

Capitolo I

Il teatro, il rito e il mito

Ad eccezione delle marginali e sempre poco finanziate esperienze del teatro di ricerca, che sembra forse l'unico ad aver conservato parte delle istanze originarie del teatro, la maggior parte del teatro odierno appare come qualcosa che appartiene prevalentemente alla sfera del "divertissement" (riservato per di più ad una parte elitaria della società, e con marginali ricadute sulla coscienza dei singoli).

Se ci si inoltra un po' nella storia del teatro si vede immediatamente come esso sia profondamente legato ad energie molto magmatiche, caotiche e potenti, energie che son state sempre proiettate e obbiettivate anche, e forse soprattutto, nella sfera del sacro.

Energie incanalate e mediate nei rituali, generalmente all'interno di occasioni particolari come i riti d'iniziazione, le cerimonie festive, o ancora in riti di possessione.

Ma nonostante il teatro e il sacro abbiano preso strade diverse, inizialmente il teatro non era concepibile che nell'ambito della liturgia.

Inizialmente, ho preso brevemente in considerazione il mondo greco, perchè è forse quello culturalmente più vicino a noi e su cui abbiamo più informazioni e perchè le rappresentazioni teatrali (in particolare tragiche) avevano una complessità e un impatto sociale notevolissimo.

E la prima cosa che salta agli occhi è l'evidenza di un percorso, una strada ben chiara che porta direttamente dal teatro al rito, al mito e agli archetipi su cui esso si basa.

1.1 Simboli, archetipi e mito.

“Archetipi” per Jung sono pure forme o *funzioni trascendentali* operanti sui contenuti offerti dall’esperienza, dalla memoria e dall’inconscio personale, queste strutture rappresentano le modalità fondamentali dell’esistenza profonda di ogni individuo.

Dopo vari studi Jung giunge alla conclusione che la vita simbolica sia autonoma, e che, come un tema mitologico, nonostante le immense variazioni in cui si può trovare presso i popoli più diversi, altro non sia che l’espressione concreta e sensibile, variabile ma, in fondo, sostanzialmente unitaria, di una struttura *intemporale* dell’inconscio dell’uomo.

Mostra come nella natura puramente formale dell’inconscio si possano reperire le matrici universali dei temi mitologici. Per Jung il Mito in sé non è l’archetipo, è bensì *il prodotto del suo operare*

Se Kerényi, da storico delle religioni, si chiede da dove derivi il mito, Jung risponde che esso si trova nelle strutture archetipiche dell’inconscio, che generano in realtà tutto il simbolismo dell’uomo.

<<Noi abbiamo perduto l’accesso immediato alle grandi realtà del mondo spirituale, ed a queste appartiene tutto ciò che vi è di assolutamente mitologico, e l’abbiamo perduto anche a causa dello spirito scientifico fin troppo pronto ad aiutarci e fin troppo ricco di mezzi sussidiari.”¹>>

La mitologia per i greci non solo “aveva senso” ma oltre a questo “dava senso” cioè l’uomo greco la usava per interpretare il presente, il mito veniva considerato come la manifestazione di una realtà superiore e di più alta importanza.

¹Carl G. Jung e Karoly Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino, 1980, p. 14.

Per Malinowski il mito esprime in maniera diretta quello che in esso viene raccontato, cioè un fatto dei tempi primordiali, ma nega che in esso si possa esprimere qualcosa di più universale e simbolico. Secondo lui inoltre non esistono miti eziologici: i miti cioè non spiegano niente, non esprimono “aitia” ma fissano sempre un precedente ideale, hanno una funzione sociale ma non danno una spiegazione delle cose.

In breve la mitologia non fornirebbe cause (aitia) ma fonda, dice da quali origini (arcai) derivano le cose.

I fatti di natura archetipica si riferiscono a qualcosa di essenzialmente inconscio. Un contenuto archetipico è sempre espresso in forma di similitudine.

In alcuni miti compare la figura del “fanciullo eroe” che già da bambino, combatte con mostri oscuri; questo mito sarebbe la rappresentazione del trionfo della coscienza sull’inconscio, ossia diventare coscienti sarebbe, secondo Jung, la più grande esperienza primordiale, ed è per mezzo di questa esperienza che sarebbe “sorto” il mondo;

Anche quando nelle Sacre Scritture Dio dice: “E sia luce” si tratterebbe della proiezione di quella stessa esperienza primordiale del distacco della coscienza dall’inconscio.

Ancora oggi presso le popolazioni d’interesse antropologico, la “perdita dell’anima” è ancora possibile e provoca, nell’ambito della medicina primitiva, interventi “psicoterapeutici” da parte dello sciamano.

<<Tutto ciò di cui l’uomo abbisogna, in senso positivo o negativo, e di cui egli è ancora incapace, vive in forma mitologica e di anticipazione a lato della sua coscienza, o come proiezione religiosa o, ciò che è più pericoloso, come contenuto dell’inconscio che poi si proietta spontaneamente su cose inadeguate, per esempio le dottrine e prediche dell’igiene o di altre

promesse di salvezza. Tutto ciò non è che surrogato razionalistico della mitologia e il suo carattere artificioso è più pericoloso che utile all'umanità"²>>

Jung riprende l'idea, espressa in altri termini anche da Kerényi, e che sarà poi una delle basi su cui si fonderà la formulazione del concetto di "inconscio collettivo", secondo cui nel mito parla "il mondo stesso" e più arcaico, profondo, fisiologico è un simbolo, più è collettivo, universale e materiale. Al contrario, più è astratto, differenziato e specifico e legato a funzioni coscienti, meno è legato alla sua natura universale. Più è legato alla coscienza più corre il rischio di diventare una mera allegoria che in nessun punto trascende dal pensiero cosciente diventando così anche oggetto di interpretazioni razionali.

E il tradurre sempre qualcosa di fondamentalmente inconscio in qualcosa di razionale, traduzione che si effettua sempre per mezzo delle parole, spesso significa togliere ad esso tutta la sua forza, trasformarlo in qualcos'altro e asservirsi sempre a quella fede generalmente diffusa, nelle parole, che può costituire una vera e propria "*malattia dell'anima*"

L'uomo "*primitivo*" al contrario, non trova in se stesso alcun enigma o dualità: il problema di se stesso è sempre l'ultimo che si pone.

<<Ma per il primitivo c'è tanto di psichico al di fuori della coscienza che l'esperienza del psichico indipendente da lui gli è molto più familiare anche di quanto non lo sia a noi. La coscienza circondata, protetta, sostenuta o minacciata e ingannata da forze psichiche è un'esperienza primordiale dell'umanità"³>>

²Ivi, p. 133.

³Ivi, p. 145

Secondo Jung la totalità umana consiste infatti nell'unificazione della personalità cosciente con quella inconscia, poiché tra queste due c'è generalmente un qualche conflitto strutturale, scopo dell'archetipo, e quindi del mito e del rito (e forse del teatro quando segue la sua vocazione più profonda) è quello di farsi mediatore di questo conflitto.

