caracciolo¹⁷ ha un innato senso del ritmo e l'intera arte equestre si basa su questo. E' un'arte, scrive, estremamente musicale, è a partire da essa che nascono e si sviluppano tutti i movimenti del cavallo.

Il cavallo è uno strumento musicale che ha in se la propria musica e il proprio ritmo. Ed è a questo ritmo che il cavaliere deve intonarsi. Il corpo del cavaliere deve cercare e scoprire questo ritmo, l'arte imita la natura e nello stesso modo "l'arte del cavallo " deve scoprire la sua spontanea natura musicale e fondersi con essa

15S. Lebeuf, op. cit

“Le spectacle vivant est éphémère par définition. Mais nous le sommes particulièrement dans la mesure où même durant une vie, nous ne pouvons avoir de répertoire. **J'ai écrit chaque spectacle pour des chevaux particuliers qui souvent ne sont plus là. Pareil pour les gens. Il est impossible de reprendre et de revisiter ces oeuvres, sauf par le film.** C'est pourquoi je les enregistre toutes. La démarche cinématographique m'intéresse dans ce rapport à Zingaro et aux spectacles vivants.”

16J. Mackrell, *Guardian.co.Uk*, Monday 21, February 2011,

17Caracciolo cit. in G. Cherchi *Sonipes, Il ritmo nell'arte del cavallo*, in A. A. V.V. Quaderni Warburg Italia, ediz. Diabasis, Reggio Emilia, 2006, p. 329

La natura del cavallo, che compare ampiamente nei miti e nella letteratura, non è affatto univoca ma appare plurale, ambivalente e ossimorica.¹⁸

E' allo stesso tempo colui che danza e il trasformarsi stesso della musica in movimento.

Gli spettacoli di Bartabas hanno una forte componente ritmica e tra il ritmo musicale ed il ritmo coreutico c'è una grossa correlazione. Si tratta infatti dello stesso elemento che viene applicato allo spazio e al tempo e, conseguentemente prende nomi diversi.

L'elemento ritmico è molto presente anche appunto per la particolare natura del cavallo che porta tutto verso quella direzione, lo spazio ed il tempo ad addensarsi e a strutturarsi in un ritmo, in una cadenza, con le tonalità e le fluidità più diverse.

Nella letteratura classica con il termine ritmos s'intendeva il "regolare alternarsi dei fenomeni omogenei nel tempo" con il termine skhma invece "il regolare alternarsi dei fenomeni omogenei nello spazio come regola grafica per la vista"¹⁹

I due sono in rapporto sinestetico e sono indivisibili l'uno dall'altro, sono infatti la stessa cosa percepibile con sensi diversi: lo schema è la manifestazione visiva del ritmo, è l'aspetto visibile del ritmo che in sé non può apparire agli occhi che in questo modo.

Generalmente, così, parlando delle arti dinamiche si mette più l'accento sul ritmo, in quelle figurative sullo schema.

Soltanto il teatro, continua Mesturini, li comporta entrambi, poiché è, per statuto, il prodotto di una contaminazione tra arte poetica e arte figurativa.

18G. Cherchi, op. cit. p. 330 e seg.

19A. M. Mesturini, *Ritmos e schema* in A.A.V.V. Quaderni Warburg Italia, 2-3, 2004-2005, Diabasis, Siena

Negli spettacoli di Zingarò, tutto ciò che avviene, avviene all'interno di una struttura circolare che è la struttura tipica della pista ma che ha anche, nei miti e nelle tradizioni di diversi popoli un significato ben preciso.

Vari studi, anche figurativi, hanno riscontrato, nella danza, la ricorrenza di varie figure e tra queste il cerchio. Ci sono diverse immagini, che sono state ricollegate anche alle danze tradizionali moresche, che si eseguono circolarmente, attorno ad un oggetto simbolico che rappresenta la riproduzione.

Nello stesso modo molte altre danze seguono un andamento circolare, danze osservate in America presso alcune tribù indiane, i balli legati alla taranta, (un'antica danza presente anche in Sardegna e in molte parti del sud Italia con scopi taumaturgici ²⁰) il ballo sardo ecc...

Queste danze, a struttura centrica, avevano un fortissimo significato rituale, per esempio una danza chiamata *Humis Kachina*, analizzata da Warburg²¹ aveva dei particolari significati legati alla fertilità e al ciclo di morte e rinascita, si trattava di una danza simbolica, magica vissuta e rappresentata in maniera drammatica.

4.5 Il mito dell'animale guida

<<L'animale non è solo una guida ma spesso è un vero e proprio veicolo. Solo cavalcandolo l'eroe può passare le invisibili frontiere dell'essere e raggiungere l'altro mondo.>>²²

20E. De Martino, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano, 1973

21A. Warburg, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano, 1998

22C. Donà, *Per le vie dell'altro mondo, l'animale guida e il mito del viaggio*, Rubbettino editore, Catanzaro, 2003, p. 409

L'uso degli animali, e il cavallo in particolare, ha dei significati semantici e mitici ben precisi, non è casuale.

Oltre alle culture sciamaniche, nelle quali il ruolo del cavallo in quanto “psicopompo” e veicolo per l'al di là è palese²³ il mitologema dell'animale guida è presente in un numero enorme di miti e leggende diffuse universalmente, sia in aree di diffusione indoeuropea che in aree asiatiche, artiche, africane, e corre in filigrana, in modo più o meno metaforico, nella trama sottile di culture diversissime.

Si tratta degli stessi significati, metaforici, veicolati in “dialetti” diversi ma che hanno, alla base, la stessa struttura di significato e questa struttura sembra essere universale e ricollegarsi agli archetipi.

Molti studi comparativistici, sia a carattere letterario che a carattere più etnografico hanno messo in evidenza ciò.

Ciò che si è riscontrato è che si tratta di una “costellazione” mitica fortemente coerente. C'è una forte unitarietà e ricorrenza simbolica che testimonia la presenza di un linguaggio universale arcaico e mitico ormai perduto.²⁴

Non si riesce a penetrare e a dischiudere completamente le porte di questo linguaggio ed il suo senso ma si svelano delle *connessioni* e dei frammenti, in qualche modo legati e ricorrenti.

Queste idee mitiche postulavano diverse cose tra le quali l'idea di un cosmo bipartito e la presenza di due esseri superumani connessi da una parte agli animali dall'altra ai morti (e quindi agli antenati). Ci sono sempre due poli: uno passivo e l'altro attivo, uno predatore e l'altro preda, ma non c'è mai una preminenza dell'uno sull'altro.

²³Vedi p. 110

²⁴C. Donà, op. cit. p. 523

L'idea è quella di due principi allo stesso tempo essenziali e complementari.

Tutti i più importanti miti di fondazione del mondo antico (Delfi, Didoa, Siwah e Labadea...) sono direttamente coinvolti in miti di fondazione in cui compare un animale guida²⁵.

Gli animali guida e gli animali oracolari che fissano il destino appartengono alla stessa grande e antichissima famiglia che comprende gli animali che indicano il futuro, tenuti in grande considerazione nelle culture antiche, quelli che presiedono alla fondazione delle città, gli animali sacri da sacrificare, ma anche quelli connessi ai riti legati all'origine di un'etnia e alla sua autocoscienza, legati cioè al percepirsi come tali attraverso la proiezione e l'identificazione con un animale totemico²⁶.

C'è una connessione ben documentata tra animali, toponimi e mito, l'animale sacro infatti spessissimo appare in connessione con i nomi e i toponimi delle regioni e contribuisce alla costruzione dell'identità sociale.

Questa connessione compare per esempio in Pausania²⁷ relativamente alla fondazione del santuario di Apollo Lykos da parte di Danao che diede il nome a tutto il popolo greco.

Si parla di cavalli, anticamente anche in Tacito, negli Annali, a proposito dei Germani che ritenevano i bianchissimi e selvaggi cavalli abitatori dei boschi, "deorum conscios", perfettamente legati al mondo delle divinità.

Questo complesso mitico dell'animale guida compare nel mondo antico ma riaffiora in maniera molto forte, un po' modificata, nel medioevo e nell'Europa cristiana medioevale (c'è una forte tradizione agiografica al

25C. Donà, op.cit. p. 64 e seg.

26Riguardo a questo argomento, molto caro all'antropologia classica, ci sono naturalmente molte analisi, tra le più classiche vedi Strauss etc.

27Pausania, *Guida della Grecia*, 2 19, 34

riguardo), ma anche, in modo molto intenso e simile a quanto avveniva nel mondo antico, in tutta la sua funzionalità e completezza, ai margini dell'Europa.

Il cristianesimo ha assimilato e rielaborato molte di queste credenze appartenenti a questo antico mitologema e parte della tradizione agiografica attribuisce ai santi poteri come la conoscenza del futuro, la comprensione del linguaggio degli animali, la capacità di apparire nei sogni, tipici anche di figure quali “il signore degli animali” delle religioni arcaiche, e dello sciamanesimo.

<<C'è una rielaborazione dinamica del materiale mitico arcaico perché, per così dire, il medioevo non perde la percezione mitica del mondo [...] e dunque il mito resta una modalità discorsiva adeguata e accettabile [...] ci muoviamo dentro un mondo e un tempo che non sono quelli della storia: per questo è vano cercare in questo genere di narrazioni una qualche precisione cronologica o fattuale, [...] se testi del genere sono “veri” lo sono di una verità che trascende la mera concretezza fattuale, sono veri insomma, al modo del mito>>²⁸

C'è una sorta di continuità di pensiero e di fede, afferma Donà, tra le antichissime pratiche dei popoli pagani e i testi agiografici, soprattutto anteriori all'anno mille, e in quelli collegabili all'area germanica e celtica. Questo elemento animalistico continua a vivere in uno strato sotterraneo e non è toccato né travolto dagli eventi storici, sopravvive anche all'interno del cristianesimo.

Il mito dell'animale guida e del'animale fatato è fortemente presente nella tradizione popolare, nelle favole e nelle leggende, ci sono tantissimi

28C. Donà, op. cit. p. 103

“animali profetici” che “preannunciano” e in qualche modo “creano” il futuro nell’atto stesso di profetizzarlo.

L’animale guida ha il ruolo non soltanto di indicare una strada materiale da percorrere ma soprattutto di indicarne una “spirituale” e i ruoli che ha, pur con diversi accenti e sfumature, restano sempre importantissimi e sempre gli stessi.

Nel mondo medioevale, nelle favole e nelle leggende, gli animali hanno lo stesso ruolo che hanno nel mondo greco e latino perché entrambi i mondi sono pervasi da una percezione *sacra* del mondo e gli animali sono gli strumenti che rivelano all’uomo questa sacralità e con essa lo mettono in contatto.

I canovacci arcaici sono riempiti di contenuti nuovi ma la concezione del mondo che vi sta alla base, la struttura, è sempre la stessa.²⁹

Nella concezione del mondo, arcaica, a cui tutto ciò fa riferimento, esiste un rapporto molto stretto tra gli animali, l’istinto e tutto ciò a cui sono connessi, e la terra.

Il tema dell’animale guida è ben presente, con accenti e tonalità a volte diverse ma comunque riconoscibili, anche in ambito orientale, sia nella cultura orale che in quella scritta, nell’ambito letterario come in quello rituale.

Esiste anche in zone lontanissime dall’influsso culturale indoeuropeo, lo si ritrova anche, e in maniera molto importante, in Africa.

In ogni caso, storia, mito, favola, leggenda in cui il mito dell’animale guida è presente, è sempre un animale sacro e strumento di un qualche potere superiore.

²⁹Donà non parla esplicitamente di “archetipi” alla maniera di Jung ma l’idea che sta alla base di queste analisi è molto affine al concetto junghiano di “archetipi” e di “inconscio collettivo”

Secondo le culture tradizionali le radici delle cose affondano in un “ordine superiore” che è quello dentro il quale sono immersi il sacro ed il mito. Il viaggio che l’uomo compie seguendo l’animale guida è, per questo, sempre un viaggio verso l’altro mondo, con connotazioni di volta in volta anche estremamente diverse, ma che ha la costante di rappresentare un’alterità e di far parte di un qualcosa di ontologicamente *diverso*.

Si tratta della descrizione di un altro mondo anche quando la descrizione ha toni realistici, questo non è un vero e proprio luogo ma semplicemente la negazione delle nostre coordinate di spazio e tempo, non ha una collocazione precisa ma è piuttosto una particolare Tonalità affettiva, che può essere proiettata ovunque, anche nel centro del mondo degli uomini e si distingue da esso, appunto, soltanto per una diversa qualità ontologica. Questo attraversamento, identico a quello che si compie attraverso l’albero del mondo sciamanico, viene compiuto attraverso gli animali e la sua presenza indica il momentaneo contatto tra il mondo degli uomini e quello degli Dei³⁰. (La Philippon parla di qualcosa di simile, a proposito del mito e del suo ruolo di connessione tra i due tempi diversi e tra la realtà di dio e quella dell’uomo, ³¹) Il mito della cerva collegata con figure femminili e regali ritorna spesso nella letteratura medioevale, anche nel *Peredur* gallese o nei sonetti di Petrarca³² in cui Laura viene raffigurata come una “candida cerva”, quest’immagine compare anche in età barocca, nei dipinti di diverse corti europee affiancandola a Carlo magno, Federico Barbarossa ecc...

30C. Donà, op. cit., p. 175

31Vedi p. 6

32Petrarca, *Sonetti*, N. CXC

Ci sono inoltre molte leggende africane in cui compaiono gli animali guida (spesso il leone) come mezzo per raggiungere un collegamento con l'altro mondo.³³

Un elemento costantemente presente e variamente documentato è rappresentato dal fatto che spesso la regalità e la fondazione legata agli animali guida affondi le radici nel mondo della morte.

Questo legame appare per esempio in maniera visibile nell'*Asvamedha*, il sacrificio vedico del cavallo che consacra definitivamente il re e il suo potere. Il cavallo da sacrificare doveva essere molto pregiato e rapido, dopo varie offerte e azioni rituali veniva liberato assieme ad altri cavalli castrati verso la direzione di nord –est.

I territori che traversava nel suo vagabondaggio diventavano proprietà del re che offriva il sacrificio. In questo rito è esemplificato in maniera particolare il mito dell'animale guida: il cavallo, con la sua corsa, schiude e “sacralizza” nuovi territori e li conquista per il re.³⁴

Nel mitologema dell'animale guida e dello stanziamento è presente in maniera forte il legame con la morte:

<<Lo stanziamento passa per la morte e il sacrificio, ma la morte e il sacrificio passano per la sessualità. Perché mai? Le origini di questo si trovano nel mondo della morte: ma proprio in quanto origine e fonte questo mondo è anche la scaturigine della vita.>>³⁵

Più ci si avvicina al centro del mito più ci si allontana dalle regole del linguaggio razionale, duale e classificatorio, che è molto meno

33L. Frobenius, Erythraa, p. 169, in A.A. V. V. *Miti e leggende*, vol. 1. Nr. 45, pp. 84-86

34J. Auboyer, *la vita quotidiana nell'India antica*, Milano, 1966, p. 388

35C. Donà, op. cit. p. 189

problematico e meno *denso*, del mito, tutti gli animali guida hanno una natura essenzialmente metaforica e dietro di essi, sotto le forme ferine appare un principio spirituale più alto e potente, la strada del quale conoscono soltanto loro.

