

LĂ PÈSTĚ I L'Î JÒ OU L'INDÀ DLĂ PORTĚ
LA PESTE È GIÀ ALL'USCIO

LA PESTE ALLE PORTE DEL TEATRO

ATTI DEL CONVEGNO
SALBERTRAND, 16 SETTEMBRE 2007

A CURA DI
ROBERTO MICALI E RENATO SIBILLE

PARTE II – IL TEATRO



Crediti fotografici:

Le fotografie e i disegni forniti dai relatori sono di Gigliola Bianchini, Ferruccio Castelli, Luigi Martinasso, Roberto Micali, Nadia Ruffa, Massimo Sebastiani, Renato Sibille.

L'Associazione ArTeMuDa è disponibile a ottemperare a ogni eventuale obbligo relativo ai diritti d'autore sulle immagini riprodotte nei presenti atti.

In copertina: *L'Anjë dlä Pèstë* (Salbertrand 2005), fotografia Ferruccio Castelli, elaborazione grafica Renato Sibille.

In quarta di copertina: schizzo dagli appunti di regia de *L'Anjë dlä Pèstë* di Renato Sibille.

Editing: Roberto Micali



**Parco Naturale del Gran Bosco di Salbertrand
Ecomuseo Colombaro Romean**
Via F. Fontan, 1
10050 Salbertrand (TO)
Email: parco.salbertrand@ruparpiemonte.it
Web: www.ecomusei.net
Tel: 0122-854720
Fax: 0122-854421



Associazione ArTeMuDa
Affiliata ARCI
Via Macerata, 1
10144 Torino
Email: artemuda@yahoo.it
Web: www.artemuda.it
Tel/Fax: 011-4371919
Cell: 335-7669611

Tip. BAIMA-RONCHETTI & C. s.n.c. – Castellamonte (To) – Tel. 0124 581209
Finito di stampare nel settembre 2007

INDICE

	<i>Pag.</i>
INTRODUZIONE	V
RELAZIONI	
Fernando Mastropasqua <i>Perché danzare agli altari? Il teatro e la peste della storia</i>	1
Roberta De Martini <i>La combustione dei corpi. Dal teatro alla peste</i>	8
Renato Sibille <i>Le fonti popolari de L'anjè dlä pèstè del Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale di Salbertrand</i>	16
Nadia Ruffa <i>I costumi de L'angelo della peste. La creatività come connubio tra storia e tradizione</i>	30
Roberto Micali <i>Il training dell'attore: alla ricerca dei gesti estremi della peste</i>	40
<i>L'Anjè dlä Pèstè – L'angelo della Peste</i> Creazione collettiva del Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale di Salbertrand dell'Associazione Culturale ArTeMuDa	53

Alle volte mi sembra che un'epidemia pestilenziale abbia colpito l'umanità nella facoltà che più la caratterizza, cioè l'uso della parola, una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e d'immediatezza, come automatismo che tende a livellare l'espressione sulle formule più generiche, anonime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dallo scontro delle parole con nuove circostanze [...].

Vorrei aggiungere che non è soltanto il linguaggio che mi sembra colpito da questa peste. Anche le immagini, per esempio. Viviamo sotto una pioggia ininterrotta di immagini; i più potenti media non fanno che trasformare il mondo in immagini e moltiplicarlo attraverso una fantasmagoria di giochi di specchi: immagini che in gran parte sono prive della necessità interna che dovrebbe caratterizzare ogni immagine, come forma e come significato, come forza d'imporsi all'attenzione, come ricchezza di significati possibili. Gran parte di questa nuvola d'immagini si dissolve immediatamente come i sogni che non lasciano traccia nella memoria; ma non si dissolve una sensazione d'estraneità e disagio. Ma forse l'inconsistenza non è nelle immagini o nel linguaggio soltanto: è nel mondo. La peste colpisce anche la vita delle persone e la storia delle nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse, senza principio né fine. Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita, e a cui cerco d'opporre l'unica difesa che riesco a concepire: un'idea di [Teatro].¹

Italo Calvino

¹ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 2004, pp. 66-67. Al testo di Calvino è stata sostituita la parola "letteratura" con la parola "Teatro".

PERCHÉ DANZARE AGLI ALTARI? IL TEATRO E LA PESTE DELLA STORIA

FERNANDO MASTROPASQUA

Che la peste avesse a che fare con gli dèi era opinione diffusa nell'antichità, come testimonia questo passo di Macrobio:

Verrio Flacco narra che una pestilenza travagliava il popolo romano; l'oracolo aveva risposto che ciò accadeva perché si faceva dispregio agli dèi guardandoli dall'alto, e la città era piena di ansia, in quanto non si riusciva a capire l'oracolo. Nel giorno dei giochi nel circo però un fanciullo che guardava la processione dall'alto delle gradinate riferì al padre l'ordine nel quale aveva visto gli oggetti segreti del rito sacro disposti nello scrigno sul carro; il padre comunicò l'accaduto al senato, e si decise di ricoprire di veli i luoghi ove passava la processione. Così la peste cessò, e il fanciullo che aveva risolto l'ambiguità dell'oracolo ottenne l'onore di portare la toga pretesta.¹

Tito Livio narra ancora che gli dèi, per interrompere il contagio di un'altra pestilenza a Roma, consigliarono l'istituzione del teatro; il passo fu contestato da Agostino², che giudicava il teatro un più terribile flagello, un rimedio peggiore del male che avrebbe dovuto curare. Su questa polemica Antonin Artaud costruì la formulazione dell'analogia fra peste e teatro. Tale rapporto non può prescindere dalla peste come fatto storico e dal teatro come intervento nello svolgersi dei fatti, non diversamente dalla funzione di farmaco che riveste l'atto consigliato dall'oracolo per bloccare l'epidemia. Il problema si pone alle origini stesse del teatro con l'*Edipo Re* di Sofocle e l'orgogliosa coscienza storica di Tuciddide:

Io, attenendomi quanto più fosse possibile al senso generale di ciò che fu veramente detto, ho scritto i discorsi come sembrava a me che i singoli oratori avrebbero presso a poco espresso le cose essenziali sulle situazioni diverse. E quanto ai fatti veri e propri svoltisi durante la guerra, ritenni di doverli narrare non secondo le informazioni del primo venuto né secondo il mio arbitrio, ma in base alle più precise ricerche possibili su ogni particolare, sia per ciò di cui ero stato testimone diretto, che per quanto mi venisse riferito dagli altri [...] E forse la mia storia, spoglia dell'elemento fantastico, accarezzerà meno l'orecchio, ma basterà che la giudichino utile quanti vorranno sapere ciò che del passato è certo, e acquistare ancora preveggenza per il futuro, che potrà quando che sia ripetersi, per la legge naturale degli uomini, sotto identico o simile aspetto. Sicché

¹ Macrobio, *I Saturnali*, I, 6, 15, trad. di N. Marinone, UTET, Torino 1977.

² V. *infra* note 14 e 15.

quest'opera è stata composta perché avesse valore eterno, più che per ambizione dell'applauso dei contemporanei nelle pubbliche recite.³

La storia, nella visione di Benjamin ispirata all'*Angelus Novus* di Klee, ci appare, mentre siamo ingoiati dal vortice del tempo, come un cumulo desolato di rovine:

Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui nel cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta.⁴

L'angelo della storia contempla – impotente - la peste della storia, quella che si diffonde per opera degli stessi uomini. Essa trova una adeguata definizione nelle parole di Sofocle: «Generazioni di uomini vi conto una dopo l'altra, tutte uguali, tutte viventi nel nulla»⁵. Questo secolo al suo sorgere ha accusato il precedente di essere stato un secolo di orrori, ma, nello stesso momento in cui gridava scandalizzato l'atroce verità, si è macchiato degli stessi e di ancor più gravi delitti. Rinnegare il XX secolo ha aperto un abisso in cui sono riemerse tragedie che la storia ci aveva consegnato in epoche barbare e arcaiche. Sembra che il progresso sia caratterizzato da una furia regressiva e menzognera. Così olocausti, mascherati sotto altri nomi, sono seguiti ai vecchi, dimostrando che il colonialismo ha più diritto del folclore a perpetuarsi - o è anch'esso folclore? - e giovani donne sono state lanciate come bombe da ordigni telecomandati, frutti del progresso. Esplodono come bubboni infetti e spargono, intorno ai loro corpi straziati, mutilati, a volte così furiosamente lacerati da dissolversi nella polvere, morte e dolore. Si irradiano, per funesta contaminazione con quella carne martoriata, masse di cadaveri con i corpi altrettanto squarciati, altrettanto anonimi, altrettanto invisibili. Come non richiamare alla mente le parole di Tucidide:

Giacevano alla rinfusa morti e moribondi. Uomini semivivi si trascinavano per le strade [...] I sacri recinti, ove i cittadini erano accampati, erano pieni di cadaveri, poiché la gente vi moriva dentro: la furia del male aveva travolto ogni argine?⁶

³ Tucidide, *Storie*, I, 22, 1-4, trad. di P. Sgroj, Newton Compton, Roma 1997.

⁴ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, 9, in «*Angelus Novus*», trad. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1976, pp. 76-77.

⁵ Sofocle, *Edipo Re*, vv. 1186-1188, trad. di G. Paduano, UTET, Torino 1982.

⁶ Tucidide, *Storie*, II, 52, 1-3, ed. cit.