1.2 Il Mito greco e il suo tempo (e in che punto s'incontra col Teatro)

<<La filosofia occidentale ammette solo due forme di conoscenza, quella legata alla percezione sensibile, che fornisce i dati chiamati empirici, e quella legata ai concetti dell'intelletto (le leggi che regolano i dati empirici). Di ciò che sarebbe dovuto stare tra questi due poli non se n'è parlato per niente, e questo, cioè l'immaginazione, fu lasciato ai poeti.

Questa filosofia scientifica non poteva assolutamente prendere in considerazione l'idea che quest'immaginazione abbia una funzione NOETICA e CONOSCITIVA propri, che cioè permetta di accedere ad una regione dell'Essere che altrimenti ci è preclusa.

Per questa filosofia l'immaginazione era solo qualcosa che aveva a che fare con l'irreale, col meraviglioso, con la finzione.⁴>>

Ed è in uno stato mentale che ha qualche analogia con questo che si colloca e si può percepire il mito e la sua particolare dimensione temporale.

Secondo la maggior parte degli studiosi del mondo antico c'era perfetta coincidenza tra rito, dramma e festa.

In particolari momenti dell'anno, legati principalmente al calendario agrario, c'erano delle feste all'interno delle quali avevano luogo varie rappresentazioni drammatiche al cui centro c'era il Mito.

4H. Corbin, *Corpo spirituale e tema celeste*, Adelphi, Milano, 1986

Tra gli altri scrive Toschi:

<<Tutte le forme drammatiche da cui si sviluppa il nostro teatro riconoscono la loro prima e unitaria origine nel rito. Nascono come i momenti essenziali e significativi delle cerimonie religiose. Anche la commedia, e in genere, quello che si fa chiamare teatro profano, ha avuto in origine carattere sacro né più né meno del dramma cristiano. Solo che la nascita è avvenuta nel mondo ritualistico della religione pagana.”>>

I Miti greci sono i più antichi e completi che abbiamo a disposizione, ma vediamo in essi delle caratteristiche comuni ai miti di molti popoli: Ci sono per esempio molti punti in comune tra la *Teogonia* di Esiodo e il “*Poema della Creazione Babilonese*” che risale al 2000 a. C. circa e che ci è pervenuto nella redazione eseguita durante il regno di Assurbanipal 668-28 a. C.: le strutture mitiche sono quindi molto simili tra loro.⁶

La Philippon prende in considerazione la *Teogonia* di Esiodo perchè pensa che essa rappresenti in realtà una spiegazione in forma genealogica del cosmo.

Ed è proprio questo che fanno i miti: spiegano in maniera metaforica e sono al centro, allo stesso tempo fulcro e punto di arrivo delle rappresentazioni tragiche greche.

Ed è appunto a causa del carattere sacro del mito che anch’esse sono sacre. Non si tratta di semplici omaggi o rappresentazioni mimetiche o didattiche di racconti allegorici.

Si tratta piuttosto di un altro registro di realtà che viene instaurato e che come tale viene percepito dagli spettatori dell’antica Grecia, una realtà e

5P. Toschi, 1976 pp. 7-8, in Satta, *Le Feste, Teorie e interpretazioni*, Carocci, Roma, 2008, op. cit. p. 68

6P. Philippon, *Origini e forme del mito greco*, Boringhieri, Torino, 1983

degli eventi appartenenti ad un altro luogo e ad un altro tempo *Die Zeitart des Mythos*: Il tempo del mito.

E' un incontro tra due tempi e due realtà diverse ma che sono le due facce della stessa medaglia.

E' forse qualcosa di simile all'appollineo e al dionisiaco di Nietzsche.

Secondo lui il mito era un fattore di salvaguardia delle energie dissolutive del Dionisiaco; la danza, il canto e il ritmo dovevano schiudere le porte alla verità del mito, il quale ci proteggeva allo stesso tempo da essa; era un'allegoria che impediva di restare abbagliati dal confronto con la "vera idea del mondo", con la verità senza veli che la mente umana potrebbe percepire come una negazione assoluta del proprio essere.

Quel che, secondo Nietzsche, nella tragedia esprimeva di più il dionisiaco e tutto il suo orizzonte di simboli, era il danzatore del coro ditirambico che sacrificava la propria individualità e attuava una simbiosi tra la sua umanità e la sua animalità. Si rende satiro entro altri satiri; nel processo del coro tragico consiste il fenomeno drammatico primitivo. Consiste cioè in una sorta di "incantesimo" collettivo in cui l'individuo rinuncia a se stesso e si vede in una natura a lui estranea, si vede satiro e così tutti gli altri si considerano tramutati a vicenda. In questa nuova condizione l'attore dionisiaco vedendosi satiro (egli è dentro la condizione del dionisiaco) si comporta come tale e contempla "fuori di se" un'altra visione: vede il Dio, e questo è il perfezionamento apollineo del proprio stato.

Rovescia quindi l'idea secondo la quale il dramma è l'arte della rappresentazione di dialoghi e azioni ma parla qui di un processo molto simile alla trance in cui entrando in uno stato mentale particolare e diventando in un certo modo "altro da se" si ha una sorta di visione, un'apparizione di sogno che, pur non avendo le caratteristiche di realtà della realtà sensibile non può comunque essere "tacciata di inesistenza."

Questa visione può essere anche considerata l'oggettivazione di uno stato d'animo dionisiaco, non è la liberazione totale dal mondo dell'apparenza ma l'unificazione dell'individuo con una sorta di unità primigenia.

Questa visione è generata da e all'interno del coro tragico e si esprime con la danza i suoni, le parole e tutto l'apparato simbolico connesso ad esso.

Così, dice Tessari, si attua una particolare forma di sintesi tra teatro e rito, con uno dei pochi metodi che permetteva all'uomo di vivere le più alte energie fascinatrici, che si consideravano facenti parte della sfera del dionisiaco, senza che venisse da queste lacerato, si cercava di conciliare e controbilanciare l'elemento dionisiaco e quello apollineo.⁷

La Philippon partendo dall'analisi della Teogonia individua due momenti e due dimensioni:

In un primo momento Esiodo parla di Caos e Gaia, ai quali si succedono Ouranos e Cronos e nei quali la dimensione è atemporale e eterna, è la dimensione dell'Essere e i vari figli non sono nient'altro che l'esplicazione delle caratteristiche dei padri, cioè dell'Essere, di tutti i fenomeni, espressi e contemplati in maniera divina.