L'animale sta al centro di questo mondo proibito che non è quello degli uomini ma quello degli Dei, dei morti e dell'inconoscibile.

In molti altri racconti, come anche nella pratica sciamanica di "riportare indietro" i morti o i malati, l'animale guida ha lo scopo di percorrere questa via al contrario, di riportare appunto indietro dall'altro mondo al mondo degli uomini, di riportare l'uomo a casa.

Per esempio in un mito degli *Jataka* un uomo dopo una lunga permanenza tra esseri oltremondani riesce a tornare a casa seguendo le tracce di un magico cavallo volante.³⁶

Il viaggio che s'intesse in questi racconti ha i caratteri di un "viaggio iniziatico" in cui l'importante non è la meta ma esso stesso in se e per se, come esperienza, il cui significato sta nel fatto che rappresenti uno spostamento e dischiuda le porte verso un altro tipo di esistenza.

Il tempo qui presente non è il tempo dell'uomo, della caducità, ma quello, eterno, degli Dei.

Si tratta di esperienze iniziatiche, in quanto tali si attraversa la soglia della "morte" a cui l'eroe in realtà non tenta affatto di sfuggire. Nel linguaggio metaforico del mito la morte è un varco, una soglia attraverso la quale si arriva a qualcos'altro, in una dimensione posta al di fuori del mondo sensibile.

Ogni iniziazione prevede una "morte" metaforica di quello che c'era prima e una trasformazione, una "rinascita" in qualcos'altro e questo viene

³⁶Jataka, in *Valashassa-Jataka*, n. 196, vol. 1, pp. 89-91

rappresentato in vari modi, spesso con l'immagine della penetrazione nel profondo di una caverna, con l'immersione nel mare, con l'attraversamento di una porta... E' come se si dicesse in tanti modi la stessa cosa: che per arrivare la dove l'animale guida ci vuole portare bisogna passare attraverso la morte.

Ma, secondo alcune interpretazioni, nei racconti mitici c'è l'idea mistica di "rovesciamento" e il principio per il quale ciò che sembra in realtà è il suo contrario.

E così anche l'esperienza della morte è, in realtà, conquista della Vita.

Poiché c'è un forte nesso tra tutte queste storie e il mondo della morte sicuramente gli animali guida sono creature ctonie, del tartaro.

<<Questo viaggio, in quanto viaggio tra diversi stati dell'essere, diviene sempre e necessariamente un vero e proprio viaggio spirituale, nel quale l'animale svolge per forza di cose, anche la funzione di iniziatore [...] è un viaggio iniziatico che si svolge non solo nello spazio e nel tempo ma anche, e soprattutto, nello spirito.>>³⁷

Tutti gli animali presenti negli spettacoli di Zingarò, e, naturalmente in particolar modo i cavalli, partecipano di tutto questo retroterra mitico, e in un certo modo lo portano, per miraggi e suggestioni, davanti ai nostri occhi.

4.6 Chimere (A la memoire de Safi Khan Manganiar, musicista indiano)

Nel 1996 dopo tot anni di preparazione, Bartabas mette in scena *Chimere*. E' uno spettacolo in chiave onirica che, fondamentalmente racconta, per

37C. Donà, op. cit. p. 410

acenni e suggestioni, l'incontro tra due civiltà: quella europea e quella indiana.

L'idea e la messa in scena sono di Bartabas, le musiche di Jean Pierre Drouet, l'interpretazione musicale di un gruppo di musicisti indiani (*Anwar khan manganiar, Barkat khan Manganiar, Keta Khan Manganiar* etc) le percussioni sono di Francois Bedel, la danzatrice sola si chiama Shantala Shivalingappa.

Come in tutti gli spettacoli di Zingaro anche in *Chimere* vengono utilizzate varie arti.

Oltre, naturalmente, all'arte equestre, si utilizza la musica, il canto e la danza. Il tema che viene messo in scena è quello del viaggio e dell'incontro tra culture differenti e questo è presente sia nell'ambito delle immagini narrate che nell'effettiva scelta dei protagonisti dello spettacolo che hanno di fatto condiviso la stessa vita per un certo periodo di tempo.

Si ha di fatto l'incontro con una certa tradizione europea, i movimenti di danza sono infatti suggeriti da Pina Bausch, e una certa tradizione orientale, i cantanti e i danzatori vengono dal Rajasthan, una regione indiana nel deserto del Thar.

Lo spettacolo intero è una sorta di viaggio, rimanda a temi quali il confronto tra le culture, le conseguenti dinamiche di incontro e conflitto, alla conflittualità del linguaggio, al fascino e alla paura dell'ignoto...³⁸

Stilisticamente questo è uno spettacolo di svolta, i primi spettacoli del Theatre Zingaro sono stati i tre *Cabaret Equestre*, questi avevano una cifra stilistica molto particolare, molto provocatoria e acrobatica, ritmata e veloce. Espressiva e totalmente rivolta verso l'esterno.

38V. Cappelli, *Corriere della sera*, 25 Aprile 1995, p. 49

Dopo questi c'era stato *Opera Equestre*, uno spettacolo di transizione tra i cabaret e quello che sarebbe arrivato dopo. Era uno spettacolo ancora molto acrobatico e in un certo modo urlato ma si stava già andando verso una direzione diversa dalle precedenti, una direzione che porterà verso una vena più lirica e ieratica, che andrà “a levare” tutto il superfluo, fino ad arrivare, e poi superare, l'estremo ascetismo e l'essenzialità di *Eclipse*.

Chimere è uno spettacolo in cui son presenti molte delle cose che aveva sperimentato nelle opere precedenti, ci sono infatti l'acrobazia, la posta ungherese, il lavoro alla corda, cavalli che galoppo soli nella pista... Tutto questo però, è presente qui in maniera diversa da quanto succedeva nelle opere precedenti, c'è infatti alla base, una poetica un po' diversa, molto più lontana dall'acrobatico e dallo spettacolare, non c'è nessuna ostentazione né tentativi di mostrare prodezze tecniche:

<<[...] Ci si tiene molto lontani dallo spettacolare, dall'artificio teatrale, per inserirlo, con massima semplicità in una segreta drammaturgia che poggia allo stesso tempo sulla costante ricerca del bello, l'inseguimento ossessivo di una purezza originaria e la liturgia universale del sacro.>>³⁹

Anche l'atteggiamento nei confronti dello spettatore è cambiato: è adesso assente qualsiasi traccia della provocatorietà presente soprattutto nei *Cabaret*, l'atmosfera generale è più calma, lenta, più silenziosa, mistica e ripetitiva. Ci sono più pause e silenzi più lunghi, in alcuni momenti l'unico suono presente è quello delle percussioni e degli schiocchi fatti da uno strano personaggio, giullaresco, che attraversa, *trapassa* lo spettacolo (e crea una linea conduttrice e dei punti di snodo lungo il corso di tutto la

39J. Garcin, op. cit. p. 80

rappresentazione) nel suo mettersi in comunicazione con il cavallo con questo strano linguaggio inventato.

Lo scopo non è più, come agli inizi (e cosa che lo accomunava ad alcune istanze del teatro d'avanguardia) scuotere lo spettatore e fargli assumere un diverso atteggiamento psicologico ma qui diventa quello di accompagnarlo per mano, farlo immergere in una sorta di “rituale collettivo” a

<< Sottomettersi alla legge degli elementi e uscirne diverso>>⁴⁰

4.7 La musica del Rajasthan

La musica, che è la linea guida di tutto lo spettacolo, (è infatti la musica che il regista sceglie per prima e sulla quale si articolano e prendono vita tutti gli esercizi) viene eseguita da un gruppo di musicisti del Rajasthan.

Durante lo spettacolo essi sono disposti lateralmente, spesso lo sfondo nero sul quale si stagliano contrasta con la luminosità della pista color ocra e del manto dei cavalli. In particolare c'è un momento dello spettacolo in cui il contrasto è netto tra il buio nel quale sono situati i musicisti, pur vestiti con i bellissimi e sgargianti abiti tradizionali e turbanti, e tre cavalli bianchi con i rispettivi cavalieri, che galoppo sulla pista avvolti da una luce gialla e rossa.

In altri momenti invece il buio nel quale sono situati i musicisti è in accordo con quello sulla pista e con il colore scuro della pozza d'acqua situata al centro. Uno specchio oscuro che s'illumina di magia e di incanti.

In alcuni momenti la pista è vuota e la musica e i canti del Rajasthan, a volte solisti, pervadono tutto l'ambiente; sono dei canti struggenti, sacri.

⁴⁰Ibidem, p. 81

Si tratta di una musica molto ritmata, a volte lenta, a volte molto veloce, quasi sincopata, che i cavalli seguono sempre, calibrando ad essa il ritmo del loro passo e delle loro danze.

Tutto si basa sulla musica che è il filo conduttore, il collante, e da il ritmo e i tempi a tutto lo spettacolo.

Sulla musica e il canto iniziali compare, non si riesce a percepire bene se si tratta di lui o della sua figura riflessa sull'acqua, Bartabas, ieratico che, come se stesse dentro un sogno, galoppa e si ferma, ha gesti lenti e in mano una lunga asta, su uno sfondo di acqua e di cielo stellato.

Il tema del riflesso, molto presente in questo contesto, è in realtà molto usato e molto presente in una certa simbologia e mitologia.

La musica diventa lenta e sul sottofondo di un suono di vento e acqua compare una danzatrice, al bordo della pozza d'acqua, che attira a sé delle candele che galleggiano e, quasi come fosse un rito, le prende in mano e le spegne e ne offre una davanti a sé. Bartabas è sempre là ieratico e lento, immagine enigmatica, lontana apparizione, quasi immobile.

Poi la musica cambia, i tamburi diventano molto più veloci e allo stesso ritmo tre cavalieri indiani vestiti in verde, bianco e rosso sui tre cavalli luminosi e bianchissimi galoppo tutti'intorno in perfetto accordo con il ritmo del tamburo.

Poi la musica si ferma di nuovo all'improvviso e si sente solo il rumore del vento e la danzatrice indiana ricompare sulla scena, al centro dell'acqua, sullo specchio della quale s'infrange ancora una volta l'immagine di Bartabas sul suo cavallo.

Per un po' di tempo si sente solo il ritmo scandito dalla danzatrice, poi ricomincia la musica di una chitarra (vedi come si dice) e si sente, struggente e malinconico, un assolo...il ritmo aumenta e si aggiungono

voci, diventa tutto più veloce e una danzatrice sulla scena balla in ginocchio su un cavallo al galoppo(?) o al trotto?

Tutto è molto fluido, danzato e i movimenti di cavalli e danzatori cambiano con la musica. A volte il suono è quasi acquatico, altre volte sono soltanto i *Kartal* (strumenti molto simili alle “nacchere”) a sentirsi e a dare il passo ad un ballerino che spunta dal nulla e fa capriole sull’acqua. C’è uno strano gioco di riflessi ed i ballerini diventano due e improvvisamente come sono comparsi, come in una sorta di sogno, spariscono.

C’è un eterno volteggiare dei ballerini-cavalieri e delle loro larghe vesti, i cavalli ed il loro circolare intorno rappresentano, sono e *creano* il tempo nel momento stesso in cui passano.

I musicisti, che durante lo spettacolo sono per lo più seduti a gambe incrociate, indossano il costume tradizionale e il turbante. Provengono dal deserto del Thar nel Rajasthan, in India. Il Rajasthan si trova ai confini con il Pakistan ed il suo nome significa “Paese dei principi”, vi vivono diverse comunità nomadi, per tradizione musicisti e poeti da generazioni.

Il Rajasthan è diviso geograficamente in due parti: Il nord ovest ed il sud est, oltre al deserto del Thar, che caratterizza fortemente la regione e il modo di vivere delle popolazioni, tra le due passa la grande altura dell’Aravalli⁴¹. Ci sono molte comunità che vivono lungo il confine col Pakistan, ed hanno fedi differenti. Condividono però molti elementi socio-rituali. In mezzo a comunità come gli Oswal, gli Agarwal e i khandelwal ci sono segmenti di Induismo e Islamismo⁴², come appunto la comunità dei Manganiyar.

41A.A. VV. *People of India, Rajasthan, part one*, in Anthropological Survey of India, volume 38, general editor: K.S. Singh, Mumbai, 1998, p. 1

42 Ivi, p. 5

Le comunità principali sono i *Langa* e i *Manganiar* e vivono principalmente nei distretti di Bamer e Jaisalmer, un numero significativo di essi si può incontrare anche in Pakistan nei distretti di Tharparkar e Sanghar nella provincia di Sindh.

Si tratta di popolazioni nomadi in cui la tradizione orale e i canti tradizionali hanno un ruolo molto importante.⁴³

Oltre a queste nella stessa regione del deserto del Thar sono presenti molte altre caste e tribù tra le quali Bhopa, Bhatta, Kathputli Bhatta, Kalbelias che si sono da sempre occupate di musica e poesia.

All'interno della società indiana tradizionale appartenevano ad una classe sociale molto bassa, erano considerati *Kalakars*, artisti, e si esibivano in diverse occasioni come le fiere, i battesimi, i matrimoni ed erano cantastorie, burattinai, menestrelli⁴⁴

In questo territorio c'è una particolarissima commistione di culture differenti, legate ad antichissime radici indù, musulmane e sufì.

Sono musicisti nomadi da generazioni, che si esibivano al seguito delle carovane di ricchi mercanti e aristocratici. Secondo la tradizione epica accompagnavano le carovane già dai tempi di Alessandro Magno.⁴⁵

Pare che in particolare i Manganiyar, l'etnia di cui fanno parte i musicisti presenti in questo spettacolo, in antichità accompagnassero le carovane fino a terre molto lontane dall'India oltre passando anche i confini della Persia e diventando in qualche caso *Alamanka* cioè musicisti di corte di Shah e di sultani.

43R. Bharucha, K. Kothari, *Rajasthan, an oral history: conversations with Komal Kothari*, Penguin Books India, 2003, p.313

44http://www.guidaindia.com/index.php?Option=com_content&view=article&id=1210&Itemid=61

45Los Angeles Philharmonic Association, 2006 <http://www.hollywoodbowl.com/philpedia/artist-detail.cfm?id=3872>

Fino a pochi decenni fa questo accadeva anche in India dove suonavano alla corte di ricchi Maraja ma anche per l'aristocrazia del luogo e al servizio di ricchi commercianti.

Nonostante siano conosciuti con il nome di Manganiyars, il termine con il quale s'identificano in realtà è *Miraschi*⁴⁶e, benchè avessero talvolta un ruolo importante presso i signori locali, la casta a cui appartenevano era comunque alla base della piramide sociale Indiana.