Il male è da sempre dentro di noi. Di generazione in generazione si rinnovano gli eccidi, la guerra torna ad essere santa, torna edificante morire per la patria, e i massacri si sottraggono alla possibilità di nuovi processi di Norimberga perché disgraziati, involontari effetti di quello splendido *oxymoron* che è “guerra umanitaria”. Le rovine che si presentano agli occhi dell’angelo di Benjamin dicono che la storia è la più terribile delle pesti, per la quale sono inefficaci gli interventi degli dèi come i nobel della medicina. Davanti a questa catastrofe, davanti alla peste della storia, che vale allora “danzare agli altari?”⁷ come si chiede il Coro dell’*Edipo* sofocleo, attribuendo al teatro quella stessa vanità rivendicata da Artaud.⁸

Non sappiamo quando Sofocle abbia rappresentato l’*Edipo Re*. Certamente tra il 429 e 425 a.C. Nel 430, all’inizio dell’invasione dei peloponnesiaci, una peste si era abbattuta su Atene. Il contagio, favorito dalla riunione di moltissimi cittadini nel cerchio delle Lunghe Mura costruito a difesa della città, contaminò gran parte della popolazione. Né ebbe riguardo per la famiglia di Pericle. Lui stesso dovette arrendersi l’anno successivo. Per alcuni mesi sembrò che il male si calmasse, ma riprese con maggior vigore nel 427 per concludere il suo ciclo solo l’anno seguente. È dunque più che probabile che Sofocle attendesse alla stesura della tragedia durante l’infuriare del morbo. Un richiamo alla luttuosa situazione, che è difficile ritenere accidentale, avvolge l’intero dramma e sta all’origine del problema tragico che investe Edipo.⁹ A lui - che aveva liberato Tebe dalla calamità della Sfinge, aveva ottenuto di sedere sul trono della città salvata e di sposarne la regina - viene rivolta la preghiera di liberare Tebe dalla nuova sventura. L’oracolo di Apollo infatti ha sentenziato che causa della peste è l’impurità della città che protegge un assassino, colpevole di parricidio e di incesto con la propria madre. Edipo, solutore di enigmi, è l’unico che possa sciogliere il nuovo mistero che, a differenza del precedente, occulta il proprio movente all’interno della città stessa, nel suo cuore oscuro.

Artaud cita a modello del teatro come peste il dramma *Peccato che fosse una squaldrina* di John Ford. Lo sceglie perché nel testo l’incesto, tra fratelli, è rivendicato come passione, non è tragica rivelazione. In Ford vi è consapevolezza

⁷ *Ivi*, v. 896.

⁸ A. Artaud, *Il teatro e la peste*, in *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G.R. Morteo e G. Reni, Einaudi, Torino 1968, p. 142.

⁹ La condizione di Edipo come causa della peste è più esplicita nell’*Edipo* di Seneca. Edipo infatti è l’unico che venga risparmiato dal contagio e, dopo la rivelazione della sua colpa, si allontana dalla città portando con sé l’infezione: «Tutti voi che, col corpo prostrato e indebolito dal morbo, traete l’ultimo respiro ecco, io fuggo, me ne vado: rialzate il capo. Dietro le mie spalle il clima si fa più mite: chiunque, steso a terra, conserva ancora un filo di fiato, torni a respirare a pieni polmoni. Andate, recate soccorso ai moribondi: io porto via con me i mortiferi miasmi della terra. Morte violenta, freddi brividi del morbo, macilenza, nera peste, furioso dolore, con me, venite con me! Son queste le guide ch’io voglio avere!» Lucio Anneo Seneca, *Edipo*, vv. 1052-1062, trad. di M. Scandola, Rizzoli, Milano 1959.

del delitto che non viene rinnegato, mentre in Sofocle il criminale non ha coscienza del proprio crimine e ne ha orrore. Sulla questione l'*Edipo Re* è esempio più antico e più eloquente. Non è mancata d'altronde, a rafforzare il legame del testo sofocleo con la realtà degli avvenimenti, l'identificazione Edipo-Pericle. Senza voler intervenire nella *querelle*,¹⁰ si deve tuttavia riconoscere che tale identificazione non è molto significativa. Può darsi che Sofocle abbia voluto mettere in scena, prestando alla storia la verità del mito, il difficile rapporto di Pericle con la sua città. A mio parere c'è un più sottile nesso tra l'*Edipo Re* e la peste di Atene, nel quale va ravvisato quel legame *nero* di cui parla Artaud:

[Il teatro] come la peste, è il momento del male, il trionfo delle forze oscure, che una forza ancor più profonda alimenta sino all'estinzione... Il teatro, come la peste, è modellato su questo massacro, su questa separazione essenziale. Scioglie conflitti, sprigiona forze, libera possibilità, e se queste possibilità e queste forze sono nere, la colpa non è della peste o del teatro, ma della vita.¹¹

Ciò che mette in relazione Edipo agli eventi di cui Sofocle è testimone in quegli anni che vanno dal 430 al 427 a.C., non sono tanto le possibili – e per certi versi forzate – analogie tra la vicenda dello stratego dell'età dell'oro ateniese e quella del mitico tiranno, quanto una concezione del teatro come 'azione nella storia'. C'era stato il precedente dei *Persiani* di Eschilo (472 a.C.), ma in quel caso l'evento costituiva l'argomento tragico, la riflessione si era svolta dentro i fatti e non oltre i fatti. In Sofocle, mentre rivolge lo sguardo alla contemporaneità, si percepisce una esigenza diversa. Infatti si era fatto strada nella mente greca, da Erodoto a Tucide, il dibattito sul concetto di storia, il pensiero sul passato e sul modo di trasmetterlo. Sofocle, che apparteneva alla stessa cerchia di intellettuali vicini a Pericle (fu anche stratego insieme a lui nella guerra a Samo), di Erodoto fu amico e ammiratore.¹² Non sappiamo se conoscesse il racconto della peste di Atene di Tucide, che aveva provato la malattia sul proprio corpo, ma certo non aveva bisogno di una relazione storica su quanto aveva visto con i suoi stessi occhi. Se Tucide riflette sul modo di raccontare la storia così come si svolsero i fatti – scientificamente rispetto al meno rigoroso Erodoto –, Sofocle riflette sul modo con cui il teatro debba raccontare quegli stessi eventi: "perché danzare agli altari?" Quei fatti trovano verità attraverso un diverso modo di testimoniare e di raccontare, che è quello del teatro, che ha a sua disposizione non resoconti, descrizioni di logografi, racconti dei protagonisti (di questi dubitava anche Tucide), ma il mito, quella grande riserva di sapienza che il pensiero greco ha creato e custodito nei secoli, e, con il mito, la poesia, la danza, la musica, le maschere, gli attori. Eschilo nei *Persiani* aveva messo in scena la storia come attualità ma non l'aveva trascesa

¹⁰ L. Canfora, *Storia della letteratura greca*, Laterza, Bari 1990, pp. 156-158.

¹¹ A. Artaud, *Il teatro e la peste*, cit., pp. 148-149.

¹² Sofocle si è ispirato in molte tragedie alle *Storie* di Erodoto, v. L. Canfora, *Storia della letteratura greca*, cit., pp. 150-152.

nel mito, non l'aveva depurata con quel potente vaglio che fa emergere dal confuso intrecciarsi di notizie dei contemporanei, intrise di interpretazioni, sguardi superficiali, animosità, credenze, superstizioni, il nucleo profondo della verità storica. Eschilo appare paradossalmente più moderno, Sofocle sembra dubitare della forza dell'attualità. Ma come avrebbe dovuto porsi il teatro rispetto ai fatti?

Se "danzare agli altari" poteva sembrare vano di fronte all'orrore del presente, che una danza non avrebbe potuto né sconfiggere né mitigare, infinitamente più vano doveva sembrare quando la nuova sensibilità greca affida alla storia il compito di ricostruire e capire gli avvenimenti. Sofocle non ha la fiducia nel teatro che i consoli Petico e Stolone ebbero più tardi, nel 364 a.C., quando istituirono a Roma i *ludi scenici* per scongiurare l'epidemia di peste, come racconta Tito Livio:

Per implorare il favore degli dèi, si celebrò allora per la terza volta dopo la fondazione dell'Urbe un lettisternio¹³; e poiché la violenza dell'epidemia non diminuiva né per umani provvedimenti né per aiuto divino, caduti gli animi in preda alla superstizione, si dice che tra gli altri mezzi per placare l'ira dei celesti s'istituirono anche i *ludi scenici*... Senza canto alcuno, senza gesti atti a contraffare il canto, dei ballerini fatti venire dall'Etruria, danzando al suono del flauto, eseguivano aggraziati movimenti alla moda etrusca... Agli artisti indigeni, poiché il ballerino era chiamato con parola etrusca *ister*, fu dato il nome di *istrioni*.¹⁴

Il teatro, come argomenta Agostino¹⁵, non può correggere il decorso degli eventi, bensì diffonde una infezione che avvelena lo spirito, aggiunge male a male. Ma "danzare agli altari", cristianamente immorale, per il pagano Sofocle riveste una più alta funzione, anche di quella della interpretazione storica. Il teatro, infatti, inflessibile come la peste, rivela la storia come suprema peste. Così Edipo scopre di essere lui la malattia. Tucidide descrive la peste, i suoi effetti devastanti sui corpi

¹³ In occasione di pubbliche calamità si intercedeva presso gli dèi celebrando un banchetto sacro (Lettisternio) offerto alle loro statue disposte intorno a una tavola imbandita.

¹⁴ Tito Livio, *Ab urbe cond.*, VII, 2, trad. di M. Scandola, Rizzoli, Milano 1982; cfr. Giulia Piccaluga, *Elementi spettacolari nei rituali festivi romani*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1965, p. 64.