Il secondo momento, rappresentato dall'instaurarsi del Kosmos, cioè del mondo dell'ordine di Zeus, è il tempo del *divenire* in cui appunto è presente la dimensione *temporale*. Gli stessi Dei del regno di Zeus sono chiamati *Neoi* in contrapposizione a quelli antichi, non sono atemporali ma sono semplicemente *azanatos* "immortali" perdurano cioè finché perdura il *Kosmos* di Zeus che non è il mondo nella sua struttura universale, ma solo quello di un determinato stato, una fase del mondo in contrapposizione alle altre.

7R. Tessari, *Teatro e antropologia tra rito e spettacolo*, Carocci, Roma, 2004

Pur essendo qualcosa di diverso non c'è cesura completa tra essere e divenire, infatti l'universo di Zeus si forma ed è generato grazie all'unione delle potenze atemporali dell'Essere che vengono a far parte dell'Olimpo di Zeus e mantengono tutto il loro potere e i loro onori.

In sostanza secondo quest'interpretazione la Teogonia di Esiodo è il racconto di questa dualità tra Essere e Divenire, e ciò si ritrova in ogni espressione della cultura greca.

Il Mito è il modo in cui l'Essere atemporale dell'*aion* si manifesta nella dimensione temporale.

E non si manifesta attraverso la *noesis* ma lo fa attraverso il simbolo.

Quando l'Essere divino invisibile e immutabile fa irruzione nel divenire temporale, questo momento di intersecazione tra la linea retta del tempo del divenire e il punto atemporale dell'*aion* fa nascere il *kosmos symbolikos* il cui tempo è il *chronos symbolicos*; che è appunto il tempo del mito e della tragedia, in cui tutto questo viene vissuto.

La concettualizzazione di Essere e Divenire è la proiezione di ciò e corrisponde alla struttura di pensiero greca che è polare.

Questa organizzazione del pensiero vede e concepisce il mondo come coppie di contrari, come uno sfondo da cui precipita qualcosa ad esso intimamente legato.

Non si tratta del dualismo, in cui i due opposti o si escludono o si conciliano a vicenda finendo di esistere come opposti, e non si tratta nemmeno di una forma di pensiero lineare di tipo evolucionistico e storico.

Qui, nel pensiero greco, i contrasti sono tra loro collegati indissolubilmente, nella loro esistenza più intima, sono “parti di un'unità che non si conclude con loro, punti di una sfera perfetta”⁸

1.3 Il teatro greco, il mito e il rito.

⁸P. Philippon, op. cit. p. 42

Il teatro greco era l'incontro tra tre momenti, quello agonistico, quello politico e quello rituale, che è quello che più prenderemo in considerazione. Presso molti popoli, prevalentemente quelli agrari, le manifestazioni teatrali erano inserite all'interno delle manifestazioni religiose.

In questa connessione appare il significato rituale e propiziatorio del teatro, la rappresentazione tende a celebrare e favorire il rinnovarsi del ciclo (del tempo, delle stagioni, della semina), alla regolarità e al ripetersi del quale era legata la sopravvivenza della comunità.

Veniva rievocato e rappresentato un eroe, un antenato totemico e in generale tutto ciò che era legato alla sfera mitica: la trasmissione del patrimonio mitico-rituale è infatti uno degli elementi costanti del teatro di tutti i popoli.

Inoltre alcuni studiosi, tra i quali Turner, hanno individuato una connessione stretta con i riti d'iniziazione.

Per quanto riguarda il teatro greco e le sue origini non abbiamo notizie storicamente certe ma da un passo della "Poetica" di Aristotele e dalle "Storie" di Erodoto si deduce che la tragedia sia connessa con il ditirambo, un canto lirico-corale in onore di Dioniso che veniva accompagnato da una danza.

L'interpretazione è comunque controversa, Aristotele parla infatti di *Exarkontes* ai quali si contrapponevano i coreuti o satiri, personaggi animaleschi che rappresentavano gli spiriti della natura.

Alcuni studiosi considerano causale la corrispondenza delle tragedie con Le grandi Dionisie. Ci sono varie altre ipotesi che la mettono in correlazione con il dramma satiresco, ma al di là delle diverse interpretazioni esistono comunque molti documenti figurativi che provano

la connessione tra i capri, i satiri e la tragedia. Varie raffigurazioni infatti mostrano una qualche connessione tra danze satiresche e temi mitici.

Da varie raffigurazioni e in particolare da quelle di un vaso, "Il vaso di Pronomos", datato probabilmente attorno al 410 a.C. sembra che i satiri e le divinità olimpiche fossero compresenti ma non si mischiassero tra loro, quasi a significare, e l'interpretazione di Molinari è simile a quella della Philippon, il confronto tra la realtà umana e quella metafisica, tra l'essere e il divenire.⁹

Il teatro tragico greco era quindi un teatro sacro ed era collegato in vari punti col mito e con il sacro:

1. Il tempo: La dimensione temporale del mito come anche quella della rappresentazione teatrale era extraquotidiana: il tempo che viveva era in entrambi il tempo del mito.
2. Il periodo: Le rappresentazioni tragiche molto probabilmente avevano luogo durante due festività sacre. Le Lenee e le grandi Dionisie in corrispondenza con l'inizio della primavera a Marzo, e ad Aprile, erano quindi inserite all'interno di un ordinamento sacro.
3. Lo spazio: lo spazio del teatro, nel momento in cui si rappresentava la tragedia, diventava lo spazio sacro di un'illuminazione; lo spettacolo aveva luogo nel teatro di Dioniso, all'interno del recinto sacro di Dioniso Eleutheros, sulle pendici meridionali dell'acropoli.
4. Il Contenuto della rappresentazione: gli eventi rappresentati erano nella loro essenza più intima connessi all'anima, alla storia e ai valori della collettività, le tragedie erano sempre ispirate al mito.
5. I referenti e la percezione che essi avevano: Le rappresentazioni si rivolgevano a tutta la collettività e non ai singoli. Costituivano un paradigma, un evento divino. I Greci andando a teatro si aspettavano

9C. Molinari, *Storia del Teatro*, edizioni Laterza, Milano, 2003

di assistere ad un rito , tutto ciò che si svolgeva a teatro era una realtà dotata di leggi logiche, spaziali e temporali proprie, era una realtà che essi sentivano vera, tanto concreta come l'altra, una realtà il cui centro, l'orchestra, era l'ombelico del mondo. Solo più in là quando il mondo che l'aveva generata cambia e i suoi presupposti iniziano a sgretolarsi, a partire da Euripide, il teatro diventa solo un'occasione, seppur alta, d'intrattenimento. (Esattamente come succede nella modernità, situazione alla quale molti artisti del cercheranno di opporsi.)

Inoltre il teatro aveva anche un carattere politico ed era allo stesso tempo una rappresentazione agonistica.

La gara era inserita in un rituale divino e sanzionata da un esito pubblico, aveva una ratifica religiosa e civile, nella quale veniva convogliata l'aggressività potenzialmente rovinosa per la società greca.