C'è una leggenda riguardo alle loro origini e anche questa li lega all'ambito della sacralità: affermano di essere stati creati dal Shiva; si racconta lavorassero come musicisti presso la corte dei re indù. Dopo la morte del re Dasartha di Ayodhya ci fu una grande crisi poiché nessuno voleva dare il messaggio a Rama che era in quel momento in esilio lontano dalla capitale. Alla fine si decise di chiedere ai Manganiyar di recapitare il messaggio. Erano anch'essi molto spaventati dalla reazione che Rama avrebbe potuto avere apprendendo la notizia, avevano paura che si ratristasse moltissimo e reagisse in maniera violenta così decisero di fargli arrivare il messaggio attraverso le loro canzoni, un messaggio in musica. Ma in seguito a questo persero il loro status e si trovarono ad essere soltanto una piccola comunità di musicisti.⁴⁷

I Manganiyars, così come i Langas, l'altra maggior etnia del Rajasthan, erano originariamente Indù, si son convertiti all'islamismo verso il millesettecento. Nonostante questo la musica e le parole dei canti sono indù: sono infatti gli stessi tramandati oralmente di generazione in generazione, sono invocazioni sacre e preghiere a Krishna, parlano delle imprese epiche degli eroi del passato, delle gesta dei guerrieri che

46 D. K. Samanta, *Mangnyar*, In A.A. VV. *People of India, Rajasthan, part one*, Anthropological Survey of India, volume 38, general editor: K.S. Singh, Mumbai, 1998, p. 621

47Ibidem

seguivano in battaglia, delle leggende e delle origini delle casate che seguivano, erano i custodi delle varie genealogie, erano, e sono, la memoria vivente del deserto. Una memoria che la corsa dell'India verso la modernizzazione ha quasi cancellato.⁴⁸

Hanno mantenuto molti degli usi e dei rituali indù e, essendo musica sacra, in antichità potevano suonare anche nel recinto all'interno di alcuni templi. Anticamente anche le donne si dedicavano al canto, c'era infatti una tradizione e dei canti specificatamente femminili, ma da un certo punto della storia in poi queste vennero escluse dalle esibizioni pubbliche e ciò portò ad un'ascesa sociale della casta.

Il repertorio musicale Manganiyar differisce dalle altre forme di musica tradizionale del nord dell'India, si basa sui cosiddetti *Raga*, che prendono nomi differenti a seconda delle forme in cui vengono eseguiti. Tra i più diffusi ricordiamo i Kalyan, Jog, Paraf, Sindhi Bhairavi, Bilawal, todi, Salang (o Sarang)⁴⁹. Nella musica Manganiyar ci sono due tipi fondamentali di pattern ritmici: il kalvara (un ritmo di nove battiti o *matras*) e il *tintar* (un ritmo di sette battiti o *matras*)⁵⁰.

Si tratta di musica che ha origini sacre e ciò è un elemento culturale comune non solo ai Manganiyar ma anche a molte altre comunità del Rajasthan (ma dell'India in generale); il secondo gruppo più importante della regione è costituito dai *Langas* il cui nome significa *Dispensatori di canzoni*, anche loro si convertirono all'islamismo verso il milleseicento e da questa tradizione assorbito l'idea, insita nella musica sufi, della

48La Repubblica, 3 Luglio 2007, p. 53

49K. Schomer, *Idea of Rajasthan: Construction*, South Asia publications, 1994, p. 231

50Op. cit. p. 235

ricerca estatica, così alcuni dei loro canti sono permeati di misticismo islamico.

Un altro gruppo importante del deserto del Thar è rappresentato da quello dei *Kalbelias*, specializzati nell'arte d'incantare i serpenti, sono gli unici ancora nomadi e considerati intoccabili *Shivaita*.

Gli strumenti suonati dai musicisti Manganaiyar sono strumenti tradizionali la cui origine è molto antica. In *Chimere* ne vengono utilizzati alcuni:

Il *Kamayacha*, uno strumento ad arco che equivale più o meno al violoncello europeo

Il *Dholak* che è un tamburo orizzontale , a due pelli, è molto importante perché si tratta di una musica molto ritmata , della quale le percussioni costituiscono la linea guida.

Un altro strumento che in *Chimere* viene utilizzato molto, anche da solista (16:02) è rappresentato dal *Khartal* uno strumento simile alle nacchere spagnole. E' questo l'unico strumento che si sente in alcuni momenti dello spettacolo, dove per il resto domina il silenzio più assoluto, è questo strumento per esempio che a un certo punto dà il ritmo a dei ballerini acrobati che compaiono all'improvviso sull'acqua al centro della pista e subito dopo, accompagnato dal tamburo, detta il tempo, con un ritmo ipnotico, alla danza di un cavaliere e del suo cavallo.

Il *Murli*, un flauto (24:41) il cui suono è molto armonioso, simile a quello della cornamusa, viene suonato prima da solo, mentre sulla scena passeggiano cavalli accompagnati, a terra, da donne in abito tradizionale e poi seguito dal tamburo. Questa musica fa da sfondo ad una scena molto serena e rilassata, assolutamente contrastante con quella immediatamente successiva nella quale la musica cambia completamente, compaiono vento e tempeste, le luci si abbassano e un eccentrico individuo è al timone di uno strano mezzo di trasporto ...

(35:00) Il suono di uno strumento molto simile allo scacciapensieri siciliano (in realtà diffuso in quasi tutto il mondo) compare per la prima volta oltre la metà dello spettacolo.

E' un suono ripetitivo, circolare, sognante. Il musicista immerso nell'ombra, (del quale in alcuni momenti son visibili quasi soltanto gli occhi) fa da sfondo all'apparizione, di sogno, di un cavaliere in piedi sulla sua cavalcatura, che ha tutta l'apparenza di trovarsi nel bel mezzo di un viaggio cominciato molto lontano.

La musica e l'atteggiamento dei musicisti son sempre perfettamente accordati con il tono generale ed emotivo della scena di volta in volta ieratico, ironico, sensuale, solenne o turbinoso.

Un elemento fondamentale è rappresentato dalle voci, ci sono assoli e duetti a volte accompagnati dalla musica a volte no. Si tratta di melodie molto antiche, sacre, che vengono dal deserto, delle quali benchè nessuno tra il pubblico conosca il significato è facile intuire la solennità e la malinconia

C'è, inoltre, un altro tipo di musica, diversa da quella di questi strumenti, ed è quella, intramezzata da silenzi e in alcuni momenti molto presente ed espressiva, rappresentata da alcuni elementi della natura, come l'acqua, calpestata continuamente da zoccoli e piedi che danzano al centro della pista, o dal vento, che a volte richiama l'idea di tempesta.

4.8 Il linguaggio cultura /natura

Tutto il teatro dell'Equipe di Zingaro si basa, naturalmente, su un altro tipo di linguaggio rispetto a quello parlato.

Tutto ciò è dovuto anche al fatto che al centro dello spettacolo ci sono i cavalli e un modo di comunicare emozioni basato su musica, ritmo e movimento.

È un teatro che mette in scena, adopera e rivaluta tutto ciò che è totalmente lontano dal logocentrismo e dallo psicologismo e che dovrebbe essere forse lo specifico teatrale.

È, come dice Artaud,⁵¹ uno “spazio riempito di segni” che non rimandano a nessun altro significato che a se stessi, non c'è narrazione, è una messa in scena di “energie”.

Naturalmente non esiste nessun copione scritto, è una partitura di movimenti e azioni sviluppatasi e messi appunto durante le prove e l'allenamento quotidiano.

A parte la presenza di singoli elementi che di per sé hanno origini e motivazioni sacrali, come in questo caso la musica e le voci del Rajasthan, il collegamento tra loro, lo stile, la retorica che li uniforma ha qualcosa di legato alla ritualità.

Del rito ha per esempio la solennità, la lentezza dei movimenti, i silenzi e l'importanza data non al veicolare significati concettuali e intellettuali ma al momento in sé nella sua flagranza, nella rete di tensioni e di emozioni che vengono create in quell'istante.

Del rito ha la circolarità e l'ossessività, quasi da trance, dei suoni e dei movimenti, l'alternanza di musica e silenzi che creano vuoti e pieni e caricano di peso e significato determinati momenti.

51A. Artaud, op. cit. p. 129

Del rito ha anche l'atmosfera generale, onirica, ci sono continue apparizioni e sparizioni, immagini forti ma apparentemente scollegate, cavalli e uomini che appaiono e scompaiono repentinamente sulla scena dando l'idea di un sogno, di qualcosa che segue velocità e ritmi diversi dall'ordinario.

Del rito ha, poi, l'idea del collegamento tra istinto e cultura, tra natura e linguaggio, il cavallo, che storicamente e culturalmente è un "vettore" mette in collegamento l'uomo e la cultura con le forze dell'istinto e della natura e con quel tanto di ancora istintivo e animalesco che esiste, seppur represso e sopito, dentro di lui.

L'incontro dell'uomo e del cavallo è la messa in scena di queste due forze diverse ma con qualcosa in comune, e, quindi, comunicanti.

Oltre che dal dialogo costante fatto di movimenti e sguardi, che attraversano tutto lo spettacolo, tra uomo e cavallo, questo dialogo è rappresentato in particolare da alcuni momenti.

Tra questi ricordiamo una scena nella quale un uomo dall'espressione molto buffa, intraprende una fitta conversazione fatta di suoni ritmati e schiocchi di labbra, con un cavallo, che sembra perfettamente convinto e preso dal dialogo al quale a sua volta risponde, a suo modo, con schiocchi di labbra e battiti.

E' un dialogo abbastanza lungo, nel quale la grammatica e la sintassi è rappresentata soltanto dal ritmo e dall'istinto...e i due sembrano comprendersi perfettamente.

Anche nella scena immediatamente precedente (50:42) a quella finale si nota un collegamento molto stretto tra uomo e cavallo. Si tratta di un'immagine molto diversa da quella citata prima, essa aveva infatti toni comici, quest'ultima invece, è molto solenne e l'animale smette definitivamente le vesti di animale (ammesso che le abbia mai avute

durante lo spettacolo) per assumere quelle di un essere “sacro”, o, per lo meno, di un essere dai forti contenuti simbolici, che ha un rapporto privilegiato con le divinità.(o con ciò che è “divino”)

Zingarò è grande, immobile e solo al centro della pista, sull’acqua, sotto lo sguardo di Bartabas che, più in là, di fronte a lui, immobile a sua volta, lo guarda come si guarda a un mistero.

4.9 La luce

La luce è usata in senso drammatico, in generale prevalgono i toni scuri come scura è la pozza d'acqua al centro della pista.

L'atmosfera è simile a quello di alcuni rituali indiani, in molti frangenti, il buio è rotto soltanto dalla luce calda delle candele.

In questo spettacolo in particolare poi, la luce viene usata anche in funzione dei riflessi e dei giochi d'immagini che si creano in rapporto all'acqua, enfatizzando ancora di più la sensazione di trovarsi in un tempo e in uno spazio diversi, onirici.

L'immagine iniziale è quella di Bartabas che su un cavallo marron passa lentamente al bordo della pista, porta con se una lunga lancia e un gioco di luci e riflessi rimanda la sua immagine sullo specchio d'acqua scuro, situato al centro della pista, che sembra stellato.

L'immagine che arriva allo spettatore è quella di un cavaliere che in qualche modo attraversa la volta del cielo.

Subito dopo, sullo sfondo di un canto altissimo di un solista del Manganyiar, nel buio più completo richiarato solo dalle candele, una ballerina, vestita con l'abito tradizionale Indù, accarezza la statuetta di un cavallo di legno e, accovacciata al bordo dell'acqua, attira a sé le candele che galleggiano sul pelo dell'acqua. Le prende e ad una ad una le spegne, le offre davanti a sé, guardando in lontananza, dove, ancora una volta, è fermo Bartabas sul suo cavallo.

I musicisti son per la maggior parte del tempo in penombra, a volte la luce li illumina soltanto (05:35) per metà, e son visibili quasi soltanto gli strumenti che suonano.

Poi l'illuminazione cambia, diventa un po' più diffusa e si possono distinguere bene i visi e i coloratissimi turbanti che si stagliano nettamente

sullo sfondo. Alcune volte l'oscurità nella quale essi sono avvolti contrasta con ciò che avviene nella pista. Succede per esempio (06:46) quando, subito dopo, compaiono tre cavalieri vestiti con colori chiari e turbanti colorati e galoppo su tre cavalli bianchi avvolti da una luce calda e chiara che esalta il colore ocra della pista.

L'immagine successiva invece è totalmente diversa: si ripiomba nell'oscurità, come all'inizio, è una scena più intima, raccolta, c'è solo la ballerina indù che, al ritmo delle percussioni balla su di una piccola piattaforma al centro dell'acqua e le fa da controcanto Bartabas che cavalca nella notte riflettendo la sua immagine sull'acqua.

La luce è comunque quasi sempre soffusa, ci sono spesso delle piccole luci che richiamano, anche quando non ci sono effettivamente in scena, l'effetto di tante piccole candele.

I personaggi presenti sulla pista alcune volte sono in penombra o avvolti da una luce calda, non uniforme, sul rosso, molto simile al colore ocra della sabbia (15:50) che proietta ombre su di essa e mette in risalto i movimenti dei corpi di uomini e cavalli, crea contrasti sulla pelle e reagisce ai movimenti e ai guizzi dei muscoli.

A volte invece, (16:01..) la luce è concentrata in maniera più forte su alcuni personaggi, come nella scena in cui compaiono dal nulla prima uno poi due velocissimi ballerini che attraversano l'acqua facendo delle "capriole", sono le uniche figure illuminate in un ambiente totalmente buio e appaiono come delle saette, ripetutamente, improvvisamente, attraversano l'acqua e subito spariscono. E la loro presenza è evidenziata e valorizzata da quella luce che anche qui viene usata in senso espressivo.

In alcuni momenti il buio è quasi totale, la sensazione di ritualità e oniricità è enfatizzata dal soffio del vento, da cigolii, da strani rumori acquatici provocati dallo sciabordio degli zoccoli sull'acqua.

Alcune volte (25:36) dei cavalli passano furtivi e quasi invisibili sulla pista, attraversandola come se fossero in viaggio, accompagnati dal suono dolce di un flauto, altre volte (26:37) accompagnati da suoni di tempesta, la attraversano al galoppo, quasi cappando spaventati.

In alcune scene (27:15) è il buio quasi totale a dominare sulla scena e crea grande intimità e raccoglimento. Ci sono soltanto due personaggi, neri entrambi, Bartabas e un cavallo nero e dialogano girano intorno, si accarezzano sullo specchio dell'acqua e infine se ne vanno abbracciati. E questa scena ne richiama un'altra, nel finale, una scena ancora più intima e solenne nella quale Bartabas, vestito di nero, con in mano un lungo bastone, cammina e danza sull'acqua, con fare ieratico e lento.