¹⁵ «Le rappresentazioni teatrali, gli spettacoli immorali e la frivola licenza sono stati istituiti a Roma non dai vizi degli uomini ma per comando dei vostri dèi... Ed ora, se la vostra intelligenza ubriaca di errori per tanto tempo tracannati vi consente di pensare qualche cosa di sobrio, riflettete. Gli dèi, per sedare il contagio fisico, ordinavano che fossero loro apprestate delle rappresentazioni teatrali... E il contagio non cessò perché in un popolo dedito alla guerra e abituato soltanto agli spettacoli del circo si insinuò la raffinata pazzia degli spettacoli del teatro, ma l'astuzia degli spiriti innominabili, prevedendo che il contagio sarebbe cessato a tempo dovuto, si preoccupò, approfittando della circostanza, di cagionarne non nei corpi ma nei costumi uno molto più grave, di cui particolarmente si compiace. Esso ha accecato la coscienza dei poveretti con tenebre grandi e li ha bruttati di obbrobrio...», Agostino, *De civitate Dei*, I, 32, trad. di D. Gentili, Città Nuova, Roma 2000.

e sui comportamenti sociali e morali, Sofocle evita di soffermarsi troppo sulla descrizione del morbo, come farà Seneca, per esplorare le piaghe e gli ascessi dell'anima, la peste morale che non è conseguenza ma causa della rovina (così invece Tucidide, ma anche Artaud). Per Sofocle è superfluo raccontare i fatti, perché i fatti sono sempre gli stessi («Generazioni di uomini vi conto una dopo l'altra, tutte uguali, tutte viventi nel nulla»). La storia, essendo nient'altro che la manifestazione eterna della peste, non è nei fatti di volta in volta accaduti. Essi si ripresentano costantemente nelle stesse forme. La storia è la peste che cova dentro gli uomini e sgorga irrefrenabile all'improvviso nelle loro azioni. Il teatro si precipita in quella rovina per diromperne le tumefazioni, per opporre al contagio della peste della storia il contagio della azione teatrale. Perciò è necessario danzare agli altari, continuare a raccontare la peste come peste della storia, per riaprire gli occhi agli uomini accecati dal loro stesso delirio:

MESSAGGERO: Le sciagure che più colpiscono gli uomini sono quelle scelte da loro [...].

EDIPO: Se c'è altro male più grave del male, anche questo Edipo l'ha avuto in sorte [...]. E quando in me stesso ho scoperto la macchia, come avrei potuto guardare negli occhi questi uomini? [...] Nascondetemi, uccidetemi, gettatemi nel mare, che più nessuno mi possa vedere.¹⁶

Se il testo suggerisce questi pensieri, difficile è immaginare come si sarebbe potuta svolgere nel teatro la danza della peste. Le danze corali, ai tempi di Sofocle, probabilmente erano ancora eseguite, a imitazione del percorso labirintico cretese, con movimenti circolari e a spirale. Ripetevano la mitica danza di Teseo, che nei suoi *schemata* riviveva la discesa nelle profondità del labirinto e la angosciosa risalita.¹⁷ La danza della peste avrebbe dovuto perciò, seguendo lo svolgersi del processo per individuare l'assassinio di Laio, creare nell'orchestra figure che avvicinavano e allontanavano i coreuti da Edipo, fino ad accerchiarlo, alla rivelazione che lui stesso era la peste, in un implacabile crescendo. La fila dei danzatori si avvolgeva come un laccio mortale intorno a quel re, sventurato come ogni umano, provocando negli spettatori la visione di un mondo appestato dalla loro stessa follia. Da come sono andate le cose sappiamo che quegli antichi spettatori non impararono, che "danzare agli altari" si rivelò insufficiente a fermare l'epidemia della peste della storia che si nutriva, e si nutre, solo di morti, come i *ludi scenici* non avevano salvato nel 364 a.C. Roma dal contagio. Per noi non è consolante, oggi che il teatro non gode l'attenzione di molti occhi, e i pochi che guardano lo fanno distrattamente. Eppure - colpiti da una pestilenza che non ha confini, coltivata con orgoglio e rivendicata come necessità storica dell'essere moderni - dovremmo di nuovo "danzare agli altari" contro gli attuali untori della

¹⁶ Sofocle, *Edipo Re*, vv. 1229-123; 1365-1366; 1384-1385; 1410-1412, ed. cit.

¹⁷ Sulla danza e il labirinto, v. Károly Kerényi, *Nel labirinto*, Boringhieri, Torino 1983, in part. pp. 106-121.

terra. Di Edipo hanno la malattia, non l'incoscienza. È nostro compito contrastare l'infezione che spargono, liberando il vento contagioso della danza del teatro. Nel tempo le parole di Sofocle hanno trovato orecchi. È da lui infatti che sgorga la sorgente di quel pensiero che illuminerà Benjamin, per intercessione dell'*Angelus Novus* di Klee, e l'ispirata metafisica di Artaud: «L'azione del teatro, come quella della peste, è benefica, perché spingendo gli uomini a vedersi quali sono, fa cadere la maschera, mette a nudo la menzogna, la rilassatezza, la bassezza e l'ipocrisia».¹⁸ E ciò non fu sconosciuto a Shakespeare: «Ho sentito che certi criminali che ascoltavano un dramma sono stati colpiti fin dentro all'anima dall'arte astuta della rappresentazione e subito hanno confessato i loro delitti».¹⁹ Shakespeare sapeva che di fronte all'orrore è necessario continuare a “danzare agli altari”.

Bibliografia

- Agostino, *De civitate Dei*, trad. di D. Gentili, Città Nuova, Roma 2000.
 A. Artaud, *Il teatro e la peste*, in *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G.R. Morteo e G. Reni, Einaudi, Torino 1968.
 W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, 9, in «Angelus Novus», trad. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1976.
 L. Canfora, *Storia della letteratura greca*, Laterza, Bari 1990,
 K. Kerényi, *Nel labirinto*, Boringhieri, Torino 1983.
 Tito Livio, *Ab urbe cond.*, VII, 2, trad. di M. Scandola, Rizzoli, Milano 1982.
 Macrobio, *I Saturnali*, trad. di N. Marinone, UTET, Torino 1977.
 G. Piccaluga, *Elementi spettacolari nei rituali festivi romani*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1965.
 Lucio Anneo Seneca, *Edipo*, trad. di M. Scandola, Rizzoli, Milano 1959.
 Sofocle, *Edipo Re*, trad. di G. Paduano, UTET, Torino 1982.
 Tucidide, *Storie*, trad. di P. Sgroj, Newton Compton, Roma 1997.
 W. Shakespeare, *Amleto*, trad. di N. D'Agostino, Garzanti, Milano 1984.

¹⁸ A. Artaud, *Il teatro e la peste*, cit., p.150.

¹⁹ W. Shakespeare, *Amleto*, II, 2, 584-590, trad. di N. D'Agostino, Garzanti, Milano 1984.

LA COMBUSTIONE DEI CORPI DAL TEATRO ALLA PESTE

ROBERTA DE MARTINI

Il tema del rapporto tra teatro e peste è talmente vasto che sondarne i numerosi campi di applicazione comporterebbe anni di ricerca. In questa sede si propone unicamente un'ipotesi di lavoro. I riferimenti ad Artaud e alla peste segnalati non mirano a definire l'estetica artaudiana, ma sono introdotti a supporto del tema che si è scelto di affrontare: il rapporto a teatro tra peste, contagio e violenza.

Le azioni violente inflitte su di sé e sugli altri, la violenza dell'attore sull'attore e dell'attore sullo spettatore contagiano quest'ultimo che, seppur non fisicamente, subisce la violenza emotivamente e viene indotto a porsi delle domande sulle ragioni della violenza. Sul piano operativo, si tratta di una tecnica comune in tutto il nuovo teatro e in questa sede si è scelto di utilizzare due campioni (e come tali non approfonditi fino in fondo) volutamente molto differenti, distanti tra loro più di quarant'anni — *The Brig* del Living Theatre e *Who's Afraid of Representation?* del regista e performer libanese Rabih Mroué — che bene illustrano il punto di partenza e di arrivo di tale approccio, sempre attuale nonostante il passare del tempo.

Se da un lato il Living Theatre cerca la dimensione politica del teatro recuperando un suo lavoro degli Anni Sessanta e collocandolo, di fatto, nella realtà del nostro presente, dall'altro Rabih Mroué, con un lavoro di oggi, cerca la dimensione estetica della violenza ripercorrendo il fenomeno della *Body Art* degli Anni Sessanta. Oltre al dato temporale è indicativo anche quello spaziale, giacché in entrambi i lavori vengono messi in relazione tra loro il mondo dell'Occidente con quello del Medioriente: *The Brig* ci riporta ai recenti accadimenti nelle prigioni militari americane in Iraq, *Who's Afraid of Representation?* mette in parallelo tra loro le azioni dei *body artists* americani ed europei, la realtà libanese degli Anni Sessanta e Settanta e quella di oggi.

In entrambi i casi, il connubio tra artistico e politico trasforma il teatro in uno strumento di contagio che consente il passaggio del politico. Il teatro diventa peste quando non è più pensato come «teatro lenitivo» bensì come un potente strumento capace di incidere sul quotidiano. Quando il mezzo usato per uscire nella platea è la violenza, il teatro diventa peste poiché lo spettatore non ne esce pacificato ma in qualche modo contagiato e trasformato. Quando il performer esercita delle azioni violente su se stesso non infligge violenza soltanto su di sé, ma anche nei confronti degli altri, gli spettatori, che sono lì presenti. Al termine della

performance, questi ultimi non hanno soltanto subito tale violenza ma, rimanendo a guardare, l'hanno anche condivisa. Una simile esperienza trasforma lo spettatore nel profondo e lo porta a guardare alla propria realtà quotidiana con un nuovo grado di sensibilità e ad agire conseguentemente.