Era contemporaneamente un rito, un'assemblea ed una gara, era caratterizzata da una potente impronta artistico-concettuale, era la proiezione dell'intera attività e della riflessione artistica e spirituale che pervadeva la vita ateniese.

La collettività ne era il committente e il destinatario e si identificava profondamente nella tragedia e nel mito che ne era alla base.

Il teatro quindi era un momento innanzitutto religioso che raggiunse vette artistiche altissime ma in realtà in questo periodo della civiltà ellenica era difficile prendere in considerazione separatamente i due aspetti, poiché l'elemento estetico investiva ogni aspetto dell'esistenza.

Secondo Del Corno la tragedia è l'espressione e l'esorcizzazione del conflitto che c'è tra volontà e necessità, tra cioè la volontà dell'uomo di decidere il proprio destino e gli ostacoli a questo rappresentati dalla volontà imperscrutabile degli dei.

La tragedia mette in scena la libertà dell'uomo, dell'eroe tragico, che assume su di sé la responsabilità delle proprie azioni, non esiste infatti tragedia nelle culture che negano l'autonomia e il significato dell'azione, la tragedia è anche l'espressione della suprema dignità dell'uomo che rivendica la propria libertà, fosse pure soltanto quella di accettare, ma non subire, un destino di sconfitta e di morte.¹⁰

Secondo quanto dice Aristotele la *Katharsis* tragica ha il ruolo di risanare il dolore e l'angoscia esistenziale, afferma che la tragedia "Trascende il particolare per attingere all'universale"¹¹

1.4 Alcune interpretazioni del rito

Col termine "rito" si intendono e furono indicate nel corso del tempo tantissime manifestazioni differenti, anche apparentemente molto lontane tra loro. Alcune di queste interpretazioni sono in conflitto tra loro, altre prendono in considerazione aspetti e sfumature diverse dello stesso evento ma sono tra loro conciliabili.

Nonostante questo, nelle varie analisi, nel corso degli studi sono stati individuati alcuni elementi che ricorrono.

Secondo Malinowski il rito magico costituisce la risposta all'angoscia esistenziale; questa tesi in seguito fu molto criticata da vari antropologi tra i quali Geertz¹² e Radcliffe Brown, il quale sostenne che molte attività rituali, tra cui le cerimonie iniziatiche e le pratiche della stregoneria, invece di alleviare le tensioni le generavano; in tal modo la pratica rituale in certi casi non interveniva sugli stati emotivi presenti ma li faceva nascere.

10D. Del Corno, *Letteratura greca*, edizioni Principato, Milano, 1995

11Aristotele; *Poetica*, T 96, 51 B, Milano, Rizzoli, 1987

12C. J. Geertz, *Interpretazione di culture*, E. Bona, Il Mulino, Bologna, 1987

In realtà, dice Scarduelli,¹³ il rapporto tra ritualità e sfera emotiva è complesso, ci sono anche alcuni riti emotivamente neutri (le pratiche religiose ripetitive, le preghiere, le offerte al Dio ...).

Il ricorso agli stati emotivi per spiegare la genesi e/o la funzione del rituale in realtà non spiega nulla: tutto ciò che si può ragionevolmente affermare è che vi siano rituali associati a stati emotivi particolari e altri no. Anche se Malinowski è stato fondamentale per la metodologia (osservazione partecipante) la scuola che ha dominato tra gli anni '20 e '50 fu lo struttural-funzionalismo di Radcliffe-Brown.

Radcliffe-Brown s'ispirava a Spencer e a Durkheim (l'antropologia sociale studiava nello specifico la struttura sociale, più che la cultura, e i suoi meccanismi).

Il nodo fondamentale dello struttural-funzionalismo è lo studio della struttura sociale vista come una realtà concreta realmente esistente e osservabile direttamente e ne studia appunto anche la funzione, (termine che lui usa in maniera completamente diversa da Malinowski.)

Questo metodo verrà applicato da due generazioni di antropologi soprattutto per i sistemi africani di parentela, i rituali stregoneschi, l'organizzazione politica.

Radcliffe-Brown ribadisce la tesi di Durkheim per cui il rito legittimava l'ordine costituito attraverso la mediazione dei valori collettivi, su cui esso polarizza l'attenzione e le emozioni dei partecipanti.¹⁴

Il rito serve secondo Radcliffe (in sintonia con Durkheim) a rafforzare la coesione sociale ed a fissare in modo duraturo nei partecipanti determinati valori, e non rispondeva, come diceva Malinowski, ad un bisogno psicologico individuale sostiene che le tradizioni esercitino una pressione

13P. Scarduelli, *Sciamanesimo, stregoni, sacerdoti, uno studio antropologico dei rituali*, Sellerio, Palermo, 2007

14Ivi, p. 46

sui membri della società. Questa pressione viene percepita come un obbligo morale, così il rituale permette di associare quest'obbligo ad un'intensa emozione collettiva; le emozioni, per via del rituale, sono socialmente mediate.

A differenza di Malinowski per il quale i riti servono a superare uno stato emotivo individuale negativo, secondo Radcliffe Brown suscitano invece stati emotivi collettivi positivi.

Radcliffe-Brown usa quest'interpretazione per lo studio degli Adamanesi. Presso di essi in alcune occasioni (morte, cerimonie di iniziazione in alcune fasi determinate, incontro dopo lunghe separazioni ecc.) si verificano grandi pianti e varie espressioni di cordoglio, che non sono espressioni spontanee di emozioni individuali anche perché alcune delle circostanze in cui questo atteggiamento si è riscontrato non hanno contenuto doloroso. Si tratta piuttosto di una manifestazione sociale prescritta il cui scopo è affermare l'esistenza di un legame sociale tra due o più persone.

Attraverso il rito la società suscita determinati sentimenti nei suoi membri, legittima, rafforza e socializza valori e norme con cui la società stessa si pone di fronte ai suoi membri come un'autorità morale.

Queste idee sono riprese da allievi di Radcliffe-Brown, tra i quali Evans-Pritchard e Fortes, che hanno iniziato gli studi africanistici dell'antropologia sociale britannica.

Secondo questa scuola di pensiero i riti raggiungono il loro scopo drammatizzando mettendo in scena i valori che orientano i comportamenti socialmente appropriati.

Questo viene fatto attraverso i simboli e gli emblemi utilizzati che operano una trasfigurazione simbolica dell'ordine sociale e lo presentano come fondato su un sistema di valori istituiti da entità superiori.

Tantissimi antropologi successivamente useranno questa metodologia e indagheranno vari ambiti, per esempio i rapporti tra rituale e organizzazione politica.

A volte la gestione dei rituali implica e legittima rapporti di inferiorità e superiorità.