E' tutto molto scuro e la luce getta ombre e mette in evidenza le pieghe della pelle ed i muscoli dell'uomo, fino al momento in cui all'estremità opposta dell'asta di cui lui tiene un capo compare una grande ombra nera alla quale lentamente si avvicina. E' Zingaro ...che dialoga con Bartabas per un lungo momento fino a sedersi sull'acqua, calmo e solenne. La luce è molto bassa ma produce ombre scure sull'acqua e riflessi argentati sul corpo e sulla criniera di Zingaro. Bartabas lentamente si allontana, esce dall'acqua e senza smettere d osservarlo, lentissimamente si siede, e, perfettamente immobile, fissa Zingaro, sull'acqua, immobile a sua volta. Il suo ruolo assomiglia molto a quello di un idolo sacro e su quest'immagine, accompagnata dal suono delle onde, cala l'oscurità. (e si solleva un canto indiano).

Altre volte l'oscurità dell'ambiente fa risaltare tantissimo (28:37) le bardature dei cavalli e i coloratissimi vestiti, copricapi e lunghi drappi rossi dei cavalieri al galoppo forsennato sulla pista.

In una scena in particolare (35:40) la luce è quasi completamente color ocra, delle stesse tonalità del cavaliere e del suo cavallo, che galoppano

avvolti da un'aria sfumata e dalla luce di molte candele (c'è fumo) al suono di uno strumento ripetitivo e metallico e sembra lo stiano facendo da giorni, nel bel mezzo di un viaggio iniziato chissà quanto tempo prima e chissà dove.

In altri momenti (50:10) la musica è più veloce, ancora più ritmata e allegra e moltissimi cavalli e cavalieri, vestiti in abiti coloratissimi, attraversano al galoppo, come se fossere una carovana di passaggio, l'acqua e la sabbia, così anche la luce, in armonia con essa, è molto più alta e allegra. I colori prendono un aspetto diverso, molto vivace, anche l'acqua che in alcuni momenti dello spettacolo appariva molto scura adesso è quasi celeste.

Nel corso di tutto lo spettacolo l'uso della la luce è fatto in maniera espressiva ed essa è armonizzata con la musica, i canti e il ritmo dei movimenti e delle azioni dei personaggi sulla scena.

Contribuisce di volta in volta, a seconda delle esigenze della messa in scena, a creare un'atmosfera, drammatica, o intima oppure molto energica e veloce.

4.10 L'acqua ed il suo doppio (e vari altri elementi)

In questo spettacolo sono presenti in maniera più o meno accennata, vari elementi, e la presenza di questi, con la presenza stessa del cavallo, contribuiscono a mostrare quella messa in comunicazione tra uomo e forze naturali, che è un aspetto tipico di molti rituali.

E' presente la terra, color ocra, che viene calpestata, spostata e modificata da zoccoli di animali e piedi di uomini. Su di essa battono ritmi di passi

diversissimi, lenti e cadenzati oppure veloci, tumultuosi, indistinguibili l'uno dall'altro.

E' per eccellenza il legame con le origini, con ciò che resta, che accoglie e dà vita. E' una terra che sembra terra del deserto, che sembra venire da lontano e che, comunque, porta ad un luogo diverso da quello lì presente, ad un posto diverso dalla periferia di Parigi.

E' una terra di transizione, di viaggio, che viene chissà da dove e che porta non si sa dove, che viene da un luogo non definito e porta, per la sua stessa essenza, in un altro luogo non definito.

E' una terra che mette in contatto luoghi diversi.

E al centro di questa c'è una grande pozza d'acqua.

L'acqua, l'altro elemento presente in maniera forte in questo spettacolo, è il luogo in cui succedono molte cose, si danza, si corre, ci si inginocchia e ci si sofferma.

In una delle scene iniziali una danzatrice indiana al bordo dell'acqua avvicina e soffia su delle candele accese imitando le movenze e le azioni di un rito indù.

L'acqua ha a sempre forti significati simbolici, è presente in svariati rituali in diverse culture (compreso il battesimo cristiano, la cerimonia del thè giapponese ...), è molto spesso associata al significato di purificazione.

Il suo impiego è vastissimo e viene impiegata spessissimo a scopo catartico e purificatore, in particolare nelle forme dell'immersione, dell'abluzione e dell'aspersione rituale. Veniva utilizzata per esempio all'ingresso dei templi antichi, davanti ai quali venivano collocate delle vaschette per la purificazione e, ancora oggi, li possiamo trovare presso i templi scintoisti. Oltre che nel cristianesimo l'abluzione era presente a Babilonia e si compie

anche in ambito musulmano, prima della preghiera islamica (a volte si usa anche la sabbia)⁵².

In questo spettacolo l'acqua produce una sorta di "doppio mondo" infatti, per un gioco di luci e riflessi, le immagini dei personaggi che si succedono sulla scena vengono riprodotte sullo specchio d'acqua. Si ha lì l'impressione che i cavalli al galoppo siano quattro quando, in realtà, ce ne sono soltanto due. L'acqua raddoppia e confonde, crea un'altra realtà che, forse, come per Artaud, è quella vera.

Lo specchio d'acqua di *Chimere* cambia continuamente: in alcuni momenti è scurissima, nera, in altri appare blu, in altri ancora, è un cielo stellato che riflette l'immagine di Bartabas.

Un altro elemento presente nello spettacolo è il vento, che soffia in diversi momenti e in diversi modi e che accompagna per esempio la cavalcata iniziale di Bartabas al buio e la danzatrice indiana che spegne le candele, la stessa danzatrice (07:27) che sta immobile, con le gambe incrociate al centro dell'acqua,. Dei suoni che richiamano un lieve vento, ma anche cinguettii e rumori acquatici, son presenti in vari altri momenti (24:27) in cui è presente la ballerina. Un vento più forte, provocato dal girare di una grande ruota si sente anche (13:38) poco prima che faccia la sua comparsa sulla scena Bartabas sopra un cavallo baio che esegue un lunghissimo balletto a tempo di musica.

Il suono del vento è usato in modo drammatico in particolare in un dato momento dello spettacolo, in cui viene messa in scena la rappresentazione (26:29) di una sorta di tempesta, cala il buio sulla scena e l'acqua è attraversata velocemente dalla sagoma di un uomo, a piedi, e di un cavallo in fuga.

52A. N. Terrin, op. cit. p. 41

C'è vento, e enfatizza la solennità di tutto, anche nella scena finale, in cui Bartabas si allontana e, seduto, guarda per un tempo lunghissimo il suo cavallo nero, immerso nell'oscurità, che lo guarda a sua volta.

E' una danza degli elementi. terra, acqua, vento, pelle, aria, muscoli, velocità, lentezza, canto, melodie, movimento, ritmo, sacralità, e un cielo stellato che si confonde con l'acqua.

Questi elementi presenti nello spettacolo si intrecciano e interagiscono costantemente tra di loro in funzione estetica ed espressiva. Sono elementi legati alla natura e alle sue forze, all'istinto e all'animalità.

4.11 Spazio e Tempo

Lo spazio in cui si svolge lo spettacolo, lo spazio della scena, è circolare, è una pista di terra color ocra che circonda una grande pozza di acqua scura.

E' uno spazio molto sobrio, quasi totalmente vuoto, in cui sono presenti soltanto gli elementi essenziali: è per questo molto diverso dai *Cabaret* e dall'*Opera Equestre* in cui lo spazio era molto più allestito, più "pieno". Non ci sono oggetti sulla scena, solo in alcuni momenti è presente al centro dello specchio d'acqua, una piattaforma su cui danza, sola, una ballerina indiana.

E' uno spazio non ben definito, in cui i personaggi e gli elementi cambiano aspetto a seconda della luce e in cui a volte non si capisce se lo spazio vero sia quello della pista o piuttosto il suo riflesso sull'acqua.

Si tratta di uno spazio non statico, ma in continuo cambiamento, è la rappresentazione di un viaggio in terre sconosciute, dove non c'è un punto di partenza né di arrivo. Ci troviamo al centro di un viaggio di cui non sappiamo molto, i cui viaggiatori sono donne, uomini, cavalli, da soli o in

gruppo, che galoppano e si fermano per qualche minuto o che passano velocemente come se fossero delle apparizioni.

E' uno spazio onirico e non connotato in maniera definita. E' uno spazio di cui non sappiamo molto, la cui caratteristica principale è data dall'atmosfera, dalle suggestioni che si creano di momento in momento, non è uno spazio quotidiano in cui i raccordi spaziali, appunto, sono logici o funzionali ad una narrazione.

E' uno spazio sovrapposto, non lineare, in cui succedono diverse cose contemporaneamente.

I musicisti son situati fuori dalla pista, in un lato, son generalmente seduti a gambe incrociate, ma non c'è nessuna cesura tra ciò che avviene presso di loro, tra il suono degli strumenti, e quello che avviene nella pista, sono due spazi costantemente collegati. Son collegati dalla musica, dal ritmo battuto da loro e perfettamente ripetuto sulla scena, ma anche dagli sguardi e dai gesti, che, ironici o solenni, rimandano alla medesima tonalità emotiva.

Anche il tempo non è quello di una narrazione lineare e ben definita, non è il tempo di un vero e proprio snodo narrativo ma si tratta di immagini che hanno valore in se e per se, in qualche modo legate alle altre da un sottile filo conduttore ma in realtà aventi un valore a se stante.

Questo aspetto ha qualcosa in comune con l'estetica che sta alla base della performance più che a quella che sta alla base del teatro logocentrico e "tradizionale".

Non si tratta di un tempo quotidiano ma di un tempo onirico, che non ha né inizio né fine, ci si trova catapultati al centro di qualcosa, è una sorta di flusso che non ha una partenza e un punto di arrivo lineare, è qualcosa di più simile ad un andamento circolare.

L'unica connotazione è data dalla luce e dai suoni, in alcuni momenti dello spettacolo infatti ci si trova di notte, in altri di giorno, ma non c'è una ciclicità temporale quotidiana o narrativa nell'alternarsi di queste due fasi.

E' un tempo che ha un andamento indipendente, un tempo che ubriaca, con lentezze, accelerazioni, ritorni, alternanze, ritmicità ossessive e sognanti.

Un tempo fuori dal tempo, situato in una dimensione diversa, un tempo simile al tempo del sogno e del rito.

4.12 Eclipse

Eclipse fu messo in scena nel 1997

E' uno spettacolo molto diverso da *Chimere*, è molto più sobrio, essenziale, mistico.

Non c'è nessun tipo di narrazione e, pur essendo presenti elementi riconducibili al rito, (è presente per esempio una parte della cerimonia del tè, canti sacri coreani ecc..) la sacralità è data, in primis, dallo stile, dal tono generale di tutto lo spettacolo, che è profondamente mistico. E' tutto sacro, solenne, lento. E proprio la lentezza, l'essenzialità, la presenza, sulla scena, di pochi elementi che attirano tutta l'attenzione, l'importanza data ad ogni singolo gesto, anche accennato, danno l'idea di un gesto che ha valore assoluto e rituale.

Qui, appunto, più di ogni altro spettacolo, è lo stile, spogliato di tutto, la filigrana sottile e essenziale dei gesti, che è sacra.

Si mette in scena principalmente il "levare" oltre il quale non si può più togliere, il punto estremo, la frontiera superata la quale c'è, come scrive Garcine, la sparizione, si mette in scena il misticismo, la purezza, la sobrietà e l'estrema riduzione di tutto.

Eclipse è quello che resta togliendo tutto, l'essenzialità totale di musica, colori, movimenti e gesti. La rappresentazione estrema dell'assenza del superfluo e allo stesso tempo la rappresentazione di qualcosa di essenziale, quasi il minimo rappresentabile, la presenza minima oltre la quale si sparisce, però, proprio per questo, più vicina al nucleo centrale delle forme. Viene messa in scena soltanto la grazia e l'armonia, solo linee energetiche di forza ridotte ai minimi termini, opposte e speculari.

4.13 *Corrispondenze e opposizioni*

Lo spettacolo inizia con un'enorme luna, che poi è anche, contemporaneamente, un tamburo, sulla quale risuona la voce di un canto e si staglia la sagoma nera di una cantante coreana.

E' Sung Sook –chung una cantante coreana di canto *Pansori*, la cui voce acuta e potente segna i vari passaggi dello spettacolo.

Gli unici colori presenti sono il bianco e il nero è questa è l'opposizione, il dualismo principale che si vede in tutto lo spettacolo.

E' uno studio sulle variazioni di bianchi e neri, più in generale su giochi di opposizioni, corrispondenze, legami, incontri e fusioni.

I musicisti sono in ombra, come sempre fuori dal palco, e non interagiscono fisicamente, come succede in altri spettacoli, con i danzatori e i cavalieri che si trovano sulla scena. Ciononostante c'è tra di loro un forte e sottile collegamento. Si stagliano nell'ombra ma sono lievemente illuminati da un chiarore bianco.

Tutto, a parte i pochissimi elementi su cui, di volta in volta nel corso della rappresentazione si vuole attirare l'attenzione, è immerso nella totale oscurità.

All'oscurità del tutto fa da contraltare la pista, bianca, e la neve, che in alcuni particolari momenti, cade su uomini e cavalli.

In primo piano compare una donna nera che lentamente si solleva dal suolo facendo capolino dal grande drappo nero sotto il quale era sepolta e inizia a danzare, molto lentamente, al ritmo della voce mentre cade su di lei una sottile neve scura.

Si fa buio e inizia lo spettacolo.

Il ritmo di tutto è molto lento, armonioso, i movimenti sono puri e circolari. Rispetto a *Chimere* è presente in maniera diversa, forse più forte, la danza, qui è utilizzata in maniera totalmente differente, più lenta, composta e sobria.

E' tutto intessuto di corrispondenze, simmetrie richiami, opposizioni e rovesciamenti.

E l'elemento dualistico più immediato è rappresentato dal gioco, dall'opposizione di bianco e di nero come "due entità che si dividono il mondo"⁵³.

Ci son sempre pochissimi elementi sulla scena, sulla pista bianca, scintillante, passa lentamente un cavaliere su un cavallo scuro, (03:05) ha anche il volto e la testa coperti, ciò che si vede è soltanto la loro sagoma, solo il nero delle loro figure lente sulla terra bianca.

Questo personaggio, totalmente asettico e irrealistico, simile ad un monaco, non fa niente a parte attraversare, con movimenti lentissimi e ieratici, la pista bianca, prima di sparire.

Non si sa niente, non si sa chi sia ne dove vada, si sa che è solo e sta andando da qualche parte, forse alla ricerca di qualcosa.

53P. L. Chantre, Lausanne, *Voyage au pays du cheval sacre Zingarò*, Manège du Chalet-à-Gobet, du je 29 mai au di 29 ju 1999, <http://addestramento.voila.net/spettacolo/bart.eclipse00.html>

Nella scena successiva (04:28) compaiono due ragazze con degli abiti tradizionali coreani e due ventagli, uno bianco l'altro nero, che entrano in scena a piedi "trainate dalle code di due cavalli, anch'essi come sempre, uno bianco e uno scuro, tenuti per le briglie da un uomo vestito di nero. La scena è totalmente minimale e simmetrica sia per le posizioni che occupano che per i colori che sono un continuo rimando di bianchi e neri.