Non è possibile pensare alle parole «peste» e «teatro» senza metterle immediatamente in relazione tra loro nel nome di Antonin Artaud, i cui scritti teorici hanno avuto un peso notevole sui lavori dei vari esponenti di quella che viene comunemente ricordata come «seconda avanguardia» teatrale del Novecento. Sebbene gli scritti che tracciano le basi teoriche del Teatro della Crudeltà di Artaud risalgano alla seconda e alla terza decade del Novecento e la pubblicazione in Francia dei testi e degli articoli che compongono *Le Théâtre et son Double* sia avvenuta nel 1938,¹ bisogna attendere il 1958 per la traduzione americana di Mary Caroline Richards² e la conseguente diffusione delle teorie di Artaud negli Stati Uniti. La lettura di questo testo ha esercitato un ruolo fondamentale nell'innovazione del teatro portando vari registi, performers, musicisti e artisti ad applicare le teorie artaudiane, dalla fase di creazione al momento di condivisione con gli spettatori. In alcuni casi il legame con le teorie di Artaud è particolarmente evidente, come ad esempio nel lavoro portato avanti dal Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina, dall'Open Theatre di Joseph Chaikin, dal Performance Group di Richard Schechner, da Jerzy Grotowski, da Carmelo Bene e la lista potrebbe continuare; ma l'eredità di Artaud è talmente vasta che anche solo citare i casi più significativi è strada assai poco praticabile. Ciascuno ha fatto propri e ha messo in atto a suo modo alcuni dei principi alla base del Teatro della Crudeltà: l'indistinguibilità tra spazio di visione e spazio di azione e il conseguente uso rinnovato dello spazio, la simultaneità di più azioni, il coinvolgimento dello spettatore, il rifiuto della *rappresentazione* come semplice traduzione sulla scena del testo scritto, il crollo della presenza egemonica della parola che comincia a essere impiegata come suono e gesto piuttosto che esclusivamente come elemento significante, la ricerca di nuovi linguaggi, l'uso di manichini maschere e pupazzi, l'enfasi posta sul gesto dell'attore e l'uso del corpo.

Per Artaud «teatro» «peste» e «crudeltà» sono strettamente correlati:

Il teatro essenziale è come la peste, non perché è contagioso, ma perché come la peste è la rivelazione, la trasposizione in primo piano, la spinta verso l'esterno di un fondo di crudeltà latente attraverso il quale si localizzano in un individuo o in un popolo tutte le possibilità perverse dello spirito.³

¹ A. Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Gallimard, Paris 1938.

² A. Artaud, *The Theater and its Double*, tr. americana di M.C. Richards, Grove Press, New York 1958.

³ A. Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Gallimard, Paris 1964, tr. it. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 1968, p. 148.

«Il teatro essenziale» ha dunque una funzione terapeutica: come la peste, riporta a galla gli aspetti peggiori dell'essere umano che vengono dapprima riconosciuti per essere in seguito esorcizzati.

[...] l'azione del teatro, come quella della peste, è benefica, perché, spingendo gli uomini a vedersi quali sono, fa cadere la maschera, mette a nudo la menzogna, la rilassatezza, la bassezza e l'ipocrisia; scuote l'asfissiante inerzia della materia che deforma persino i dati più chiari dei sensi; e rivelando alle collettività la loro oscura potenza, la loro forza nascosta, le invita ad assumere di fronte al destino un atteggiamento eroico e superiore che altrimenti non avrebbero mai assunto.⁴

Si direbbe che attraverso la peste scoppi un gigantesco ascesso collettivo, morale quanto sociale; non diversamente dalla peste, il teatro esiste per far scoppiare gli ascessi collettivi.⁵

Dall'emersione e conseguente esplosione del bubbone morale e sociale nasce dunque un uomo mondato, guarito, rinnovato. Questo processo comporta «crudeltà» in quanto «tutto ciò che agisce è crudeltà».⁶

Senza un elemento di crudeltà alla base di ogni spettacolo, non esiste teatro. Nella fase di degenerazione in cui ci troviamo, solo attraverso la pelle si potrà far rientrare la metafisica negli spiriti.⁷

La «crudeltà» di cui parla Artaud non consiste necessariamente in un atto cruento ma in una serie di azioni capaci di scuotere gli animi nel profondo:

Si può benissimo immaginare una crudeltà pura senza strazio carnale. Del resto cos'è la crudeltà in termini filosofici? Dal punto di vista dello spirito, crudeltà significa rigore, applicazione e decisione implacabile, determinazione irreversibile, assoluta. [...] Questa identificazione della crudeltà con le torture è un aspetto decisamente secondario della questione. [...] La crudeltà è prima di tutto lucida, è una sorta di rigido controllo, di sottomissione alla necessità. Non si ha crudeltà senza coscienza, senza una sorta di coscienza applicata.⁸

La crudeltà agisce così in profondità da essere percepita fisicamente e da sancire così l'avvio del processo di liberazione e guarigione prodotto da questo particolare tipo di peste che è il «teatro essenziale».

⁴ *Ivi*, p. 150.

⁵ *Ivi*, p. 149.

⁶ *Ivi*, p. 201.

⁷ *Ivi*, p. 214.

⁸ *Ivi*, pp. 216-217.

In un lavoro del Living Theatre come *The Brig*⁹ (La prigioniera), scritto da Kenneth H. Brown, vengono applicati molti dei principi espressi da Artaud nei manifesti del Teatro della Crudeltà e Julian Beck mette bene in evidenza questo legame nel suo scritto del 1964 «Addosso alle barricate»:

La prigioniera è visuale, non si propone soltanto di commuovere la mente ma di toccare le viscere. È il tormento di Artaud; è il Teatro della Crudeltà, questa *Prigioniera*; è insopportabile più che compatibile; è errore più che bellezza; è isterismo più che ragione.¹⁰

Sia le fasi del *training* e della costruzione dello spettacolo che quella della performance vera e propria agita in presenza degli spettatori ha comportato per i membri del Living Theatre un rigido, durissimo lavoro di disciplina sul corpo e sullo spirito, modellato sul *Manuale dei Marines*.¹¹ Un tale processo, decisamente gravoso per chiunque e in modo particolare per un gruppo di anarchici, pacifisti, non-violenti come i membri del Living, diventa la chiave per raggiungere l'obiettivo di scuotere lo spettatore e indurlo, una volta fuori dal teatro, a ripudiare per sempre «le idee della guerra, della rivolta, dello sfacciato assassinio».¹²

Prendiamo ad esempio quei colpi allo stomaco che vengono a essere nel dramma punti tanto cruciali. L'attore si trasforma grazie ad essi in uno strumento di comunicazione di nuovo tipo. È cosa nota, questa, nell'atletica e nei circhi. Parlo dell'azione imitativa riflessa.

Quando viene sferrato il primo pugno nella Prigioniera ancor buia dell'alba e il prigioniero frema di dolore o abbandona vacillando il suo attenti superbamente rigido, la contrazione del suo corpo si ripete *dentro* il corpo dello spettatore. Cioè, se abbiamo successo, vi è una contrazione reale, fisica, misurabile nel corpo dello spettatore. Nel migliore dei casi, possiamo riuscirci solo in parte. Non chiediamo di più.¹³

⁹ K. H. Brown, *The Brig; a concept for theatre of film*, by Kenneth H. Brown. *With an essay on the Living Theatre by Julian Beck, and director's notes by Judith Malina*, Hill and Wang, New York 1965. Il testo di *The Brig* pubblicato in questa edizione è il copione utilizzato per le performances del Living Theatre; nella primavera del 1965 venne anche pubblicato su «The Tulane Drama Review», vol. 8, n. 3, pp. 222-259.

¹⁰ J. Beck, *Addosso alle barricate* (1964), in K. H. Brown, *The Brig*, cit., tr. it. di R. Bianchi, *La prigioniera*, Einaudi, Torino 1967, p. 12.

¹¹ Per una descrizione accurata di tutto il processo che ha portato alla realizzazione della performance cfr. J. Malina, *Note di regia* (1964), in K. H. Brown, *La prigioniera*, cit., pp. 83-106.

¹² *Ivi*, p. 88.

¹³ *Ivi*, p. 98.

Nei lavori del Living Theatre, i performers arrivano a sottoporsi a veri e propri atti di tortura¹⁴ autoinflitta pur di «contagiare» e «liberare» lo spettatore. Portare in scena *The Brig* negli Anni Sessanta voleva dire portare l'attenzione degli spettatori non soltanto sulla violenza specifica del mondo militare di quegli anni, ma anche su quella che potenzialmente ciascun individuo può sempre, in ogni tempo, manifestare in condizioni estreme. Constatato che quanto vissuto in prima persona dall'ex marine Kenneth H. Brown (che ha trovato spazio in *The Brig*) non si discosti poi tanto da quanto accade nella contemporaneità — per esempio i fatti avvenuti nelle prigioni militari di Abu Ghraib e Guantánamo Bay — ci fa comprendere anche perché il Living Theatre abbia ritenuto necessario portare nuovamente in scena *The Brig*¹⁵, una scelta che gli è valsa ben due Obie Awards¹⁶ 2007 (sezione "Special Citations") uno per la regia e l'altro per l'*ensemble*. Segnalando ancora una volta lo stretto legame tra il teatro e le realtà in cui viviamo, il Living Theatre ha cominciato a portare questo lavoro oltre che nello spazio del teatro di Clinton Street (nel Lower East Side) in vari luoghi simbolici della città di New York (Union Square, Columbus Circle e, lo scorso 4 luglio, Ground Zero), caricandolo di ulteriori significati.