Secondo Evans-Pritchards, che si basò principalmente sul suo lavoro sugli Azande, molti rituali, nello specifico quelli stregoneschi, nei loro tratti principali, consistono fondamentalmente nella spiegazione che sono capaci di creare riguardo ad eventi inspiegabili sulla base della conoscenza empirica, nella saldatura tra eventi traumatici, anomali e assurdi, benché naturali, come la malattia e la morte, e i rapporti interpersonali, il tessuto sociale. Fungono da collegamento tra queste due classi di eventi, tra questi due orizzonti diversi e tendono a riportare e a risolvere i traumi nell'ambito del tessuto sociale, socializzandoli appunto, e risolvendoli attraverso le dinamiche emotive che le credenze e i rituali attivano.

Per lo struttural- funzionalismo i rituali hanno la funzione esplicita di spiegare gli eventi anomali e una funzione, implicita e inconscia per coloro che partecipano al rituale, di esprimere gli antagonismi latenti.

L'ortodossia struttural-funzionalista comincia a sgretolarsi a partire dagli anni '50.

Tra gli altri, un antropologo, Gluckman, fu tra i primi che iniziò a prendere le distanze da questa visione considerando la società come un campo di tensioni strutturali e il rituale come modalità per mettere in scena gli antagonismi sociali più o meno latenti e ricomporli oppure al contrario per occultarli.¹⁵ In maniera molto più forte, Turner si distaccherà dallo

¹⁵Gluckman, *Potere, diritto e rituale nelle società tribali*, Bollati-Boringhieri, Torino, 1979 (ed. orig. *Politics law and ritual in tribal society*, Balckwell, Oxford, 1977)

struttural-funzionalismo e nello stesso periodo inizierà il tramonto, nell'antropologia britannica, dell'egemonia teorica di questo modello.

Se ne distanzierà, oltre che per l'interpretazione delle forme non strutturate di organizzazione sociale, per l'aspetto riguardante la dimensione simbolica e la sua importanza all'interno della ritualità.

Afferma il carattere polivalente dei simboli e distingue tre livelli di significato: il significato esegetico che coincide con le informazioni presenti nella coscienza indigena e che la maggior parte dei partecipanti sa verbalizzare; il significato operativo che è quello implicito e frutto di una deduzione dello studioso e il significato posizionale, anch'esso implicito, che emerge dal rapporto di un simbolo con gli altri simboli, poiché esso fa parte di una "totalità", di un "sistema".

Spessissimo simboli rituali associano una forte carica emotiva e un'amplificazione sensoriale (con elementi legati molto spesso alla sfera della sessualità, al sangue, al latte umano ecc.) a dei significati ideologici.

Molta della letteratura antropologica del primo Novecento che riguarda lo studio sui rituali riprende e sviluppa teorie già formulate nell'800. (lo struttural-funzionalismo riprende per alcuni aspetti Durkheim, Malinowski è influenzato da Marret, Horton e Popper ecc.).

Malinowski ritiene che sia la scienza che le credenze magico-religiose rispondano alle stesse esigenze, entrambe ricorrono ad un'astrazione per spiegare dei fenomeni altrimenti inspiegabili.

Anche Horton contesta l'assoluta fede nella scienza, e l'affermazione, fino ad allora valida (Tylor, Frazer) secondo cui questa sarebbe molto più adeguata e aderente alla realtà del sapere magico-religioso. Sostiene, al contrario, che utilizzano gli stessi processi cognitivi.

Horton, e più tardi, Geertz, identificano il significato del rito col suo significato esplicito, eliminano l'idea dell'esistenza di significati "latenti" sconosciuti dagli attori sociali.

Secondo Scarduelli il limite più grande del neointellettualismo sta nel fatto che non contempra né studi i sistemi di credenze religiose come qualcosa che pur costituendo essenzialmente una spiegazione dei fenomeni naturali nella loro formulazione siano strettamente legati alle società che li hanno generati. La costruzione di questi sistemi infatti, avviene pur sempre nel contesto di specifici sistemi sociali:

«I miti e i rituali parlano della natura, ma ne parlano in termini sociali; nei mondi invisibili popolati da Dei, spiriti e demoni vengono proiettati status, ranghi, ruoli sociali ... Se la natura viene pensata in termini sociali, al tempo stesso la società viene naturalizzata»¹⁶

Per il neointellettualismo, continua Scardelli

«La religione è portatrice di esigenze meramente conoscitive ed è del tutto esonerata da quella funzione di legittimizzazione mistica dell'ordine sociale che prima Durkheim e poi lo strutturalfunzionalismo le avevano assegnato. In tal modo, Horton e Skompski recidono così ogni legame fra la religione e la dimensione collettiva dell'esistenza e riducono le credenze in un mondo invisibile a espressione di un supposto bisogno intellettuale di conoscenza, un bisogno universale e metastorico che non scaturisce dalle dinamiche sociali e viene attribuito ad un astratto "Homo cogitans»¹⁷

¹⁶Scarduelli, op. cit. p. 69

¹⁷ivi p. 70

Ci sono varie altre interpretazioni, tra gli altri quelle di Rappaport e di Leach¹⁸, che analizzano il rituale considerandolo come un messaggio che fa parte di un tipo particolare di linguaggio codificato.

Secondo Leach e Rappaport il rito è un linguaggio, secondo Levy Strauss e gli strutturalisti nel rito come nel mito c'è una struttura nascosta di natura linguistica, e in questa struttura, inaccessibile agli attori sociali, risiede il significato. Il rito risulta simile al linguaggio. Per gli strutturalisti però c'è un'identità funzionale tra rito e linguaggio e non un'identificazione come per Leach e per Rappaport.

Un altro antropologo, Tambiah, adotta nello studio della magia un approccio performativo: privilegia lo studio della dimensione verbale poiché secondo lui l'essenza del rito è riposta nell'uso metaforico del linguaggio che crea delle associazioni, delle equivalenze metaforiche o metonimiche anche tra parole e oggetti e ha un potere mistico.

Secondo Tambiah quindi in questo contesto gli esseri umani attribuiscono alle parole il potere di modificare la realtà

A differenza di molti studi fatti precedentemente Tambiah non fa un confronto tra la scienza europea e la magia infatti:

<< Le pratiche rituali magico-religiose non si basano sui canoni della razionalità occidentale ma forniscono soluzioni a problemi esistenziali oppure risolvono dilemmi intellettuali “impongono un significato al mondo, anticipano il futuro, razionalizzano il passato>>¹⁹

18E. Leach *Ritualization in man in relation to conceptual and social development*, in J.Huxley (a cura di), *Ritualization of Behaviour in animals and man*, ediz. Philosophical transaction of the royal society of London, vol.251, n.722, 1966 citato in Scardarelli, op. cit. p. 72

19S. Tambiah, *Rituali e cultura*, il Mulino, Bologna, 1995 p. 119 (ed. orig. *Culture, Thought and social action, an anthropological perspective*, Harvard University Press, Cambridge, 1985)

Gli studi del Novecento sull'antropologia del rito in generale fanno prevalere l'interpretazione secondo la quale il significato del rito non coincide con quello datone dagli attori sociali ma sia da rintracciare con l'analisi.