Una donna è vestita con una gonna nera, una veste bianca e porta un ventaglio dello stesso colore, l'altra è vestita in modo perfettamente identico ma opposto nei colori. Anche i cavalli sono uno il contrario e la compensazione dell'altro. Traversano insieme la scena poi si separano: le due donne, una bianca e una nera, vanno al centro, aprono i ventagli uguali ma opposti, si prendono per mano e s'intrecciano abbracciandosi.

Contemporaneamente l'uomo vestito di nero circola loro intorno, in piedi sui due cavalli richiamando in qualche modo alla memoria i cavalli bianchi e neri dell'auriga di Platone. Ad un certo momento le due ragazze, il bianco e il nero, si siedono sul bordo della pista e vengono "attraversate" da altri due bianchi e neri, quelli dei due cavalli che con il cavaliere in nero in piedi su di loro, a metà fra i due, passa loro accanto, quasi inglobandole, loro al centro e i cavalli ai due lati.

Entra sulla scena, poi, Bartabas sopra un cavallo nero, passa loro vicino e le accerchia in una sorta di danza di corteggiamento. Nello stesso momento la donna, dalla gonna e dal ventaglio bianco, compare galoppando e danzando sopra un cavallo bianco a pois neri, che rappresenta una sorta di sintesi (coloristica ma anche essenziale) fra i due.

I movimenti e i colori compongono delle relazioni e dei giochi di richiami che son in continuo contatto tra di loro.

Le due donne tornano al centro della pista ed il quadro si chiude.

E' il vuoto che prevale sul pieno, a volte la pista è completamente vuota, esiste solo il canto; sono sempre pochissimi i personaggi, spesso soltanto due, e pochissimi e puliti sono i gesti che compiono.

Ad un certo momento dello spettacolo si guardano, dalle estremità opposte del cerchio della pista due uomini, immobili, uno di fronte all'altro, uno bianco e uno nero con una perfetta ma opposta simmetria di movimenti, esattamente speculari.

Sono piegati su una gamba, e si guardano per lungo tempo, come in uno specchio, prima di alzarsi, raccogliere un po' di terra bianca e lanciarla, con fare lento, ieratico e di sfida.

Entrambi, a turno, separati, danzano e fanno piroette, prima di avvicinarsi e ricongiungere i due poli opposti e complementari che rappresentano.

E questo è uno dei momenti in cui si esemplifica maggiormente questo gioco di opposizioni e complementarietà.

In queste scene la musica non è mai invadente, fa da contrappunto delicatissimo ai movimenti.

Il dualismo e il tentativo di mettere in rapporto e conciliare due opposti complementari è ben visibile in moltissime scene e tra queste quella in cui viene ripresa una parte della cerimonia del tè: le due donne sono inginocchiate quasi una di fronte all'altra e hanno al centro un tavolino con tazze e teiera

I loro movimenti sono simmetrici e cerimoniali e evidenziano in maniera chiara la componente sacrale dello spettacolo.

C'è un'atmosfera notturna, lunare, i movimenti sono minimi e essenziali, richiama l'idea di quel che diceva Savarese a proposito del teatro orientale: ciò che in questo teatro si vede all'esterno, ciò che traspare e si esprime è solo una minima parte dei movimenti interiori che hanno generato quei gesti.

Si tratta di movimenti di “energie” di uno spostamento di pesi ed equilibri tutto interno ed invisibile.

E’ un concetto simile a quello dello Jin e dello Jang, in cui ciò che si esprime (che porta in se molti altri concetti) si radica e trae energia da qualcosa di stabile, profondo e forte, spesso identificato con concetti come quello della “madre”, della “terra” ectc.. la cui espressione è meno visibile ma che sta fermo e in qualche modo da energie e permette la vita a ciò che invece si esprime ed è visibile.

Può essere avvicinato a questo anche quello che diceva Artaud sul teatro balinese:

<< Questo aspetto di teatro puro, questa fisica del gesto assoluto, che è esso stesso idea e che costringe i concetti spirituali a passare, per essere percepiti, attraverso i dedali, gli intrecci fibrosi della materia, ci suggerisce indubbiamente una nuova idea di ciò che per appartiene per natura al regno delle forme e della materia manifestata.⁵⁴>>

I movimenti, le forme e i colori, sono la traslitterazione e la messa in forma della musica e di relazioni e rapporti trasformati in azioni e spostamenti.

In alcuni momenti, non si sente nessun tipo di musica o rumore, c’è solo la neve bianca che cade sulla pista bianca e i gesti essenziali e assoluti di una ragazza e di un cavallo nero che passano e lasciano subito la scena.

Anche qui il tempo dello spettacolo è diverso da quello quotidiano, più lento e totale, ed è proprio questa lentezza, l’essenzialità e l’attenzione dedicata ai piccoli gesti danno l’idea dell’assolutezza del tutto e avvicinano questo tempo a quello lento e assoluto del rituale.

Come nel rituale i gesti sono estremamente codificati e stilizzati e caricati di una forte intensità emotiva.

54A. Artaud, *Sul teatro Balinese*, in op. cit.

Sono presenti, in generale, due elementi fondamentali e simmetrici, spesso il numero dei personaggi sulla pista è lo stesso dei musicisti che in quel momento suonano fuori dalla scena, al buio, e son resi visibili da una luce bianca.

C'è una forte ricerca di armonia e simmetria. E' tutto giocato sul dualismo di tutto, di colori, suoni e movimenti. Il colore dei cavalli, degli abiti e della pista spicca contro un fondo nero e lunare, è l'illuminazione che mette in risalto di volta in volta l'uno o l'altro elemento ma è tutto estremamente concentrato perché gli elementi ai quali si deve far attenzione sono sempre essenzialmente due, uguali ma opposti, esemplificati dal bianco e dal nero. Tutto è inserito comunque in uno stile e in un contesto mistico, è tutto allo stesso tempo coincidente ed opposto, viene evidenziata la differenza ma al tempo stesso l'incontro, la specularità e la coincidenza di due poli opposti ma complementari.

E la materia di questo è rappresentata dai corpi dai colori e dai movimenti.

4.14 L'uomo e Il cavallo e (il suo alter ego?)

In questo spettacolo i cavalli presenti allo stesso momento sulla scena sono molto di meno rispetto a quelli che compaiono in *Chimere*.

Nonostante comunque sia presente anche qui, l'elemento di coralità è meno accentuato o espresso in un'altra maniera, con meno elementi.

C'è molta meno acrobaticità, più raccoglimento e sobrietà nei movimenti, ci sono meno corse sfrenate e più lirismo.

Il fatto che sulla scena compaiano ben pochi personaggi contemporaneamente concentra tutta l'attenzione su di loro, carica di significato i gesti e le singole individualità.

E' come se ci ricordasse il profondo legame, dimenticato, che , ancora e da sempre lega l'uomo al cavallo, all'istinto e alla natura.

Nella messa in scena è assente ogni tipo d' idea di centralità dell'uomo, esso è piuttosto visto come parte di un insieme più vasto, non c'è nessun idea di superiorità sul cavallo né su nessun altro elemento e ciò si vede anche nella disposizione spaziale. Quest'assenza di antropocentrismo richiama molto la concezione estetica del teatro orientale, in cui non c'è una distinzione ontologica tra uomo e natura.

Il rapporto tra uomini e cavalli è qui particolare, è un rapporto a tu per tu, tra due entità differenti ma comunicanti. A volte il rapporto tra uomo e cavallo è perfettamente paritario, altre volte quest'ultimo acquista un aspetto quasi magico, diventa quasi un'apparizione fiabesca.

Ci sono molti momenti all'interno dello spettacolo in cui questi rapporti son esemplificati e risultano chiaramente visibili.

Alcune volte il cavallo è visto esattamente come il doppio dell'uomo, ad un certo momento due ballerini, quello bianco e quello nero, l'uno di fronte all'altro con le teste che si toccano (a quattro zampe) "diventano" due cavalli (17:45).

Un altro momento in cui compare questa specularità, questa volta tra una donna e un cavallo è quando, progredendo l'uno verso l'altro, un cavallo marron si impenna sulle zampe posteriori e nello stesso istante, la donna, i cui colori dell'abito son gli stessi del cavallo, compie contemporaneamente, lo stesso, esatto movimento, ed esso sono l'uno il doppio dell'altro.(20:15).

Appena più tardi la stessa idea è esemplificata perfettamente da un personaggio vestito da una tunica bianca che tiene per le redini un cavallo nerissimo e compie con lui una danza perfettamente coordinata, i movimenti del corpo e delle zampe/gambe di lui, gli incroci, le torsioni, le impennate, i circoli, sono esattamente gli stessi (22:31).

Dopo aver eseguito una danza a tre, composta da un uomo e due cavalli (44:51) il ballerino nero, disteso, sfinito sulla neve bianca, dialoga con un terzo cavallo entrato alla fine sulla scena: è un cavallo bianco sul quale siede Bartabas che si avvicina e gli allunga la zampa, gesto al quale fa eco un identico gesto del ballerino.

Ci sono due momenti dello spettacolo, uno all'inizio (11:10) uno molto più avanti (33:01) che sono speculari, nella prima scena una figura bianca, con delle enormi ali al posto delle maniche, al centro della pista, ha sembianze di farfalla e, sotto la neve, gira su se stessa fino a cadere a terra mentre un cavallo bianchissimo che cavalcava continuamente attorno alla pista, le si avvicina. E' una creatura quasi fatata, che richiama l'idea di una sorta di salvezza soprannaturale, e l'impressione è causata anche dalla luce, luminosissima, che avvolge il cavallo e l'intera scena.

Il cavallo le si avvicina e lei allunga il braccio e lentamente si alza, lo prende per le redini e, insieme, si dirigono fuori.

La scena è ripetuta, con modalità molto simili, quasi identiche, ma tutto è volto in nero, verso la metà dello spettacolo.

La scena finale è preceduta invece da un'altra in cui un uomo vestito di nero, seguito da altri, si reca al centro, gratta il piede per terra come un cavallo e, come un cavallo, si rotola sulla schiena nella neve, per poi sedersi, immobile con fare contemplativo.

E questa è la stessa identica scena con cui si chiude lo spettacolo, ma interpretata, questa volta da Zingarò che a sua volta si dirige lentamente al centro della pista, gratta la neve con le zampe e, dopo essersi rotolato sulla neve si siede e per lungo tempo, immobile, solenne contempla qualcosa che noi non vediamo.

Qui in particolare Zingarò non è affatto visto come un cavallo normale, è troppo solenne per esserlo, è rappresentato, per lo meno, come un simbolo che veicola qualcosa d'importante, e, forse, di sacro.

4.15 La musica Pansori

La musica presente nello spettacolo è una musica tradizionale coreana, di origini molto antiche: è la musica Pansori.

L'orchestra è composta da cinque musicisti coreani, tutti in abito tradizionale, ed una cantante la cui voce e lo stile è molto particolare, molto ruvido e intenso.

La musica di *Eclipse*, come tutto lo spettacolo, è molto interiore, contemplativa, non c'è niente di urlato né invadente, è una musica minimale, delicatissima, che sottolinea e fa da contrappunto ai movimenti. Invita alla lentezza e all'introspezione. E' molto lunare, notturna ed essenziale.

<<L'idea era quella di illustrare l'interno delle relazioni tra uomo e cavallo, non l'esterno, non il galoppo di un cavallo, più l'interiorità (più dentro). Per ciò c'è questo tipo di musica asiatica, perché è molto più interiore, molto lenta. Sono andato in Corea per cercare questi artisti.[...] Dico sempre che ogni performance apra la porta alla successiva. E' un'evoluzione. Qualunque artista onesto con se stesso arriva alla semplicità perché è molto più difficile essere semplici. Eliminare tutto ciò che è artificiale, avere soltanto la qualità dell'emozione e la qualità del movimento. In questo senso puoi dire che *Eclipse* è più puro, toglie tutto ciò che non è essenziale. Anche per quanto riguarda un aspetto della personalità. Dico sempre alle persone della compagnia, tu non stai recitando un ruolo, tu stai mettendo in scena te

stesso. Non è come il teatro- quest'anno tu reciterai la parte di un uomo anziano o di un killer ... -No, tu stai mettendo in scena te stesso. Così durante il periodo durante il quale queste persone hanno lavorato con me- a volte dieci anni o più- si tratta di diversi aspetti della loro personalità, i performer devono cercare in loro stessi e proporre qualcosa di differente. E questo vale anche per i cavalli.>>⁵⁵

Esistono vari tipi di musica tradizionale, molto diversi tra le province del nord, del centro e del sud (c'è anche un altro tipo di canto, tipico del sud, chiamato *Sinawi*, che è un'improvvisazione estatica per ensemble e deriva dallo Sciamanesimo coreano e l'ossessività e la ripetitività cresce fino a provocare uno stato di trance collettivo)⁵⁶

Il *Pansori* è un'arte antichissima il cui principale strumento è costituito dalla voce (*Kwangdae*) e dalle percussioni (*Kosu*) e la cui tradizione è andata in parte perduta.

Conosciamo nella loro interezza soltanto cinque fra i tanti canti della tradizione, questi canti in coreano si chiamano *mandang* e ognuno di loro ha una durata lunghissima. L'esecuzione del *Chunhyang*, uno dei pochi canti di cui siamo a conoscenza, dura circa sei ore.

55C. Hector, *Eclipse Theatre Zingaro and Bartabas*, in *The Horse Magazine*, Australia, July 5th, 2010, <http://www.horsemagazine.com/thm/2010/07/eclipse-theatre-zingaro-and-Bartabas/>

<<The idea was to illustrate the inside of the relationship between man and horse, not the outside – not the horse galloping, more the inside. So it was music from Asia because that is more inside, very slow. I went to Korea to find the performers.[...] I always say, each performance opens the door of the next one. It is an evolution. Every artist who is honest with himself comes to simplicity because it is more difficult to be simple. To take out all the easy things, all the artificial things, just to have the quality of the emotion, and the quality of the movement. In this way you can say that Eclipse is purer, you take out all but the essential. It is also an aspect of personality. I say to the people in the company, 'you not playing a role, you are playing yourself'. It's not like theatre – 'this year you are going to play the old man or the killer...' No you are playing yourself. So during the time that these people have been working with me – sometimes ten years or more – it is different aspects of their personality, the performers have to find it in themselves to propose something different. It is like that with the horses too...>>

56<http://lettera22.it/showart.php?id=7731&rubrica=19>

E' un canto doloroso, acuto, quasi gridato, appartenente ad una Corea che non esiste più, ad una cultura rurale quasi dimenticata.