Nel 2007, il Living Theatre ripropone dunque un lavoro degli Anni Sessanta calato perfettamente nella nostra realtà contemporanea che vede intersecare le storie di Occidente e Medioriente. Analogamente, anche se in altra prospettiva, *Who's Afraid of Representation?* (Chi ha paura della rappresentazione?),¹⁷ ospitato

¹⁴ Cfr. a questo proposito anche quanto avviene in altri due lavori del Living Theatre: *Seven Meditations on Political Sado-Masochism* (1973) e *Six Public Acts* (1975).

¹⁵ Cfr. a questo proposito: M. Ryzik, *Underground Veteran Resurfaces in a Basement*, «New York Times», 5 maggio 2007, Late Edition - Final, Sez. B, Pag. 7, Col. 1; C. Isherwood, *Keeping the Old Off Broadway Spirit Alive*, «New York Times», 27 aprile 2007, Late Edition - Final, Section E, Page 1, Column 2; M. Feingold, *Prisoners of the Past*, «The Village Voice», n. 18, 1° maggio 2007; K.H. Brown, *Brig it On*, «The Village Voice», sezione "Letters", n. 19, 8 maggio 2007 (lettera scritta a commento degli articoli di Charles Isherwood e Michael Feingold).

¹⁶ Gli Obie Awards, assegnati ogni anno a New York, sono il massimo riconoscimento nell'ambito del teatro di ricerca. Il premio è stato assegnato ai performers che oggi fanno parte del gruppo insieme a Steve Ben Israel, già parte del *cast* originale del 1963, che ha coordinato il *training* di questo *ensemble* (Johnson Anthony, Gene Ardor, Kesh Baggan, Steven Scot Bono, Gary Brackett, Brent Bradley, Brad Burgess, John Kohan, Albert Lamont, Peter Lester, Jeff Nash, Josh Roberts, Bradford Rosenbloom, Jade Rothman, Isaac Scranton, Morteza Tavakoli, Evan True, Antwan Ward, Louis Williams) e alla regista Judith Malina.

¹⁷ *Who's Afraid of Representation?* (2004). Ideato scritto e diretto da Rabih Mroué, con Lina Saneh e Rabih Mroué. Set design: Samar Maakaroun. Assistente tecnico: Hatem El-Imam. Prodotto da: The Lebanese association for Plastic Arts (Ashkal Alwan) (Beirut); Hebbel Theater (Berlino); Siemens Art Program (Germania); Centre National de la Danse (Paris). Con il sostegno di TQW (Vienna).

a Torino nell'ambito del Festival delle Colline 2007, parte da un fatto di cronaca libanese recente — Hassan Ma'moun, normale cittadino libanese, ex membro del movimento militare di Amal, un giorno si reca in ufficio e compie una strage — per mettere in relazione fra loro diverse azioni violente: quelle provocate dalla furia omicida dell'impiegato libanese assunto agli onori delle cronache, quelle della guerra civile e quelle perpetrate su se stessi dagli artisti di *Body Art*, fenomeno artistico tutto occidentale cominciato negli Anni Sessanta.

Questo lavoro dei registi e performers libanesi Rabih Mroué¹⁸ e Lina Saneh¹⁹ è tutto giocato sulla fisicità, anche se non dei performers in scena: protagonisti sono le azioni violente, reali e allo stesso tempo pregne di orrore, attuate dai *body artists* sui propri corpi e quelle di Hassan Ma'moun sui corpi dei colleghi di lavoro.

La performance si presenta come un «gioco». Rabih Mroué e Lina Saneh, dopo aver issato uno schermo sulla destra della scena, si sistemano sul lato sinistro, dove c'è un tavolino con un cronometro, alcuni fogli e un grosso libro.²⁰ Tirano a sorte e vince Mroué: questa volta tocca alla Saneh «rappresentare»: «Ah, désolé, c'est toi qui va 'représenter'». Lina Saneh apre a caso una pagina del librone, legge il nome di un *body artist* e il numero della pagina corrispondente, un numero che fissa anche il limite di tempo entro il quale agire la «rappresentazione». Lina Saneh si posiziona dietro lo schermo, come dietro un muro trasparente ma non troppo: la sua immagine viene ripresa da una telecamera e proiettata sullo schermo. Con un corpo bidimensionale e la voce amplificata da un microfono, Lina Saneh si

¹⁸ Rabih Mroué (1967) ha studiato teatro all'Università di Beirut. Scrive e lavora sia come attore che regista di video e teatro (*L'Abat-Jour* [1990], *The Lift* [1993], *La Prison de Sable* [1995], *Extension 19* [1997, Festival Ayloul production], *Come in Sir, we are waiting for you outside* [1998, con Tony Chakar], *Three Posters* [2000, con Elias Khoury, Festival Ayloul production], *Red Dead Zone* [2000, con Feyrouz Serhal, Ashkal Alwan production], *Face A/Face B* [2001, cortometraggio], *Biokhraphia* [2002, con Lina Saneh, Ashkal Alwan production], *Limp Bodies* [2003, Tanzquartier Wien, Denkmal project], *Bir-rooh Bid-Dam* [2003, cortometraggio], *Looking For a Missing Employee* [2003-2004, Ashkal Alwan production, Beirut], *Who's Afraid of Representation?* [2004, Hebbel Theater production, Berlino], *Life is Short but the Day is too Long* [2004, Les Subsistance production, Lyon], *Leap into the Void* [2006, installazione, Gallery Sfeir-Selmer, Beirut], *Look at the Light Moving Between the Building* [2006, Siemens Arts Program production], *How Nancy Wished that Everything was an April Fool's Joke* [2007, co-produced by Tokyo International Arts Festival; Festival d'Automne, Paris]). Dal 1995 lavora anche per la FUTURE TV di Beirut, realizzando cortometraggi di animazione e documentari.

¹⁹ Lina Saneh (1966) ha studiato teatro all'Università di Beirut e alla nuova Sorbonne di Parigi; lavora sia come attrice che regista (*Mouchakassa* [1993], *Les Chaises* [1996], *Ouvrira* [1997], *Extrait d'Etat Civil* [2000]) e insegna teatro presso le università di Saint-Joseph a Beirut e di Saint-Esprit a Kaslic.

²⁰ T. Warr, a cura di, *The Artist's Body*, con un saggio di A. Jones, Phaidon, London 2000.

trasforma idealmente nel *body artist* prescelto che descrive, in arabo²¹ e molto dettagliatamente, una propria performance. Sulla scena le azioni sono agite dal linguaggio verbale, ma l'accuratezza delle descrizioni è tale da rendere quanto mai cruda e viva l'immagine che si viene a formare nella mente dello spettatore.

Le reazioni sono di riso e di orrore. Il riso è, per certi versi, la risposta più naturale all'atmosfera di gioco con la quale si è avviata l'azione performativa; per di più, non tutti comprendono sin da subito che gli autori delle azioni descritte sono *body artists*. Inoltre, l'uso dei termini (molto colloquiali) scelti appositamente per indicare gli organi sessuali il più delle volte oggetto delle azioni autolesive insieme alla qualità estrema e per certi versi inaccettabile delle stesse, porta a un iniziale riso liberatorio che man mano si trasforma in orrore.

Ogni evento viene collocato temporalmente, con precisi riferimenti alla storia libanese. Scaduto il tempo, Lina Saneh ritorna al tavolino e, in francese, ricomincia con Rabih Mroué il gioco col libro. La performance procede seguendo questo andamento circolare fino a quando vengono estratte pagine che riportano soltanto un'immagine. La foto viene inquadrata fino a riempire totalmente lo schermo quando Mroué, posizionandovisi davanti ed esprimendosi in arabo, dà voce a Hassam Ma'moun.

Le realtà descritte — quelle dei *body artists* e di Ma'moun — lontanissime tra loro sia per le singole motivazioni che le hanno originate, sulle quali lo spettatore è chiamato a interrogarsi, oltre che per i contesti culturali e geografici di appartenenza, presentano curiosi punti di contatto anche se non sovrapposizioni. Le azioni dei *body artists* europei e americani calate nel contesto sociale e politico libanese si caricano di un nuovo senso. Gradualmente, il disagio provato per la crudezza dei fatti descritti lascia spazio alla riflessione individuale. La forza di questo lavoro sta proprio nel sollevare molte domande — a partire dal titolo — senza fornire risposte. Le descrizioni degli eccidi di Ma'moun non sono meno crude di quelle delle mutilazioni autoinflitte dai *body artists* «interpretati» dalla Saneh. Apparentemente meno raccapriccianti delle altre — in parte a causa di una certa «consuetudine» cui simili azioni mostrate o descritte dalle cronache ci hanno abituato — lo strazio dei corpi operato da Ma'moun viene percepito dallo spettatore in modo meno «fisico» ma allo stesso tempo più *reale* di quello *surreale*, ma altrettanto *reale*, compiuto dai *body artists*. Nell'«orrore» del *reale* le due *realità* «rappresentate» trovano il loro punto di contatto.

La Prigione e Artaud. L'errore di Artaud fu immaginare che si potesse creare un orrore dal fantastico. La splendida scoperta di Brown è che l'orrore non è in ciò che immaginiamo ma in ciò che è reale.²²

²¹ Da questo momento in avanti sullo schermo vengono proiettati anche i sopratitoli con la traduzione italiana del parlato.

²² J. Beck, *Addosso alle barricate*, cit., p. 35.