Un'eccezione a questo, come già accennato, è rappresentata da Geertz, esponente dell'antropologia interpretativa, secondo lui i significati non devono essere elaborati dallo studioso, non sono "aggiunti" alle azioni ma sono incorporati all'interno di esse, nella stessa pratica sociale e sono collettivi e condivisi. Considerava più importante i significati espressi dagli indigeni rispetto ad ogni altra interpretazione e analisi condotta da soggetti esterni.

Per Geertz la religione serve a creare senso, dove le cose e gli eventi chiedono assolutamente una spiegazione, fornisce un'interpretazione del mondo, rende sopportabile il lutto e la morte non serve, come diceva Malinowski, per placare l'angoscia ma per renderla comprensibile, per darle un senso.

1.5 Il Rito e il Mito

Come per i greci e per i romani, (ma anche per gli egiziani) nel mondo antico in generale, il sacro è "l'orizzonte permanente dell'esistenza", l'universo è percepito come una continua rivelazione, per questo non c'è sostanzialmente differenza tra rito, dramma e festa.

Durante il fatto rituale il sacerdote-attore generalmente rappresenta il fatto mitico e a volte ne mima l'esistenza.

La mentalità che sta alla base della produzione rituale è una mentalità magica, le emozioni vengono di volta in volta collocate nel mondo esterno,

e il reale viene intenzionato a tal punto da rendere precaria e incoerente la possibilità di cogliere il mondo come un oggetto esterno.

Come abbiamo visto in certi casi la rappresentazione mitica servirebbe appunto anche a prendere le distanze dal reale e di controllarlo e far fronte alla “crisi della presenza” di cui parlava De Martino.

Il mito spiega la crisi e apre la strada verso una risoluzione di esso attraverso il rito.

I riti, frutto di questi meccanismi di pensiero, servono a tenere sotto controllo il mondo con procedimenti che operano su di esso nello stesso modo in cui vengono trattati gli oggetti del mondo interno.

Il mondo psichico e quello fisico esterno sono percepiti dal pensiero come una sorta di equivalenza, è un atteggiamento mentale che negli “scambi con la realtà” privilegia le “identificazioni proiettive”.

Il mondo esterno è trattato come il mondo interno, è interpretato con una forte carica di affettività.

Secondo alcune interpretazioni il rito è una sorta di “strutturazione del mito.”

Scrive Levy Strauss:

<<Mentre il mito volta continuamente le spalle al continuo per ritagliare il mondo tramite distinzioni, contrasti, opposizioni, il rito segue un moto in senso inverso; partito dall'unità discontinua, impostagli da questa frammentazione del reale, esso corre dietro al continuo e cerca di raggiungerlo, benché la rottura iniziale operata dal pensiero renda questo compito eternamente impossibile. Da ciò quel miscuglio caratteristico di ostinazione e impotenza che spiega come mai il rituale abbia sempre un aspetto maniacale o disperato.>>²⁰

20C. Levy Strauss, *L'uomo, il mondo*, il Saggiatore, Milano, 1914, p. 641

Forse drammatizzare il rito rende possibile controllarlo meglio, introdurre un elemento di riflessione e di scansione e rendere più concreto un pensiero astratto.

1.6 I misteri eleusini

Uno dei riti dell'antichità classica più conosciuti e studiati è rappresentato dai riti eleusini.

Nel culto eleusino gli studiosi hanno sempre cercato qualcosa di molto antico e i misteri eleusini furono motivo di fascinazione e ispirazione anche per molti uomini di teatro, che, in particolar modo nel Novecento, cercarono di ricondurre la rappresentazione teatrale alle sue "origini" e attingere a quelle "energie", tipiche del rito e del teatro antico, con le quali con l'evolversi del tempo si era perso il contatto.

Chiunque parlasse greco e non avesse peccati di sangue poteva essere iniziato.

Il tutto iniziava ad Atene il 16 di un mese autunnale chiamato *Boedronion*. Due giorni dopo la purificazione, nella notte, gli iniziati partivano per Eleusi una città dell'Attica.

Il culmine della cerimonia era rappresentato dai "Grandi Misteri" (Muesis in greco)

A quanto pare ad un certo punto gli iniziati avevano una visione, eopteia, ma questo non avveniva mai durante la prima visita, perché si doveva partecipare ai Misteri almeno una seconda volta.

Secondo alcuni studiosi, tra i quali Wilamowitz²¹ e secondo alcune analisi dei resti archeologici, non c'era (almeno nella prima parte) una rappresentazione mimetica.

Il rito era composto da tre parti: cose fatte, dette e narrate (dromena, legomena, deiknumena). Si trattava dell'evocazione del ratto di Kore ma non sappiamo come esso venisse fatto, non sappiamo cioè la "maniera eleusina" di rappresentazione di quell'idea.

Sappiamo le diverse varianti del mito di Demeter e anche l'idea fondamentale che ne sta alla base e che quell'idea perde a Eleusi il suo carattere doloroso e conturbante e si trasforma in qualcosa di rassicurante.

Il rito iniziava prima di arrivare ad Eleusi in una condizione di tristezza che corrispondeva al vagabondaggio e alle lamentazioni di Demeter per la figlia Kore, portata negli inferi da Ades che se n'era innamorato

Ad Eleusi invece Kore viene ritrovata.

Qui si rivelava qualcosa che aveva a che fare con questo ritrovamento e probabilmente ognuno celebrava la *continuità* di se stesso come essere vivo. Prima di questo, nel buio, con le fiaccole spente, avveniva un altro mistero che era quello delle "nozze violente" di Demeter e di Zeus.

Eleusi era il luogo del ritrovamento di Kore e il luogo della "nascita", ma non sappiamo esattamente in che modo questo venisse celebrato.

Sia il primo che l'ultimo giorno aveva luogo un rito di purificazione e di fertilità al centro del quale c'era l'acqua. Non sappiamo esattamente cosa avvenisse durante i misteri ma ad un certo punto veniva elevata una spiga, pare ci fossero delle grida rituali ma nessuna testimonianza parla di un discorso.

²¹Willamowitz-Moellendorff, U. von, *Der Glaube der Hellenen, I-II Berlin, 1931-32, I 2,57*

Era una via d'iniziazione priva di parole e che conduceva ad un sapere che non era né necessario né possibile formulare verbalmente.

Il significato della spiga, qualunque siano state le circostanze e le cerimonie che l'accompagnavano, doveva essere stato trasparente per gli iniziati. Secondo le interpretazioni di Jung e Kerenyi la spiga era il simbolo di Demeter e, di conseguenza, di un determinato aspetto del mondo.

I chicchi di grano, la madre, e la figlia rivelavano la stessa coerente visione e la stessa idea, che era quella dell'infinità della vita organica superindividuale.