<<Rappresenta, dal punto di vista musicale, la sublimazione del dolore e della disperazione collettiva>>⁵⁷

E' un canto fortemente drammatico, struggente, minimale e potente, tocca e porta alla superficie qualcosa di molto doloroso che forse, in questo modo, viene accettato e guardato.

Il *Pansori* è un racconto in forma di canto di storie, e le storie di cui si parla sono quelle della tradizione popolare coreana.⁵⁸

Il termine *Pan* significa “Luogo”, *Sori* significa invece “Canto”, quindi il *Pansori* è un “luogo in cui si racconta una storia con il canto.”

Dopo la seconda guerra mondiale, anche in seguito all'occupazione giapponese e a tutto quello che ne è derivato, la musica tradizionale coreana aveva perduto completamente le sue basi. Si è riusciti a ridelineare questa tradizione soltanto attraverso gli studi musicologici e le testimonianze dei musicisti che hanno ricostruito la tradizione orale, fortemente significativa anche accanto a quella scritta.

Non si sanno esattamente le origini del *Pansori*, le testimonianze, anche letterarie sono scarse, ma pare che alla base di tutta la musica coreana stia la ricerca dell'armonia di yin (che rappresenta l'essere recettivo, il conservare ...) e yang (l'essere creativo, l'esprimersi verso il nuovo ...). E questa armonia si esprime in varie manifestazioni: nei canti e nell'orchestra della *Jongmyojeryeak*, che è la cerimonia reale delle urne degli antenati, nelle danze di corte, nei canti popolari, nell'improvvisazione sciamanica *Sinawi* e nel *Pansori*.

⁵⁷Hubert Niogret, in *Positif*, dicembre 1995

⁵⁸C. Hae-Jin Lee, *Frommer's South Korea*, Wiley Publishing, Inc. 2010, New jersey, 2010, p. 212

Ci sono soltanto ipotesi che parlano delle origini di questo canto, secondo quella più accreditata la maggior influenza sulla musica *Pansori* è costituita dalle tradizioni sciamaniche. I canti degli sciamani nella provincia di Cholla sono, per molti aspetti, simili al *Pansori*. Per prima cosa le canzoni sciamaniche sono costituite da una lunga tradizione orale che mischia passaggi (*aniri*) cantati e parlati. Inoltre sia i canti pansori che quelli sciamanici della provincia di Cholla hanno spesso esattamente o quasi le stesse variazioni ritmiche e seguono le stesse tecniche musicali.⁵⁹

Infine i più famosi musicisti *Pansori* vengono da questa regione, ma in realtà nonostante il *Pansori* e le canzoni sciamaniche condividano molte caratteristiche c'è anche una differenza significativa: una delle caratteristiche principali dei canti sciamanici è la *sacralità* dello sciamano che rende possibili cose impossibili per le persone normali. E la divinità sciamanica è oggetto di culto, i canti narrativi sciamanici, che hanno le proprie radici nel retroterra culturale e nella visione del mondo sciamanico, hanno una funzione religiosa e incantatoria. E' intrinsecamente una musica sacra; il *Pansori* al contrario descrive narrazioni e fatti che attengono alla vita quotidiana: il punto di vista del *Pansori* è molto più legato alla vita quotidiana e molto meno mistico rispetto ai canti dello sciamanesimo.⁶⁰

Le ragioni di questo e del costituirsi del *Pansori* come forma a se stante si possono però forse spiegare con ragioni storiche. Infatti, nel tardo "periodo *Choson*" alla fine del 1700 ci furono dei grossi cambiamenti, la distruzione della visione confuciana del mondo e il veloce aumento della classe borghese contribuirono a far sì che lo sciamanesimo si secolarizzasse in brevissimo tempo. Così la credenza nel potere sciamanico si affievolì e conseguentemente i rituali sciamanici furono trasformati in un certo modo i

59P.H. Lee, *A History of Korean literature*, Cambridge, University press, Cambridge, 2003, p. 290

60Ibidem

testimonianze folkloriche belle da vedere al di là del loro significato rituale. Così, forse, verosimilmente, al *Pansori* piano piano si è slegato dai confini dei rituali sciamanici e si è costituito come genere a se stante con dei testi che piano piano si allontanarono dal misticismo.

Ma il ritmo e il tipo di suoni, che hanno un che di ipnotico, mantengono comunque moltissime suggestioni e, al di là del significato delle storie narrate, richiamano un'atmosfera molto introspettiva e sacrale.

Bartabas, così come il pubblico, non conosce il significato delle parole del canto ma la melodia e la tonalità si portano dietro gli echi, la lentezza e l'intimismo di questo paese.

Quello che conta qui è lo stile e le suggestioni che esso trasmette, suggestioni che si armonizzano perfettamente con immagini e movimenti.

Nonostante non si tratti di una rappresentazione teatrale non di un film, ha deciso di prendere brevemente in considerazione anche *Chamane* perché in esso ricorrono alcuni aspetti particolari molto presenti e sintomatici anche nel suo lavoro teatrale

4.16 *Chamane*

Chamane è un lungometraggio, realizzato nel 1995, che narra le vicende di due prigionieri di un campo di lavoro russo che decidono di scappare dopo aver visto una mandria di cavalli selvaggi yakoutes alle porte del campo.

E' evidente in particolar modo il ruolo del cavallo come animale guida e come strumento di collegamento con il sacro.

Il cavallo qui è presentato chiaramente come l'unico mezzo di salvezza possibile, è contemporaneamente la trasposizione animalesca di Anatoli, lo

sciamano amico del protagonista, e la guida, attraverso la desolazione delle nevi, verso la salvezza.

Il viaggio che il protagonista, di nome Dimitri, compie, dal campo di lavoro, attraverso la taiga, è lo stesso viaggio, con forti connotazioni metaforiche e spirituali, che si compie nei tanti miti e nelle favole che hanno per protagonista l'animale guida.

La struttura della narrazione, del viaggio, è quella tipica dei racconti sull'animale guida: un uomo, spesso un eroe, compie un viaggio a seguito di esso, dal mondo degli uomini ad un altro mondo", ontologicamente diverso, sacro, di cui l'animale fa parte.

Per arrivare all'altro mondo c'è un vero e proprio attraversamento di qualcosa rappresentato spesso dalla morte (seguita da un cambiamento di "stato") o comunque da un cambiamento molto forte.

Qui il protagonista non muore, grazie soltanto alla presenza dell'animale guida, ma viene in contatto con varie difficoltà e fa diversi incontri, uno dei più importanti dei quali è quello con la sciamana.

Si tratta di una sorta d'iniziazione, è allo stesso tempo un viaggio di crescita e cambiamento spirituale di cui le difficoltà e gli incontri rappresentano altrettante tappe.

Chamane inizia con la scena in cui, all'interno di una baracca, in un campo di lavoro, un gruppo di prigionieri, sfiniti e assorti, ascolta il suono di un violino.

Questo violino viene suonato da Dimitri, che deciderà di scappare dal campo dopo aver parlato con Anatoli, uno strano e simpatico vecchietto, anche lui prigioniero, che si rivelerà uno sciamano, e che ricomparirà, in diverse occasioni, ad Anatoli, dopo essere morto nella taiga, colpito da un proiettile poco dopo la fuga,

Anche in quest'opera la musica ha dei significati particolari, ogni volta che il protagonista infatti inizia a suonare il violino tutt'intorno si crea un'atmosfera speciale, che catalizza l'attenzione di tutti.

Una scena nella quale ha particolare rilevanza il suo suonare è quella in cui sul suo cavallo incontra un uomo che a sua volta cavalca una renna e lo porta al suo accampamento tra le nevi.

Fa parte dello stesso popolo di Anatoli.

L'apparizione stessa dell'uomo sulla renna è molto significativa, infatti egli appare improvvisamente, è rappresentato come una sorta di essere appartenente ad un altro mondo: appare a Dimitri inaspettatamente, e si trova su di un'altura, investito completamente dai raggi abbaglianti del sole. E quest'apparizione ha tutti i caratteri di una "visione".

Lo invita a seguirlo e, all'accampamento, in una tenda, Dimitri inizia a suonare il violino.

E' una scena molto lunga in cui vengono inquadrati in primo piano i visi dei membri della tribù e l'attenzione e la concentrazione assoluta al suono del violino sono sintomatiche ed è ciò che si accade ogni volta che lui suona.

La musica è molto importante anche per un altro aspetto.

E' infatti il mezzo attraverso il quale per la prima volta Anatoli, il vecchio sciamano con il quale il musicista Dimitri intraprende la fuga, avvicina i cavalli.

Il vecchio, tirando fuori lo scacciapensieri che aveva legato al collo, inizia a suonare e ad avvicinarsi ad un cavallo, che è evidentemente un cavallo sacro e il suo alter ego.

I due si avvicinano l'uno all'altro quasi a toccarsi, il cavallo appare ipnotizzato al suono dello strumento.

Una volta avvicinati i cavalli costituiranno la loro guida.

Il fatto che il cavallo sia l'alter ego dello sciamano è esemplificato da vari momenti, primo fra tutti quello durante il quale il vecchio muore, e nello stesso istante il suo cavallo scappa via.

Prima di morire lo sciamano rivela a Dimitri che gli spiriti lo accompagneranno e lo proteggeranno nella taiga, nell'immensità dei ghiacci nei quali nessun uomo può sopravvivere da solo.

In un altro momento, molto più in là nel tempo, Dimitri, il musicista, vede apparire, nell'esatto luogo in cui era seduto il cavallo, nella sua esatta posizione, Anatoli, che ride e gli parla, le due immagini dell'uomo e del cavallo quasi si sovrappongono, poi l'uomo scompare e lascia il posto al cavallo.

Sono entrambi delle figure molto positive, interscambiabili, che appartengono ormai ad un altro mondo ed hanno un carattere sacro.

Rappresentano per Dimitri la salvezza. Verso la fine del film, l'uomo, stremato, affamato e infreddolito, effettua un taglio sul collo del cavallo e grazie al suo sangue riesce a sopravvivere.

Il viaggio si conclude con l'arrivo in una città, *Irkoutsk*, dove resta un po' di tempo, incontra una donna ...

Ma ormai il richiamo delle nevi e della solitudine è troppo forte e nelle ultime scene l'uomo ritrova il suo cavallo e, insieme si avviano verso i ghiacci.

L'intera produzione teatrale di Bartabas è molto influenzata dallo sciamanesimo e dalle sue idee ma qui quest'influenza compare esplicitamente ed è al centro del film.

La concezione sciamanica del mondo sta alla base di tutto il racconto, del rapporto tra l'uomo e il cavallo e della trasfigurazione dell'uno nell'altro.

In una scena in particolare viene rappresentato un rito sciamanico vero e proprio.

E' la scena durante la quale Dimitri viene portato da una donna, all'interno della sua grande tenda nella quale son presenti molti oggetti sacri, pelli, bastoni, tamburi , amuletti: la donna è una sciamana ed è anche la madre di Anatoli.

Dopo avergli preso le mani gli offre una bevanda sacra che lui porterà con se anche nel suo viaggio.

Mentre lui dorme, lei compie un vero e proprio rito sciamanico. La donna inizia a cantare, gli occhi chiusi, un canto ripetitivo e lamentoso, poi si alza e, continuando a cantare, suona il tamburo sciamanico entrando in trance.

Con un montaggio alternato, le immagini della sciamana all'interno della tenda si intervallano con delle inquadrature all'esterno che, in campo medio e lungo, raffigurano una mandria di renne,(un altro animale che ha un significato molto forte nella simbologia di molte popolazioni nordiche) che, influenzata dai canti sciamanici, come un enorme fiume in piena, per vari secondi, corre verso i ghiacci.

C'è una relazione strettissima tra lei e gli animali.

In seguito, dopo essersi avvicinata al cavallo di Dimitri, gli svela di essere la madre di Anatoli e gli dice che suo figlio “aveva scelto bene” con quel cavallo.

Prima di congedarsi la donna gli regala la sella che fu del suo vecchio cavallo, e gli dice che *lo spirito del cavallo* l'avrebbe protetto. Gli regala infine la bevanda che gli aveva offerto dicendogli che “dove sarebbe andata non ne avrebbe avuto alcun bisogno”.

Sul canto della sciamana, proprio sotto un albero, (che anch'esso ha dei significati simbolici fondamentali nello sciamanesimo⁶¹) Dimitri riprende il suo viaggio per inoltrarsi nella taiga, taiga alla quale,(dopo aver raggiunto

61Vedi p. 153.

quella che all'inizio era la sua meta, ossia la città) ritornerà, e che non lascerà mai più.

4.17 *Lo Sciamanesimo*

Lo sciamanesimo è più che una religione un sistema ideologico complesso di credenze che creano una coerente visione del mondo. Il suo fondamento è costituito dalla ricerca del rapporto e del contatto con il mondo soprannaturale attraverso la tecnica arcaica dell'estasi, ricercata non per avere risposte a preoccupazioni metafisiche ma per ottenere dei risultati concreti.⁶²

Lo sciamano è colui che si mette in contatto con questi spiriti, ha per natura un ruolo benefico, è anche un medico che compie la diagnosi delle malattie e le cura attraverso il “viaggio dell'anima” che compie con l'aiuto del tamburo che cavalca e a cui si rivolge come se fosse un cavallo. Lo sciamano è anche lo *psicopompo*, che accompagna l'anima del defunto alla sua nuova dimora.⁶³

La tecnica dell'estasi e tutte le pratiche ad esso connesse sono delle espressioni degli stati alterati di coscienza.

Questi sono diffusi ovunque, sono infatti intimamente connessi alla mente umana ma sono considerati in maniera differente nelle differenti culture.

Nelle società occidentali sono infatti generalmente considerate delle manifestazioni patologiche, in molte altre società invece sono viste come un modo per entrare in contatto con i defunti e col sacro in generale.⁶⁴

62U. Marrazzi, *Testi dello sciamanesimo*, Utet, Torino, 1984 p. 9

63U. Marrazzi, op. cit. p. 10

64P. Scardelli op. cit. p. 134

Gli stati alterati di coscienza inseriti in un contesto religioso o rituale prendono diverse forme e si raggiungono in svariati modi: con l'assunzione di sostanze allucinogene spesso derivate da piante con proprietà psicoattive, con il dolore fisico provocato da ferite, stati di deprivazione di sonno o di cibo, con la riduzione drastica delle stimolazioni sensoriali come l'assenza di movimento, la privazione di suoni, luce, l'isolamento, ma anche attraverso il metodo contrario cioè gli stimoli ritmici di danza, canto e musica.

In particolare producono stati simili i canti cadenzati, le salmodie, il suono dei sonagli e gli strumenti a percussione.

Questi ultimi sono fondamentali e ampiamente utilizzati negli spettacoli del Theatre Zingaro.

Gli effetti prodotti da pratiche così diverse sono molto simili, caratterizzati dalla perdita di controllo fisico e mentale e della cognizione del tempo, dall'alterazione delle emozioni, del pensiero, del senso d'identità e della percezione del corpo e dello spazio.