La realtà contemporanea, il qui e ora in cui viviamo, sono il punto di partenza e il punto di arrivo di entrambi i lavori presi in considerazione. Lo spettatore viene calato nelle crude realtà del passato e del presente ed esce dal teatro in qualche modo «contagiato» e dunque trasformato: la peste scatenata dall'azione teatrale e dalla «combustione» dei corpi dei performers prosegue la sua azione nella vita di tutti i giorni.

Bibliografia

- A. Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Gallimard, Paris 1938.
A. Artaud, *The Theater and its Double*, (tr. americana di M.C. Richards), Grove Press, New York 1958.
A. Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Gallimard, Paris 1964 (*Il teatro e il suo doppio*), trad. it. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 1968.
J. Beck, «Addosso alle barricate» (1964), in K.H. Brown, *La prigioniera*.
J. Beck, J. Malina, *Il lavoro del Living Theatre. Materiali 1952-1969* (a cura di F. Quadri; trad. di G. Mantegna, E. Arosio, R. Bianchi), Ubulibri, Milano 1982, 2000.
K.H. Brown, *The Brig; a concept for theatre of film, by Kenneth H. Brown. With an essay on the Living Theatre by Julian Beck, and director's notes by Judith Malina*, Hill and Wang, New York 1965.
K.H. Brown, *The Brig*, «The Tulane Drama Review», vol. 8, n. 3, primavera 1965.
K.H. Brown, *La prigioniera*, trad. it. di Ruggero Bianchi, Einaudi, Torino 1967.
K.H. Brown, *Brig it On*, «The Village Voice», sezione «Letters», n. 19, 8 maggio 2007.
M. Feingold, *Prisoners of the Past*, «The Village Voice», n. 18, 1° maggio 2007.
C. Isherwood, *Keeping the Old Off Broadway Spirit Alive*, «New York Times», 27 aprile 2007, Late Edition - Final, Sez. E, Pag. 1, Col. 2.
J. Malina, «Note di regia» (1964), in K.H. Brown, *La prigioniera*.
M. Ryzik, *Underground Veteran Resurfaces in a Basement*, «New York Times», 5 maggio 2007, Late Edition - Final, Sez. B, Pag. 7, Col. 1.
T. Warr, a cura di, *The Artist's Body*, con un saggio di A. Jones, Phaidon, London 2000.

LE FONTI POPOLARI DE *L'ANJÈ DLÄ PÈSTÈ* DEL LABORATORIO PERMANENTE DI RICERCA TEATRALE DI SALBERTRAND

RENATO SIBILLE

Il Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale di Salbertrand nasce nel gennaio 2004, sulla spinta dell'esigenza dei promotori di fare teatro, alla ricerca della propria identità personale e culturale, per confrontarsi e comunicare con il mondo, con l'altro, attraverso codici verbali e non verbali del corpo. L'attenzione del gruppo si rivolge a realtà quali quelle di Salbertrand, di Exilles, di Chiomonte o delle tante frazioni e borgate annodate in margine alla valle, una valle in cui, a partire dal Secondo Conflitto Mondiale con un'accelerazione nell'ultimo ventennio, si è prodotto uno strappo tra tradizione locale e tensione verso il mondo globale. Il Laboratorio si ispira ai teorici e ai grandi uomini di teatro del Novecento e si prefigge lo scopo di:

[...] raccogliere e rielaborare frammenti di memoria, passi solitari lungo sentieri impervi, parole frantumate sulle pietraie ai margini dei campi non più coltivati, immagini racchiuse in piccole cose indimenticabili, più grandi di un evento globale effimero e travolgente. Il materiale raccolto attraverso il laboratorio vuole diventare la testimonianza viva di una cultura che rifiuta la museificazione e che vuole ancora parlare, muoversi, danzare attraverso corpi vivi, corpi in trasformazione, corpi che si bruciano e bruciano nell'atto magico e unico del teatro.¹

L'approccio del gruppo è di tipo storico e antropologico, con uno sguardo particolare all'insegnamento di Eugenio Barba e all'Antropologia Teatrale. Una parte fondamentale del lavoro è dedicata agli incontri con i testimoni locali²:

[...] considerati alla stregua dei grandi maestri poiché custodi del sapere di una terra e dei suoi gesti. È proprio sul gesto che si concentra essenzialmente la ricerca; quel gesto del mondo contadino che perdendosi porta con sé le parole che non hanno più ragione di essere dette perché narrano, descrivono, chiamano quel gesto che produce un lavoro. Il lavoro duro della vita quotidiana ormai lasciata alle spalle, ma ancora presente nella

¹ AA.VV, *Santi Bestie Maniscalchi*, ArTeMuDa, Torino 2004, p. 1.

² Per quanto concerne la trascrizione dei termini in lingua occitana cfr. qui *Nota sulla grafia utilizzata in L'anjè dlä pèstè – L'Angelo della peste*.

carne e nella memoria di persone eccezionali in grado di trasmettere l'essenza di quella vita e di quel mondo.³

Esaminiamo in queste pagine alcune fonti che hanno alimentato il Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale e che sono state amalgamate, con altri elementi eterogenei, durante l'elaborazione del lavoro *L'anjē dlā pèstē* ispiratore del presente convegno. Il Laboratorio trae gran parte del suo materiale dalla tradizione del mondo contadino dell'Alta Valle Susa: un mondo ormai relegato nel passato, legato ai lavori di campagna e ai ritmi della terra e delle stagioni; un ambiente domestico che nella stagione fredda si raccoglieva accanto alla stufa nella stalla dove, di fianco a mucche, pecore, muli e cavalli, gli uomini e le donne lavoravano al tepore umido dei corpi degli animali, mentre fuori trascorreva lento il tempo del freddo. La sera si vegliava filando con il filarello, *ël tour*⁴, tessendo drappi di *sarjē*⁵, stigliando canapa⁶ o schiacciando noccioli di *marmotta*⁷, raccontando storie di streghe e di fantasmi e leggende di boschi scuri e impenetrabili popolati da lupi e briganti, di laghi che risucchiano capri o che nascondono tesori, di pareti rocciose bagnate dal sangue di soldati, di campi dai nomi misteriosi ed enigmatici che nascondono avvenimenti fantastici cari alla memoria. Il buio è allora rischiarato dalla fioca luce di una lampada, *ël quinqué*, prima dell'arrivo dell'illuminazione elettrica nei primi del Novecento che scaccia le tenebre al punto da «impedire l'esperienza fondamentale dell'oscurità, [poiché] ha cancellato la dimensione magica della notte e le creature fantastiche che la popolavano»⁸. In un angolo, accanto al giaciglio in paglia d'avena⁹, le giovani mamme cullano i piccoli senza troppe tenerezze.

Son, son

Le nenie, le filastrocche, le ninne nanne ci riportano l'eco di quel tempo, quando ancora la magia popolava la notte. La ninna nanna *Son, son*, presente con

³ AA.VV, *Santi Bestie Maniscalchi*, cit., p. 1.

⁴ Cfr. S. Perron Cabus, R. Sibille, *Se giovane sapesse e vecchio potesse...*, ArTeMuDa, Torino 2005, pp. 102-103.

⁵ Tessuto resistente, con ordito di canapa e trama di lana, utilizzato per confezionare grembiuli, sottane, coperte, sacchi, fodere, ecc. Cfr. O. Rey, *'l chinebbu (la canapa)*, Cahier n. 4, Ecomuseo Colombano Rômean, Oulx 2006, p. 89.

⁶ *Bluâ 'l chinebbu*. Cfr. O. Rey, *'l chinebbu (la canapa)*, cit., pp. 21-23.

⁷ Frutto del *marmutië*, il *Prunus Brigantina*, una varietà di prugnolo selvatico endemica della zona del brianzone, dai cui noccioli veniva ricavato un olio profumato e mandorlato.

⁸ F. Mainardi Noghera, *Rescountrar Castelmagno*, Primalpe - Centro Occitano Detto Dalmastro, Cuneo 2002, p. 187.

⁹ Per assorbire l'umidità, i letti nelle stalle venivano preparati su un pagliericcio. Cfr. S. Perron Cabus, R. Sibille, *Se giovane sapesse e vecchio potesse...*, cit., pp. 96-97.

alcune varianti a Cesana¹⁰ e a Oulx¹¹, ma conosciuta anche nelle valli Chisone e Pellice, fornisce, al Laboratorio di Ricerca, il pretesto per inserire negli spettacoli la sonorità del canto in lingua locale: un canto dolce, quotidiano, domestico, che richiama un ambiente familiare e che, con la sua delicatezza, pare staccarsi dalla durezza e dalla ruvidità di quel mondo dove, normalmente, si ricorreva a ben altre formule, come dimostra una ninna nanna di Rochemolles che ammonisce: «*toun paire ou l'i anà a la guèrë, ta maire i l'i anà an preizoun*»¹². La versione utilizzata dal Laboratorio Teatrale in tutti i suoi spettacoli, come a voler sottolineare con forza una continuità nella trasmissione orale della memoria, è quella registrata nel 1986, dalla viva voce di Ida Gay¹³:

*Son, son venè vitte vitte
son, son venè vitte don.
Moun bè peci vouldrie deurmi
e la son vò pa veni
Son, son venè vittë vittë,
son, son venè vittë don.*¹⁴

Sonno, sonno venite presto presto,
sonno, sonno venite presto dunque.
Il mio bel piccolo vorrebbe dormire
e il sonno non vuole venire.
Sonno, sonno venite presto presto,
sonno, sonno venite presto dunque.