Secondo quest'interpretazione l'iniziato sperimentava questa realtà e il far parte di un destino superindividuale: quello comune e infinito degli esseri organici.

Si viveva l'esperienza dell'esistenza infinita, si percepiva di avere come proprio destino un destino superindividuale e come propria esistenza L'Esistenza; questo sapere non diventava esperienza discorsiva, fatta di pensieri, concetti o parole.

E' un sapere ed un essere che si fondono in unità, non c'è la cesura, l'analisi, la distanza e il discrimine delle parole.

Però per i greci, a quanto dicono testimonianze scritte di poeti ecc. questa sorte era riservata agli iniziati, e questa dipendenza dell'Essere dal sapere è contraria all'idea generale greca dell'unità tra i due²²

Ci sono pareri discordanti sulla presenza o meno di azioni "teatrali" all'interno del rito; nel 1983 il filologo Erwin Rohde interpreta i misteri eleusini come una sequenza di pantomime drammatiche, e interpreta allo stesso modo altri culti tributati a diverse entità metafisiche come quella di Giove, Apollo, Artemide, Dioniso e Demetra. Secondo lui si trattava di un "dramma mistico", che comprendeva varie scene mimetiche e che

²²Kerenyi, Yung, op. cit.

rappresentava in maniera didattica il messaggio principale eleusino, cioè la sorte dell'uomo dell'al di là. Anche Clemente di Alessandria nel secondo secolo d. C. parla dei misteri Eleusini come di Drama mustikon, non si hanno dati certi in realtà su cosa intendesse di preciso. Inoltre, l'idea di equiparare interamente i misteri Eleusini al dramma mistico, è ampiamente contestata da molti studiosi, tra i quali Willamowitz, che, pur accettando il ruolo misterico di alcuni elementi, come il ruolo drammatico svolto dalla luce e, in alcuni momenti, dalla sua assenza, sostiene che non ci siano dati sufficienti per affermare che l'impianto dei misteri fosse quello del dramma sacro.

Quello che viene contestato principalmente a Rohde e all'idea che si trattasse di una rappresentazione mimetica vera e propria è che nei misteri eleusini in realtà non aveva luogo una vera e propria rappresentazione o racconto del mito (che era il ratto di Kore), ma che questo venisse evocato alla maniera eleusina di rappresentazione, con danze che forse ricordavano le più arcaiche danze dei cori tragici, ma non la tragedia stessa in sé come ci è stata tramandata.

Non c'era probabilmente la rappresentazione drammatica che sappiamo essere presente nei riti d'iniziazione, che erano coperti dall'assoluto segreto, piuttosto sembra che ci fossero delle azioni molto forti volte a scuotere e a modificare lo stato di coscienza degli iniziati. Veniva evocata l'idea di mistero, e probabilmente una delle possibili evocazioni era rappresentata dal ratto di Kore, ma non possiamo sapere la maniera misterica eleusina di rappresentare quest'idea del mistero.

Sappiamo, anche dalle testimonianze di Clemente, che sicuramente erano presenti degli elementi di spettacolarità, come il fatto di usare la luce delle fiaccole (dadouken significa "portar fiaccole") in maniera evocativa o l'utilizzo della danza, ma tutti questi elementi probabilmente non erano

funzionali alla rappresentazione ma alla preparazione di uno stato mentale adatto ad accogliere una sorta di “illuminazione” che era quella misterica.²³

Lanternari scrive:

<<Qualunque cerimonia religiosa si fonda sul raggiungimento di un particolare stato d'esaltazione psichica fino alla trance del gruppo partecipante. Mediante essa si raggiunge quella particolare atmosfera irrazionale del mito, spesso con riti orgiastici, iterazioni ritmiche, mimiche ecc.>>²⁴

Ci sono infatti diversi elementi che concorrono all'esaltazione rituale, per esempio presso i Boscimani e i Pigmei vengono ingerite bevande eccitanti, presso gli eschimesi stati di trance vengono raggiunti tramite tecniche sciamaniche, presso gli Andamanesi e alcune tribù australiane è diffuso l'uso di rumori ritmici assordanti.

Si adotta una personalità altra, si entra in stati di trance e di possessione, da parte di qualche divinità, la trance si raggiunge a volte anche attraverso l'orgiasmo in cui ci si lascia andare ad una mimica e ad una ritmica radicalmente diversa da quella quotidiana e ci si perde nella danza.

E secondo il parere quasi unanime degli studiosi è proprio la danza il punto in cui rito e teatralità s'incrociano e diventano indistinguibili.

Nei secoli successivi l'idea dei misteri eleusini suggestionerà moltissimo coloro che si occupano di teatro, soprattutto nell'ambito delle sperimentazioni teatrali del novecento.

George Fuchs per esempio, uno dei principali esponenti dell'avanguardia teatrale del PrimoNovecento mette insieme l'interpretazione Nietzscheiana

23R. Tessari, op. cit.

24V. Lanternari, *La grande Festa, Vita rituale e sistemi di produzione delle società tradizionali*, Dedalo. Bari, 2004

del tragico, l'orgiasmo e alcune considerazioni e studi sui riti eleusini per riflettere e polemizzare col teatro moderno che era diventato unicamente qualcosa al servizio dell'educazione borghese.

Le sue istanze, che sono in generale comuni al teatro di ricerca di quei decenni, si basano su una concezione del teatro che ha le sue radici nell'orgiasmo, nell'estasi e nell'ebbrezza.²⁵

Fuchs fa proprie le considerazioni di Rohde sui misteri eleusini e concepisce l'evento teatrale come un medium per condurre la folla ad uno stato orgiastico e d'iniziazione ad una verità esoterica.

Vuole far coincidere il ruolo del teatro con quello dei misteri eleusini in cui le rappresentazioni drammatiche e il simbolismo alludevano allo svelamento di una verità sacra e a una presa di coscienza da parte dell'uomo "dell'indistruttibilità della sua luce interiore"²⁶. C'è, sottolinea, anche un'istanza genericamente neo-agnostica e vicina anche ad una sorta di spiritualismo cristiano e di antroposofia. Ne deriva una scena magica con al centro l'attore teso a sciogliersi in pura ritmicità, che propone un nuovo tipo di teatro dove rifiuta la profondità prospettica che allontana l'attore dal pubblico.

25G. Fuchs, *La rivoluzione del teatro*, cit. in U. Artioli, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*. Shakespeare e company, Milano, 1984, p. 46

26Tessari, op. cit. p. 48

1.7 Elementi di teatralità nelle strutture festive

La festa ed il teatro, soprattutto quello antico, hanno degli elementi in comune, soprattutto dati dal fatto che entrambi fanno, o facevano parte, dell'orizzonte del sacro.

Oggi le feste hanno in gran parte perduto la loro funzione originaria, quella che avevano nelle società agrarie.