Lo sciamanesimo è spesso associato al viaggio: anche perché sensazioni come quella dello spaesamento, l'alterazione delle percezioni, del senso dello spazio, tipica di alcuni stati di coscienza che si raggiungono attraverso le pratiche sciamaniche sono in un certo modo affini a quelle del viaggio.

Il tema del viaggio, inteso in senso materiale e spirituale, ricorre quasi in tutti gli spettacoli di Bartabas.

Si sono rilevati inoltre mutamenti dei criteri in base ai quali si attribuisce importanza e significato alle esperienze.⁶⁵

65E. Bourguignon, *Psychological Anthropology, an Introduction to Human Nature and Cultural Differences*, Holt, Rinehart Winston, New York, trad. It. *Antropologia psicologica*, Laterza, Roma-Bari, 1983.

In molti casi tutto questo è associato ad uno stato di *estasi*, accompagnato da sensazioni quali un senso di armonia universale, un'unione con gli altri o con una qualche potenza superiore e dalla scomparsa del timore della morte.

Nonostante i mutamenti fisiologici tipici degli stati alterati di coscienza siano simili, il contenuto delle visioni che a queste si accompagnano dipende dal contesto culturale.

Fondamentalmente questi stati di coscienza sono strutturati e interpretati in due modi: o come una possessione ad opera di spiriti invisibili, o come un'esperienza nell'ambito di un viaggio sciamanico dell'anima.

Lo sciamanesimo è diffusissimo, è presente infatti presso gli Eschimesi (o Inuit) presso i nativi della Siberia e dell'Asia centrale, nelle regioni dell'Himalaya e dell'Hindukush, nel sud-est asiatico, nelle Americhe e in Australia.

Da raffigurazioni rupestri, presenti tra le altre parti nelle grotte di Lascaux in Dordogna, pare che lo sciamanesimo e l'uso della *trance* e dei corrispondenti stati alterati di coscienza fossero già utilizzati in maniera terapeutica anche in area europea (dove si è poi estinto) o in Asia (dov'è sopravvissuto e poi diffuso anche nelle Americhe). Lo sciamanesimo elementare primario, secondo la classificazione di Muller⁶⁶ si caratterizza per il viaggio sciamanico, quello secondario è diffuso tra i pastori nomadi dell'Asia settentrionale e la caratteristica principale è che la figura dello sciamano s'istituzionalizza e diventa ereditaria.

Nello sciamanesimo di possessione, presente in Tibet, Nepal, Corea, Giappone e sud-est asiatico c'è molto sincretismo. Son presenti infatti elementi mutuati da induismo, lamaismo e scintoismo.

66. F. M. Muller, *Anthropological religion*, Longman, London, 1982

Il *viaggio dell'anima*, tipico dello sciamanesimo primario, è considerato simile all'esperienza onirica, lo sciamano cade in trance ma non viene veramente "posseduto" da un altro spirito, è lui stesso che ha il potere di privarsi del proprio doppio spirituale e inviarlo a far un viaggio nell'al di là dove, assistito da spiriti aiutanti affronta un viaggio pericoloso e difficile per vari scopi divinatori.

Nella cosmologia Siberiana il mondo era diviso in tre livelli: infero, mediano e celeste. Tra questi livelli c'erano dei passaggi rappresentati da fonti, stagni, grotte ed è grazie a questi passaggi che gli spiriti e gli sciamani possono entrare in comunicazione tra loro passando da un mondo all'altro. In particolare per i popoli della taiga esiste un *albero cosmico* che affonda le radici negli inferi e mette in collegamento cielo e terra, attraverso questo albero gli sciamani possono arrampicarsi in cielo raggiungendo gli spiriti .

L'albero del mondo e il fiume del mondo sono varianti dell'ideogramma cosmico, di cui, ricorda Marrazzi⁶⁷, parla anche Eliade. Questo occupa nell'ideologia sciamanica un posto molto importante: lo sciamano sale sul palo/albero/axis mundi con un costume da uccello, il suo stesso tamburo è costruito con il legno dell'albero del mondo e dell'universo.

Durante il viaggio lo sciamano veniva aiutato dagli "spiriti della natura" e dagli spiriti animali con cui parlava e che rispettava moltissimo, questi stessi spiriti erano raffigurati anche sul suo costume cerimoniale.

Lo sciamano ha una duplice natura: è infatti generato una seconda volta da uno spirito animale: è per questo oltre che uomo anche spirito e fratello degli animali a cui i membri della sua tribù danno la caccia.

67U. Marrazzi, op. cit. p. 11

Così lui era un mediatore tra cacciatori e selvaggina e tra spiriti, uomini e mondo invisibile.

Diventavano sciamani coloro che ricevevano una sorta di *chiamata* che poteva manifestarsi dopo la pubertà ed era caratterizzata da sintomi che sono molto simili a quelli che in occidente sono classificati come disturbi della personalità, deliri schizofrenici, somatizzazioni, tremori, perdite di coscienza...

Colui a cui succedeva tutto ciò generalmente si rifiutava sapendo le privazioni e le torture a cui sarebbe andato incontro ma alla fine accettava e iniziava il cammino di addestramento, durante il quale gli venivano insegnate varie tecniche rituali, canti, musiche, danze ...

C'era una fase molto drammatica che durava circa tre giorni e che coincideva con un vero e proprio rituale di iniziazione, in cui sul corpo comparivano piaghe, eritemi ecc e viveva un periodo di isolamento. In questo periodo l'iniziato esperiva il proprio rapimento ad opera degli spiriti, c'era una morte e rinascita: alla fine lo sciamano era dotato di una doppia natura: uomo e spirito allo stesso tempo attraverso cui poteva assumere le forme degli animali. L'iniziato prima di diventare sciamano trascorrevano un periodo di anni presso uno sciamano più anziano.

Avevano un particolare costume creato secondo regole particolari e con raffigurazioni degli spiriti, cilindretti di ferro, campanelli di rame e sonagli e molti altri oggetti cerimoniali.⁶⁸

Avevano fruste, coltelli, scatole, pietruzze, bastoni che erano sede degli spiriti adiutori ...

Un elemento importantissimo nel mondo sciamanico è il *tamburo sacro*. Uno sciamano non riceveva il tamburo subito dopo la sua iniziazione ma

⁶⁸Scardelli, op. cit. p. 136 e seg.

soltanto se e quando gli fosse apparso e gliene avesse dato ordine lo spirito che lo aveva scelto come sciamano. A volte non riceveva mai quest'ordine in tutta la vita e continuava a sciamanizzare con il “mazzuolo”⁶⁹

Nelle invocazioni sciamaniche il tamburo è chiamato *AQ Adan* cioè “cammello (a due gobbe) sacro”, lo sciamano si rivolgeva al più importante spirito di tutti i tamburi che era *Qicqil Qan* cioè *signore della tigre dalla criniera di stallone* e allo spirito signore del proprio tamburo che si chiamava *Tayliq* (ed era figlio di *Qicqil*) che voleva dire *puledrino*⁷⁰.

Nello sciamanesimo ha un'importanza particolare il ruolo del cavallo.

Il tamburo-cavallo-compagno di viaggio (*As*, con due puntini sulla a e l'accento come una piccola v sopra la s, ma non so dov'è il tasto) veniva utilizzato dallo sciamano nel cammino verso i diversi spiriti, se nel viaggio si fosse stancato sarebbe stato mandato a “riprendere forza” su un monte sacro (*Surun* con due puntini sulle u) nel “bianco lago di latte”⁷¹ o nella sua tenda.

Per costruire il tamburo lo sciamano seguiva le invocazioni degli spiriti avuti in sogno o durante la trance. Il tamburo veniva coperto da una pelle di puledro e gli spiriti indicavano la mandria in cui si trovava il cavallo e gli alberi di cedro e di betulla con i quali avrebbe dovuto essere costruito. L'acquisto del cavallo e la costruzione del tamburo veniva fatta dai congiunti dello sciamano. Il tutto veniva accompagnato da invocazione e azioni rituali.

A casa dello sciamano si raccoglievano amici e parenti e veniva fatta la “festa del tamburo” (*Calutoy*).

⁶⁹U. Marrazzi, op. cit. p. 173

⁷⁰Ivi. p. 174

⁷¹Ivi. p. 175

Dopo qualche tempo il tamburo veniva ricoperto di disegni ai quali è legata la simbologia sciamanica su cui ritorneremo più avanti.

Spesso, presso alcune tribù, nel tamburo erano rappresentati, tra gli altri simboli, i tre livelli del mondo costituito da Inferi, Terra e Cielo separati da linee trasversali, il mare che circonda il mondo e l'Albero Cosmico, il pilastro dell'universo.

Il battito del tamburo era uno degli elementi che in molti rituali aiutava lo sciamano ad entrare in trance.

Il luogo dove si svolgeva la cerimonia doveva essere una riproduzione del cosmo: il tetto della tenda era la volta celeste, il pavimento era la terra e il palo centrale era l'Albero Cosmico. Prima della seduta c'erano varie cerimonie propiziatriche e purificatorie, il momento centrale era l'estasi sciamanica, prima di essa lo sciamano raggiunto il primo stadio della trance, che comportava l'insensibilità al dolore, si effettuavano varie azioni a volte destinate a rafforzare il prestigio dello sciamano (camminare sui carboni ardenti, conficcarsi coltelli, saltare scalzo su lame affilate...)

Lo sciamano raggiungeva la trance con la musica del tamburo e col canto e accompagnati da movimenti del corpo ondulatori oppure dalla danza che diventava sempre più selvaggia.

A volte utilizzavano delle sostanze, che nelle regioni asiatiche subartiche erano disponibili in scarsa quantità ma che erano più diffuse nella Siberia orientale dove gli sciamani aspiravano il profumo del rosmarino selvatico e mangiavano un fungo (*Amanita Muscaria*).

Durante l'estasi il pubblico lo incitava, anche se alla fine era soltanto lui a cadere in trance, la seduta era una sorta di "psicodramma collettivo":

<<La seduta sciamanica è un rito spettacolare, di grande teatralità e drammaticità immerso in un'atmosfera lugubre e tragica, dominato da un'angoscia e da una cupezza opprimenti.⁷²>>

4.18 Lo Sciamanesimo e i Cavalli che c'entra? direte voi c'entra c'entra...!

Lo sciamanesimo è tipico delle popolazioni che si dedicano alla caccia, anche per questo motivo il cavallo è molto importante per la vita di questi popoli e ha forti significati simbolici anche nell'ambito dei rituali cerimoniali sciamanici.

Come già detto il tamburo era in un certo modo l'alter ego e la cavalcatura dello sciamano, veniva chiamato cammello a tre gobbe ma veniva allo stesso tempo assimilato al cavallo, con la pelle del quale inoltre veniva costruito.

Sulla superficie del tamburo c'erano diverse raffigurazioni simboliche, comparivano il sole, la luna, la stella del mattino, la stella della sera, l'arcobaleno, degli uccelli che accompagnano lo sciamano nel viaggio, la rete con la quale essi su suo ordine danno la caccia all'anima da recuperare e poi i *Bura*.

I *Bura* sono i cavalli sui quali cavalcano gli spiriti della terra e lo sciamano stesso, su alcuni erano otto su altri sei.

Il primo cavallo è quello dello sciamano e ad esso è legata la sua vita. Se gli viene tolto perde la capacità di sciamanizzare e presto muore. Per questo

⁷²Scardelli, op. cit. p. 154

ogni sciamano nasconde con cura il proprio *Bura*, sia agli altri sciamani che agli spiriti a lui ostili. L'uomo che è raffigurato sul tamburo e che siede sul primo cavallo è lo sciamano stesso. Il secondo cavallo è invece il *Bura* rosso (*Qizil Bura*) e appartiene ad uno spirito (*Ulgan Qizigan Tangara*), il terzo cavallo è il *Bura* azzurro (*Kok Bura*) ed è di *Ulgan Totoy Tangaro*⁷³ e così via ogni cavallo appartiene ad uno spirito diverso.

Una volta preso il tamburo con tutti i disegni lo sciamano deve cercare, con l'aiuto degli spiriti adiutori, i luoghi in cui è cresciuto l'albero e in cui ha pascolato il cavallo.

Lo sciamano in molte invocazioni chiama il suo tamburo "cavallo", ce ne sono alcune che riguardano anche la "cerimonia dell'animazione del tamburo":

<<Povero piccolo [cavallo] grigio scuro
 Ha fame ed è stanco.
 Diamo al poverino da mangiare
 Qui, sulla strada
 Povera creatura affaticata,
 Ti vogliamo dar da bere [...]''⁷⁴

Quando il tamburo era consumatolo si lasciava nella taiga e si pronunciavano queste parole:

<<Logoro piccolo [cavallo] grigio-scuro
 Possa Tu pascolare a Tuo piacimento,
 puoi andare dove vuoi.>>⁷⁵

⁷³U. Marrazzi, op. cit. p. 181-182

⁷⁴Ivi. p. 243

⁷⁵Ivi. p. 244

Il cavallo viene usato come sacrificio in molti rituali sciamanici e compare in diverse invocazioni, rappresenta spesso un collegamento tra uomini e divinità, nell'Invocazione allo spirito Azi Akalar (al quale viene sacrificato un montone e un cavallo) lo spirito, tramite il nitrito del cavallo, mette in guardia il padrone contro gli spiriti maligni. Hanno luogo sacrifici di cavalli durante molte invocazioni tra le quali quella per Bay Ulgan e per Yagil Qan, che abitano il cielo, e per quelli che abitano il mondo infero, Yalbaq Tamir Yarindu, Tamir Q an⁷⁶e moltissimi altri ...

Ci sono diverse invocazioni sciamaniche in cui s'invoca lo spirito del cavallo.

Tra queste ricordiamo L'invocazione agli spiriti terrestri all'interno dello sciamanesimo turco-siberiano, in cui si invocano gli spiriti antropomorfi, soprattutto quelli dei luoghi sacri e delle montagne divinizzate, e animali quali la rana, la madre fuoco, lo spirito della soglia...

L'invocazione finale riguarda però il cavallo e questo indicherebbe l'inizio del suo "viaggio"

<<Tu che hai delle ali di sessanta tese,
cavallo bianco-grigio, anima-cavallo.⁷⁷>>

In alcune invocazioni lo sciamano viene paragonato ad un puledro, che diventa il suo Alter-ego.

<<I miei capelli sono arruffati.
Lo sciamano-puledro

⁷⁶Ivi. p. 115 e seg.

⁷⁷Ivi. p. 139

Compie il rito e canta,
 non pensare di strappare e portar via
 dalla sacra terra
 la più piccola zolla ⁷⁸.>>

Il cavallo compare all'interno di tantissime altre preghiere e invocazioni sciamaniche:

<<[...] Padre mio Ulgan
 [...] tu che hai creato l'animale su cui gettare la pelle della sella,
 assicura la benedizione che conduce alla prosperità[...]
 Tu hai creato gli stalloni,
 Tu hai distribuito tutti i suoi pascoli invernali[...]>>⁷⁹

Presso gli Iacuti la maggiore festa della natura si chiamava Isiax (letteralmente "latte di puledra fermentato" dalla parola *Kimis*) avveniva in primavera o in estate o in autunno e rappresentava uno dei momenti di maggior aggregazione del gruppo nei confronti della comunità. Al centro di questo rituale c'era il latte di puledra che, posto all'interno di alcune ciotole veniva offerto a tutti i presenti e offerto agli spiriti signori della terra. All'interno di questo rituale s'invocavano gli spiriti adiutori e tra questi il cavallo.