Un'altra versione di questa ninna nanna, raccolta nel territorio di Cesana, è testimoniata da Luigia Bussone:

*Son, son véne, véne,
son, son véne don.
Moun peci vourì dourmi
e la son vò pa veni.
Son, son véne, véne,
son, son véne don.*¹⁵

Sonno, sonno venite, venite,
sonno, sonno venite dunque.
Il mio piccolo voleva dormire
e il sonno non vuole venire.
Sonno, sonno venite, venite,
sonno, sonno venite dunque.

Una variante di Oulx è riportata da Giovanna Jayme in un articolo che ricorda come, nella nostra valle, fosse presente e praticato il plurilinguismo, fin dalla tenera età; plurilinguismo richiamato dal Laboratorio Teatrale che utilizza, nei suoi spettacoli, testi e canti in lingua italiana, occitana, francese, latina:

¹⁰ L.O. Brun, *Ou bâ de Ciabartoun*, Valados Usitanos, Torino 1986, p. 91.

¹¹ G. Jayme, *Plurilinguismo a Oulx negli Anni '40*, in «La Valaddo», Anno XXVI, n. 1, marzo 2007.

¹² «Tuo padre è andato in guerra, tua madre è andata in prigione», R. Sibille, *Virà Virandol... Canzoni, danze, filastrocche, ninne nanne e conte nella tradizione occitana dell'Alta Valle Dora*, Gruppo Attività Culturali di Bardonecchia – Comunità Montana Alta Valle di Susa, 1990, scheda n. 14.

¹³ Moglie di Luigi Onorato Brun; ha curato la revisione dei testi dell'opera del marito pubblicata postuma nel 1986 per le edizioni Valados Usitanos.

¹⁴ R. Sibille, *Virà Virandol...*, cit., scheda 12.

¹⁵ R. Sibille, *Virà Virandol...*, cit., scheda 11.

*Son, son, son vënë vittë don.
 Quë ma pchittë i l'avî son.
 E la son i vourî pâ vni;
 E Luigina i vourî dormî.¹⁶*

Sonno, sonno, sonno venite presto dunque.
 Ché la mia bambina aveva sonno.
 E il sonno non voleva venire.
 E Luigina voleva dormire.

Jalh qu'a tu?

Tra le filastrocche della tradizione popolare dell'Alta Valle Susa, una gode di particolare fortuna avendo lasciato traccia in più paesi, con piccole variazioni nel testo, tanto da essere seconda, per diffusione, alla più nota filastrocca sulla coccinella, *lă jarinë dou Boundioû*, ricordata in *Se giovane sapesse e vecchio potesse...*¹⁷. *Jalh qu'a tu?* è una filastrocca recitata ai bambini per far loro comprendere l'importanza e il rispetto degli alimenti e per ammonirli dal compiere malefatte, poiché queste saranno immancabilmente e giustamente punite. La versione utilizzata dal Laboratorio Permanente, all'interno di tre spettacoli: *L'anjë dlä pëstë* (2005), *Distillare è imitare il sole* (2005) e *Barbaria* (2006), proviene dalla frazione Deveys di Exilles ed è stata raccolta da Gianfranco Joannas:

*Cuccurucù!
 Jahl quë t'à da bramâ?
 Ai lă jambë routtë.
 Qui t'l'à routtë?
 Marguerittë dlä cour.
 Que t'lh'à fai?
 Ai varsà tou soun lai.
 Ouai, qu'ou t'à bian fai!¹⁸*

Chicchirichi!
 Gallo, cos'hai da gridare?
 Ho la gamba rotta!
 Chi te l'ha rotta?
 Margherita del cortile!
 Che cosa le hai fatto?
 Ho versato tutto il suo latte!
 Sì, ha fatto bene!

Una versione di questa filastrocca è pubblicata da Luigi Onorato Brun ed è attribuibile al ricordo della moglie Ida, poiché scritta nella variante linguistica di Oulx e riscontrata identica in frazione Amasas di Oulx, luogo di provenienza della signora Ida Gay:

*Quiquiriqui!
 Jahl qu'a tu?
 Lă gambë routtë.
 Qui quë t'l'à routtë?
 Margarittë courtë.
 Que lh'à tu fai?
 Tout bougù soun lai.
 Oh, que l'à ti bien fai!¹⁹*

Chicchirichi!
 Gallo cos'hai?
 La gamba rotta.
 Chi te l'ha rotta?
 Mergherita la corta.
 Che cosa le hai fatto?
 Ho bevuto tutto il suo latte.
 Oh, ti sta bene!

¹⁶ G. Jaime, *Plurilinguismo a Oulx negli Anni '40*, cit.

¹⁷ S. Perron Cabus, R. Sibille, *Se giovane sapesse e vecchio potesse...*, cit., pp. 58-59.

¹⁸ Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale, *L'anjë dlä pëstë*, copione dello spettacolo, Salbertrand 2005.

Un certo, *Jouan dla Moutta*, anziché *Marguerittë*, appare nei panni del punitore nella versione di Champlas du Col, frazione di Sestriere:

Quiquiriqui!
Jalh qu'a tu?
La gamba routta.
Qui t'l'a routta?
Jouan dla Moutta.
Que i a tu fait?
Tou versà al lait.
*Ah! Pa bian fait.*²⁰

Chicchirichi!
 Gallo cos'hai?
 La gamba rotta.
 Chi te l'ha rotta?
 Giovanni della Moutta.
 Che cosa gli hai fatto?
 Ho versato tutto il latte.
 Ah! Questa è una malefatta.

A Pragelato, in Val Chisone, è *Mari dla Mouttë* a bastonare il povero gallo, come testimoniato da Griot Anna Maria:

Quiquiriqui!
Qu'à tu d'zaluc?
Eic la gamba routtë.
Qui que t'l'à routtë?
Mari dla Mouttë.
E tu ? Que lhi à tu fait?
L'ei tou versà soun lait.
*Oh! Qu'l'à ti bien fait.*²¹

Chicchirichi!
 Cos'hai gallo?
 Ho la gamba rotta.
 Chi te l'ha rotta?
 Maria della Mouttë.
 E tu? Che le hai fatto?
 Ho versato tutto il latte.
 Oh! Ha fatto bene.

Il latte cagliato e lo scoppio della pestilenza

Ne *L'anjë dlä pèstë*, alcuni ragazzi intenti a giocare in piazza, sui versi di *Jalh qu'a tu?*, vengono scacciati da una donna che, sul carro dei comici, sta versando del latte in un paiolo accanto ad una culla. La donna li redarguisce duramente dicendo loro di non disturbare perché: «Il latte caglia, se fate rumore!»²². Questa immagine è stata ispirata ad un personaggio di Exilles: Magna Isolina Cibrario. Barbara Patria racconta come questa anziana signora allontanasse e impaurisse i bambini, con il pretesto che il latte dovesse riposare tranquillo nei paioli per conservare la sua bontà. Si racconta che durante la stagione dell'alpeggio, quando le donne salivano alle baite Cravassa, Magna Isolina si

¹⁹ Riportata in L.O. Brun, *Ou bâ de Ciabartoun*, cit., p. 91, con una grafia leggermente diversa rispetto a quella da noi scelta in questa pubblicazione.

²⁰ R. Sibille, *L'occitano di Sestiere. Appunti del laboratorio di lingua occitana presso la Scuola Media di Sestriere*, anno scolastico 2006-2007, inedito.

²¹ DVD allegato a: *Vné mei voû a mënà la bartavèllë. Dispensa del Corso di Lingua occitana 2007*, a cura di V. Porcellana, Oulx 2007.

²² Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale, *L'anjë dlä pèstë*, copione dello spettacolo, Salbertrand 2005.

allontanava per fare burro e formaggi, rifugiandosi in un antro isolato dove non permetteva a nessuno di “disturbare” il suo latte.

Sulla scena, i ragazzi fuggono spaventati; la donna culla l’infante cantando la ninna nanna *Son, son* e lo nutre con un latte trasformatosi improvvisamente in mortifera sostanza nera, per esplodere poi in una risata di follia. È il segno dell’esplosione del contagio, scandito dall’urlo disperato di un’altra donna avvicinatasi alla culla e da tre rintocchi di campana ai quali fa seguito l’ingresso del coro. Composto da quattro uomini e quattro donne, affacciati a due balconi che sporgono sulla piazza, il coro esegue una canzone in *patois*, composta dal gruppo stesso, che invita alla fuga per sottrarsi al contagio:

Lä pèstë

Lä pèstë i l’îribà.

L’î icì vängù a nou prannë.

Lä pèstë i l’î ribà.

Lä samblë qu’î vo pa atandë.

Lä lh’anaré pa tan

a nou countajâ.

Lä lh’anaré pa tan.

Lä mor i l’î ribà.

L’î jo ou l’indà dlä portë.

Lä mor i l’î ribà.

Oh, quëllë movézë sortë.

Ieuir lä vânt s’escapâ,

sans beicâ ân areir.

Ieuir lä vânt s’escapâ.

Lä pèstë i l’î ribà.

Anà a sounâël préirë.

Lä pèstë i l’î ribà.

Caran qu’lä s’po pa créirë.

Lä vânt brulâ ël butin.

Anà äntarâ lou mor.

Äd cours sarà lä portë.

Lä mor, lä pèstë, lä mor.²³

La peste

È arrivata la peste.

È venuta a prenderci.

È arrivata la peste.

Sembrerebbe non voler attendere.

Non ci vorrà molto

a contagiarci.

Non ci vorrà molto.

È arrivata la morte.

È già sull’uscio di casa.

È arrivata la morte.

Oh, che triste sorte.

Ora bisogna scappare,

senza guardare indietro.