I momenti festivi servivano per introdurre una scansione temporale ed esistenziale, coincidevano infatti con i periodi critici dell'anno, quelli legati alle scadenze agrarie.

Secondo il parere di vari studiosi di area demartiniana, servivano, al pari della magia di cui spesso ricalcavano i meccanismi, ad instaurare un altro statuto di realtà, percepito come in un certo modo, controllabile da parte dell'uomo, e superare così un periodo caratterizzato da forte instabilità, foriero di ansie e crisi esistenziali. La magia era usata come mezzo per superare le crisi esistenziali indotte dalla miseria più profonda e dalla percezione di un'assoluta mancanza di alternative. Questo ricorso alla magia, secondo la visione demartiniana, ha contemporaneamente, congelato il Sud Italia e le sue sub-culture in una situazione di miseria e marginalità, e l'ha relegato "fuori della storia" dove non si sceglie, non si decide, non si partecipa ...²⁷

Il tempo della festa è lo stesso del mito e quindi del teatro.

Il sacro ha il potere di sospendere il tempo e lo spazio profani, la festa è la manifestazione di un caos rivolto a sospendere momentaneamente tutto, regole sociali, freni inibitori di qualsiasi tipo e abbandonarsi all'ebbrezza totale dei sensi attraverso la danza, la musica etc...

²⁷M.M. Satta, op. cit. p. 85

Per Kerenyi, scrive Jesi, c'è un'interazione tra religione e mitologia e religione e esperienza festiva, ma è impossibile per lo studioso cogliere in atto l'esperienza pura in cui si era compiuta l'interazione tra i due e in cui l'idea religiosa sentita come realtà diventa mito e rito.²⁸

<<L'idea in se è indipendente dal tempo. E ovunque essa appaia, dovunque venga rievocata, essa porta con se quell'elemento di comunicazione e d'immediatezza che trasforma il tempo stesso in momento creativo.

Tutto ciò che momenti simili contengono, il loro calore, la loro freschezza e originalità, s'innalza sopra la caducità del tempo comune. L'etnologo s'imbatte per tutto il mondo in momenti simili trasformati, "*Hohe Zeiten*", momenti sublimi. Essi sono pervasi di calore, di vita, penetrati di idee commoventi.

Ad essi non manca nemmeno l'elemento creativo. Questi momenti si chiamano feste>>>

La festa pone un discrimine tra quotidiano, ordinato e regolare e il caotico, il festivo, il disordinato, l'effervescente etc...²⁹

Secondo l'interpretazione di Caillois la festa è la riproposizione e il ripiombamento nel disordine primordiale, nel ritorno alle origini e ai primi tempi dell'universo, un ritorno all'era originaria e creativa in cui tutte le cose e tutti gli enti iniziano a strutturarsi.

E' questa l'epoca degli antenati divini, quella di cui i miti narrano la storia. Vari antropologi, tra cui anche la Gallini, parlano, riguardo alla festa, di una "*Dimensione mitica e storica*"³⁰. Si trasforma il tempo storico in tempo mitico. Come nota La Satta, Caillois segue l'estetica surrealista e attraverso di essa affronta il concetto del sacro.

28K. Kerenij cit in Satta, op. cit. p. 34

29M. Olivieri, *Roger Caillois*, Marcos y Marcos, Milano, 2004

30Ivi, p. 90

Si tiene sulla linea del surrealismo bretoniano e sul concetto del “*logoramento del tempo*” secondo cui tutto quello che esiste in natura segue una ciclicità. Il tempo carico di angosce, ansie, pesantezze, viene liquidato, e questo si fa in vario modo. Attraverso riti e cerimonie di purificazione, di catarsi, esattamente come succedeva nel teatro greco.

La festa, secondo Caillois, è il momento in cui avviene questa purificazione e rigenerazione attraverso una rottura forte col presente, il momento in cui si attua una trasfigurazione del reale.

Si tratta di una brusca conflagrazione, in cui tutto è amplificato anche grazie alla grande affluenza di persone che le caratterizza, è un momento in cui energie a lungo sopite e represses vengono liberate, travolgendo tutto e ogni ordine sociale.

Ed è quello che riprenderà Artaud nella sua concezione di teatro, che dovrebbe essere quello strumento che, agendo come una “peste”, attinga alle energie più profonde e dirompenti dell’uomo e faccia ritornare alla “vera vita”, molto lontana e molto più “magica” rispetto alla meccanicità dell’esistente e alla stabilità e alla cristallizzazione a cui le regole sociali tendono. Con la differenza che secondo Artaud tutto ciò dovrebbe portare ad un cambiamento profondo e permanente della società e invece molte delle interpretazioni antropologiche delle feste (come anche dei rituali di passaggio) dicono che in realtà il fine ultimo di queste è , passando attraverso una fase di caos, ristabilire l’ordine: e quelle regole sospese ritornano più forti e più sacre che mai.

Secondo questa interpretazione di Caillois (che fa propria anche Toschi), la festa più rappresentativa e più intensa in questo senso, nota la Satta, dovrebbe essere il carnevale, tipica festa di rovesciamento.

Molti studiosi, tra i quali anche Pitre e Toschi, hanno analizzato le feste come fenomeni di tipo teatrale :

<<Nelle feste tutto è teatrale ed è pensato e agito come un'astrazione fortemente formalizzata del vissuto, un vissuto convertito in gesti, parole, suoni, odori, sapori, abiti che configurano una realtà altra nella quale tutto trae senso dall'apparire e nell'apparire.

E'una dimensione in cui la simulazione dello spettacolo è dominante se non esclusiva. Non tanto perché c'è la presenza di momenti esplicitamente teatrali ma perché nella sua totalità è uno spettacolo in cui attori consapevolmente si comportano come tali, hanno cioè la perfetta percezione di muoversi in uno scenario simulato. Così quando parliamo di festa in riferimento a luoghi e tempi precisi non dobbiamo pensare alle comunità che le agiscono ma a come queste si rappresentano. Ecco anche perché gli atti festivi si dispongono in una dimensione mitica.>>³¹

Un altro punto in comune tra strutture festive e strutture teatrali è che si tratta in entrambi i casi di un evento che non è raccontato ma che accade, in un modo istintivo e totale, pervasivo di tutta la realtà, esplosivo e non raccontabile in maniera razionale.

Come il teatro la festa è un momento che coinvolge tutti i sensi e si avvale di diversi elementi, i ritmi, le danze, le luci, fa un uso diverso dello spazio. Entrambi si rivolgono, (almeno nel teatro antico e almeno nelle intenzioni di quello di ricerca) all'intera comunità, sono qualcosa di corale, che rinsalda la coesione sociale e che risponde all'esigenza, tipica delle società arcaiche, (e probabilmente anche di quelle industriali, ma qui rimane inascoltata) di risolvere qualsiasi tipo di crisi individuale in maniera sociale.

31ivi, p. 164