<<Ascoltami
 Ascoltami mio cavallo
 [...] tu, mio cavallo,
 mio cavallo dal nero muso,

⁷⁸*Kamlanie per la guarigione di un malato*, in U. Marrazzi, op. cit. p.290

⁷⁹Ivi. p. 155

dalla criniera marrone,
stai pronto!>>⁸⁰

4.19 *Il sacrificio del cavallo*

Tra gli *Altai*, il più numeroso gruppo etnico della Siberia meridionale, si pratica una cerimonia sciamanica chiamata “Sacrificio del cavallo e ascesa al cielo”⁸¹. Il sacrificio del cavallo è un “grande dramma religioso” abbastanza articolato e complesso compiuto in onore dell’”Essere Supremo” *Ulgan*. Il cavallo usato per il sacrificio, chiamato *Payatal* dev’essere a pelo chiaro, dopo aver verificato se il cavallo è gradito alla divinità un uomo designato dallo sciamano lo tiene ad una lunga corda come una cavezza. Agitando un ramo di betulla sul dorso del cavallo lo sciamano passa accanto all’animale e invia la sua anima a *Ulgan*. Convoca poi gli spiriti adiutori e ne prende uno nel tamburo. Interloquisce con lui con formule ben precise e codificate e questi risponde.

Durante la cerimonia è presente anche una sorta di pupazzo di paglia che rappresenta un’oca su cui egli si siede e usa per ascendere verso l’alto cantando.

Cavalcando l’oca “insegue” lo spirito del *Pura*, cioè del suo cavallo che nitrisce e scappa, dopo aver fatto vari movimenti rituali e codificati ne imita la voce, ne mima lo scalpitare e tutti i movimenti di un cavallo selvaggio catturato.

Pronunciando queste parole:

⁸⁰Ivi. p. 163

⁸¹Ne parla per la prima volta Verbickij, un missionario dei turchi altai negli anni 40 del 1800. Il testo cui l’autore fa riferimento è preso dal testo turco di Verbickij, pubblicato postumo nel 1893, su un giornale di Tomsk e ripreso da Radlov. Ivi ,p. 55

<< Sellatelo con la sella aurea
Mettetegli l'aurea cinghia della coda,
tirate stretta l'aurea cinghia del ventre.>>

lo affida ad un suo aiutante. Dopo varie altre azioni rituali l'anima del *Pura* viene rilasciata nella *iurta* (una tenda conica aperta sulla sommità e al cui centro c'è una betulla che ha forti significati simbolici) e lo sciamano conduce al sacrificio l'altro cavallo presente nel rito, quello in carne ed ossa che verrà sacrificato.. Offrirà poi le libagioni per gli Dei e il rito continuerà con l'entrata in estasi e l'ascesa al cielo dello sciamano che otterrà la conoscenza del passato e del futuro.⁸²

⁸²Op. cit. p. 60

Conclusioni

Il teatro è una singola, piccolissima espressione e manifestazione della cultura di cui fa parte.

Esso è attraversato però da tantissime istanze ed energie che nel corso della storia cambiano, s'intrecciano e si modellano in maniera diversa.

La sfera teatrale (intesa con un'accezione vasta, che comprende le diverse forme di teatralità diffusa, le feste etc...) è legata, e lo è stata soprattutto in antichità, alla sfera del sacro.

Dall'altro versante i rituali veri e propri, inseriti in un contesto liturgico o religioso hanno delle componenti teatrali fortissime.

E' così anche per le feste tradizionali, che son sempre feste legate all'ambito del sacro. Ho cercato di esaminare ed evidenziare alcuni momenti in cui questo legame appare più evidente.

Come scrisse De Martino in *Sud e magia* la cultura moderna europea si è sviluppata nel corso della storia marginalizzando alcune istanze e sviluppandone altre.

Uno dei grandi temi da cui è nata è l'alternativa tra pensiero "magico" e pensiero "razionale". Questa alternativa era presente già in alcuni aspetti del pensiero greco e della predicazione evangelica ma la polemica antimagica si costituisce come

<<[...] centro drammatico della civiltà moderna con il passaggio dalla magia demonologica alla magia naturale del Rinascimento, con la polemica protestante contro il ritualismo cattolico, con la fondazione delle scienze della natura e dei loro metodi, con l'illuminismo e la sua fede nella ragione

umana riformatrice, con le varie correnti di pensiero che si legano alla scoperta della dialettica e della ragione storica⁸³>>

Nel periodo classico la tragedia greca era una vera e propria *realtà*, che *accadeva* in un piano ontologicamente diverso da quello quotidiano ma che veniva percepito come ancor più *reale* e importante di questo.

Non c'era differenza tra teatro e la sfera del sacro.

Il teatro era un rito, era l'articolarsi del sacro nel mondo, era l'istituzione del tempo, dello spazio e del linguaggio sacro e mitico.

Questo aspetto era presente anche in molte feste tradizionali e in molti altri tipi di teatro come quello giapponese, balinese, indiano.

Ho cercato di rintracciare e di evidenziare alcuni aspetti, per altro ben documentati e visibili, di questo carattere di ritualità presente in alcuni tipi di teatro.

Con la laicizzazione di una parte del mondo, l'affermarsi dell'idea di una realtà oggettiva esperibile attraverso la razionalità, si è perduta o tralasciata l'interpretazione simbolica del mondo, si sono affievoliti i legami con l'istintualità e anche il teatro, di conseguenza, è cambiato, ha perso, almeno in occidente, il suo valore di rituale, ha smesso di essere un luogo di ricerca, di "trascendenza", il luogo in cui, per dirla come Savarese, si "vedeva", si mostrava qualcosa di diverso dalla realtà e dalla coscienza quotidiana e ordinaria. Il fatto è che il linguaggio simbolico e mitico, di cui il teatro era specchio, è fortemente legato a qualcosa di molto arcaico e archetipico e istintivo dell'uomo, che, pur sopito e inconscio, continua a vivere anche nell'uomo moderno.

83E. De Martino, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano, 1973, p. 8

Il problema è, dice Artaud,⁸⁴ che è come se si avessero perso “le chiavi interpretative” di tutto questo, del linguaggio simbolico, come di quello mitico, che l’uomo primitivo aveva perché era abituato a considerare il mondo esterno come simbolico, come un’entità psichica altra. Era come se egli alienasse e proiettasse elementi del suo inconscio al di fuori di se, nel mondo esterno, e così facendo ne aveva esperienza, aveva esperienza cioè “dell’alterità” psichica e del proprio inconscio proiettandolo fuori di se. Si aveva una visione della realtà prettamente *magica e simbolica*.

Un tipo di teatro sacro, in occidente, era costituito anche dalle “sacre rappresentazioni” medioevali in cui venivano messe in scena, in maniera più o meno fedele all’originale, episodi biblici.

Questo avveniva generalmente all’interno delle chiese, ed i luoghi in cui erano ambientati gli eventi erano chiamati “loci deputati”.

Si trattava di uno spazio sacro, come sacralizzato era lo spazio che veniva attraversato da un’altra forma di espressione liturgica, inserita in quel che era un contesto più ampio e con fortissime componenti teatrali ossia la festa.

Nella modernità ha ripreso in mano le “sacre rappresentazioni” medioevali Dario Fo in *Mistero Buffo*.

Esso è un esempio di come un teatro sacro medioevale viene ripreso, in chiave critica e giullaresca, e riproposto nella modernità.

E’ una sorta di raccordo tra i due, tra il teatro sacro medioevale e quello moderno.

Naturalmente si tratta di due tipi di pubblico e di finalità completamente diverse. Dario Fo mette in evidenza la componente giullaresca e di critica sociale che si innestò nei contenuti delle sacre rappresentazioni tanto da

84A. Artaud, op. cit. Einaudi, Torino, 1968

risultare molto problematiche per il potere ecclesiastico e da esso osteggiate.

Chiaramente, con la nascita delle società complesse, e ancora molto prima, tutto ciò è cambiato. Secondo alcuni uomini di teatro del novecento, la rottura di tutto questo, la perdita della concezione di questo tipo di linguaggio e il recidere, o affievolire, i legami con la componente istintuale dell'uomo è qualcosa di molto negativo.

Così usano il teatro per lanciare una critica non solo ad esso come è andato configurandosi e cambiando nel corso del tempo ma anche a molti aspetti della società e della cultura di cui partecipano.

C'è, con tante sfumature e accenti differenti, una ricerca volta a recuperare *nel teatro*, l'aspetto simbolico e sacro dell'uomo. Quest'operazione (in alcuni casi soprattutto, come per Artaud, *il living Theatre* etc...) vuole avere delle ricadute sociali.

Il teatro deve cioè cambiare l'uomo e la società che ne sta alla base. Provocando un rinnovamento profondo e facendolo rientrare in contatto con il pensiero e le proprie energie inconsce ed istintuali.

Il teatro, a loro avviso, avrebbe dovuto riprendere il ruolo che aveva alle origini e che aveva avuto e continuava ad avere anche il rito nelle società in cui per certi aspetti permane una certa visione arcaica e "spirituale" del mondo.

Questo accadeva principalmente tra alcune avanguardie e nel teatro di ricerca del novecento.

Il problema, è questa la critica che viene rivolta da Grotowski ad Artaud, se davvero sia possibile usare per far ciò il linguaggio del mito e del simbolico in un mondo razionalistico in cui questo linguaggio ha ormai perso ogni significato, e se non sia piuttosto un'altra la strada.

Secondo Turner il teatro e altre forme di spettacolarità nel mondo postmoderno, dovrebbero ricoprire il ruolo che avevano nelle società arcaiche alcuni rituali: in particolare i riti di iniziazione nella fase liminale.

In questa fase, che obbediva comunque al suo interno a regole ben precise, gli iniziati attraversavano un momento di completa destrutturazione dei loro paradigmi culturali; venivano allontanati dalla società e destrutturavano e, con particolari azioni rituali, digiuni, etc ... mettevano in discussione tutti gli insegnamenti culturali che avevano appreso fino ad allora.

Era un momento fortemente problematico e destabilizzante, faceva intravedere nuovi orizzonti di esistenza e metteva potenzialmente in discussione tutto l'ordinamento sociale. In realtà quello che accadeva era che dopo questa fase "liminale" tutto rientrava e veniva ricondotto, in forme strutturate, all'interno della società, che finiva per rafforzare.

In ultima istanza lo scopo di questi riti era la dimostrazione dell'imprescindibilità delle regole sociali e, quindi, il loro rafforzamento. Questo ruolo, secondo Turner, aveva il teatro, lo sport etc nelle società complesse con la differenza che, qui, queste forme di messa in discussione e contestazione sociale e culturale non erano incanalate e strutturate, non sfociavano nel rafforzamento delle stesse regole che mettevano in discussione, ma rappresentavano un vero e proprio luogo di messa in discussione e una vera e propria forza critica.⁸⁵

Questi riti lui li chiama "liminoidi", la partecipazione ad essi non è obbligatoria e vi fanno parte appunto il teatro, lo sport, la letteratura, e in generale, le forme d'intrattenimento della civiltà industriale.

85V. Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986

Io ho cercato di analizzare brevemente il caso di una compagnia teatrale contemporanea, quella del “Theatre Zingaro” che, pur non utilizzando esattamente il linguaggio del mito e del rituale, per alcuni elementi si avvicina molto ad essi.

Il teatro di Bartabas ha degli elementi avvicinabili a quelli del rito.

In un certo senso per ragioni contenutistiche: nel suo spettacolo sono presenti infatti musicisti e canti che tradizionalmente hanno origini sacre: il canto coreano *Pansori*, la musica del *Rajasthan*, i canti buddisti di *Loungta*, le danze acrobatiche derivate dal *Kalaripayatt* (un’arte marziale indiana), il riferimento marcatissimo a tradizioni e filosofie orientali come succede in *Eclipse*, in cui è tutto strutturato attraverso la contrapposizione e il gioco dialettico degli opposti di Yin e Yang.

Ci sono all’interno dei vari spettacoli molti riferimenti a cerimonie che hanno un carattere di ritualità, come la cerimonia del thè, in cui si fa accenno in *Eclipse*, o la cerimonia indiana che si cita in *Chimere*, nella quale vengono lasciate andare delle candele nell’acqua.

Un altro spettacolo, che non ho preso in considerazione, chiamato *Liturgie Equestre*, è invece ambientato in una cattedrale.

Al centro degli spettacoli di Zingaro c’è la figura del cavallo e la ricerca, attraverso di esso, di un nuovo linguaggio e delle radici istintuali dell’uomo.

E’ un animale che ha delle caratteristiche particolari e ha sempre rivestito un ruolo molto importante di collegamento con il sacro.

Ciò è testimoniato da favole, miti e leggende che appartengono ad aree del mondo diversissime tra loro.

Gran parte della poetica del Theatre Zingaro è, anche per questo, attraversata e influenzata dalle idee sciamaniche, in cui, appunto, il cavallo ha il ruolo fondamentale di collegamento con “l’altro mondo”.

Per questo ho preso in considerazione brevemente anche *Chamane* che, pur non essendo un'opera teatrale ma un lungometraggio, esemplifica abbastanza chiaramente molti aspetti della poetica di Bartabas e in particolare quella legata allo sciamanesimo.

Oltre al contenuto delle rappresentazioni, dalla presenza di questi e molti altri elementi, è lo *stile*, che, come dice Colette Godard, conta, e che contribuisce a dare l'idea di un rito.

E' infatti la lentezza, l'importanza data ai singoli gesti, la ripetizione, l'ossessività e la ritmicità di musica e movimenti, ma anche il particolare uso della luce e dello spazio che contribuiscono a dare a tutto la caratteristica di un rituale.

Probabilmente, nel mondo contemporaneo, il teatro non può avere il ruolo pervasivo, profondo ed altamente etico e spirituale che aveva per esempio nel mondo greco.

Perché profondamente diversa è la società (pur essendo quasi tutto, ma con modalità diverse, spettacolarizzato).

Però forse, per la sua natura, che coinvolge profondamente ogni energia fisica ed emotiva, può smuovere energie e consapevolezze profonde e, articolato in una determinata maniera, continuare ad essere un luogo di ricerca, di riflessione e di critica, che possa continuare davvero ad essere un luogo dove davvero “viene recuperata la visibilità del reale”, dove si riprende contatto con se stessi e con il mondo, e con molte cose e percezioni di cui, ad onta del nostro progresso e della nostra, avanzatissima intelligenza tecnologica, non sappiamo più nulla.