Ora bisogna scappare.

È arrivata la peste.

Andate a chiamare il prete.

È arrivata la peste.

Qualcosa di incredibile.

Bisogna bruciare gli abiti.

Andate a sotterrare i morti.

Di corsa chiudete la porta.

La morte, la peste, la morte.

²³ *Ibidem.*

La *firandole*

Nei suoi lavori, il Laboratorio Teatrale utilizza una *farandole*, in apertura o chiusura degli spettacoli o quale danza della festa, come nella tradizione dell'Alta Valle di Susa. È una danza molto diffusa in tutta Europa, largamente attestata fin dal Medioevo in miniature, affreschi, dipinti e trattati: dal *Roman de la rose* del XIII secolo alla *Bibbia di Borso d'Este* del XV, dal *Thesaurum Sanitatis* al grande affresco Trecentesco degli *Effetti del buon governo* di Ambrogio Lorenzetti, dal *Giudizio Universale* del Beato Angelico ad una miriade di altre rappresentazioni lasciate da grandi artisti. Si tratta di una catena composta dai ballerini che si tengono per mano e seguono, nei passi e nelle figure, l'estro del conduttore che guida la danza.

Presente in gran parte dell'Alta Valle Dora, la *farandole* sembra essere un tipico ballo da Carnevale: a Cesana la si danzava sfilando per il paese, di casa in casa, per la consueta questua carnascialesca, come ricorda Luigia Bussone²⁴; così avveniva anche ad Oulx come descritto da Piero Gorza²⁵ e a Salbertrand secondo il racconto di Clelia Baccon²⁶. Una musica per *farandole* è tramandata dai suonatori della Banda di Salbertrand, *lä Musiccä*. Il fisarmonicista Mario Capelli, di San Marco di Oulx, ricorda che, agli inizi della sua carriera di musicante, qualunque cosa suonasse, i ballerini si disponevano a serpentine e li vedeva scomparire dietro l'angolo di qualche casa per vederli riapparire da un'altra parte²⁷. Ernesto Medail racconta che, spesso, a Beaulard la catena veniva eseguita dai ballerini che si tenevano non per mano, bensì tramite un fazzoletto bianco. Alla fine del ballo era consueto il giuoco del tentare di trattenere il fazzoletto dell'amata²⁸.

Teresa Gorlier, abitante ad Albertville (Francia), ma originaria di San Marco di Oulx, racconta di lunghe e interminabili *farandole*, eseguite dalla *Jënêse*²⁹, che si snodavano tra il villaggio e la borgata Fougillarde. La danza è indicata dalla Gorlier con il nome di "*firandole*" ed era, come a Beaulard, eseguita dai ballerini che si tenevano l'un l'altro tramite fazzoletti, mentre componevano figure di spirali, girotondi, ponti e serpentine. La danza ci viene descritta dai testimoni

²⁴ R. Sibille, *Virà Virandol...*, cit., p. 15.

²⁵ Cfr. P. Gorza, *Ricostruzione e analisi della festa del Carnevale in una zona montana all'inizio del secolo*, Tesi di laurea, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino Anno Accademico 1981/1982.

²⁶ C. Baccon Bouvet, *A l'ombra du cluchî*, Valados Usitanos, Torino 1987, pp. 56-57.

²⁷ R. Sibille, *Virà Virandol...*, cit. p. 15.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ I ragazzi che prendevano parte ai festeggiamenti patronali e che organizzavano i balli e le feste di carnevale. Cfr. R. Sibille, *Guida ai toponimi e alla storia di San Marco di Oulx*, Alzani, Pinerolo 2004, pp. 239-240.

altovalsusini così come appare rappresentata nel dipinto secentesco *La danza paesana* di Pieter Paul Rubens³⁰.

La bourrée

Tra le musiche popolari utilizzate dal Laboratorio vi è una *bourrée*, cavallo di battaglia del suonatore Mario Capelli di San Marco di Oulx. Le parole decantano le virtù per il ballo di Amazas, frazione di Oulx, e delle ragazze locali³¹:

*Par bian dansâ
viva laz Amazina.
Par bian dansâ
vné ou z'Amazà.*³²

Per ben danzare
viva le ragazze di Amazas.
Per ben danzare
venite ad Amazas.



La *bourrée* è una danza diffusa nell'area occitana, dai Pirenei e dalla Languedoc all'Auvergne e al Limousin. Duccio Gay suddivide le *bourrées* in quattro tipologie a seconda delle figure di ballo: a) a schiere contrapposte, b) a "cadrette" (due coppie di danzatori), c) a cerchio, d) a numero variabile di danzatori (sei, tre, due, ecc.)³³. Anticamente su ritmo di 2/4 o 4/4, sono affiancate sull'onda delle polke e dei valzer, pare a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, dalle *bourrées* a 3/8, diffuse dalla regione francese dell'Auvergne a cui possiamo far risalire anche l'aria di questo frammento³⁴.

Les animaux malades de la peste

Sulla scena de *L'Anjë dlä pèstë*, dove i comici stanno provando uno spettacolo da rappresentare nella piazza del paese, appare un personaggio bizzarro, con una grande testa di cartapesta, che parla una strana lingua: il *patois*. Questo

³⁰ Pieter Paul Rubens *La danza paesana*, 1636 circa, Madrid Museo del Prado.

³¹ R. Sibille, O. François, *L'Adreyt di Oulx. Il territorio e la storia delle comunità di Amazas, Soubras e Vazon*, ArTeMuDa, Torino 2006, p. 19.

³² R. Sibille, *Virà Virandol...*, scheda n. 5.

³³ D. Gay, *Le bourrées – notizie e considerazioni*, in «Valados Usitanos», n. 67, set-dic, 2000, pp. 19-24.

³⁴ R. Sibille, *Mil Pürüs suonatore ambulante Armazän*, Valados Usitanos, Torino 2003, p. 37.

personaggio è un'eredità di *Santi bestie e maniscalchi*³⁵, primo spettacolo del gruppo, dove appariva per la prima volta brandendo una coda di cavallo, ad imitazione dei buffoni e degli arlecchini dei carnevali tradizionali. Il personaggio è ispirato ad un persona reale, il salbertrandese Oreste Rey, autore di diversi libri sulla cultura e sulla tradizione locale e che il gruppo ha adottato come simbolo di trasmissione della memoria orale.

Il racconto che i comici intendono inscenare è una libera interpretazione della favola *Les animaux malades de la peste* di Jean de la Fontaine. Come quelle di Esopo, le favole di La Fontaine erano conosciute dai valligiani e venivano raccontate durante le veglie invernali nelle stalle; è questo il motivo per cui il personaggio dalla grossa testa narra la storia nella sua lingua³⁶, accompagnandola con una tessitura gestuale:

Un cò, ou bemèi dla bestia e dla bicia i l'î ribà la pèstè. Par garà quèllè brüt maratî, èl lioun qu'l'èr èl consou dla bèstia ou l'à di: «Lä vant què chacun ou counfès sa mafaita». Iè par proumî ou l'à arcoumansà: «Oh, boia, mi ai machà coc anhé e coc vacchè e mai dou vachî e cattî porque e a m'siou bian souanhà». «Oh, bestiè d'un consou!» ou fai èl reinà qu'l'èr mountà slà tribunè e qu'ou fazî dā joujè «Ican ci l'î pa unè mafaitè. Ou sé unè bravè bèstiè vou!». «Ah bé ouei» ou l'à repoundi èl lioun «Siou peui jò unè bèllè bèstiè mi». Aprè l'à touchà a l'anè qu'ou l'à di: «Lä lh'èr bian äd sächarèsè, pa dā machà, a l'avioi unè fan dou diablè e a siou rintrà din èl counvan dla mounha. A m'siou rampli lä trippè 'bou dou fioù d'èrbè». «Oh, gran buric!» ou fai èl reinà «Ican ci ouei qu'l'î proppè un grò pachà! Sooumò, sooumò qu'ou sé pa d'aoutrè». E èl paour anè ou l'î ità coundanà a mor. Sabé, brava jan, l'î ciou parî: dran la louà lou paoure i soun ciou nhî m'èl chaïboun e lou ricche i soun ciou blan ma lou lisse e ma la bambeulha.³⁷

Una volta, tra gli animali selvatici e domestici, è arrivata la peste. Per allontanare quella terribile malattia, il leone che era il sindaco degli animali disse: “Bisogna che ciascuno confessi le sue malefatte”. Lui per primo incominciò e disse: “Oh caspita, io ho mangiato qualche agnello, qualche mucca e pure due pastori e quattro porci e mi sono ben rimpinzato”. “Oh, bestia di un sindaco!” fece la volpe che era salita sulla tribuna e faceva da giudice “quelle non sono malefatte. Voi siete una brava bestia!”. “Ah beh, sì” rispose il leone “Sono una bella bestia io!”. Poi fu il turno dell'asino che disse: “C'era la siccità, niente da mangiare, avevo una fame del diavolo e sono entrato nel giardino del convento delle monache. Mi sono riempito la pancia con due fili d'erba”. “Oh, grande asinaccio!” fece la volpe “Quello sì è un grande peccato! Somaro, somaro che non sei altro”. E il povero asino fu condannato a morte. Sapete, brava gente, è sempre così: davanti alla legge i poveri sono sempre neri come il carbone e i ricchi sono sempre bianchi come i gigli e i narcisi.

³⁵ Parte dei materiali utilizzati per la costruzione dello spettacolo sono in: AA.VV, *Santi Bestie Maniscalchi*, cit.

³⁶ Inteso in senso estensivo di lingua occitana, poiché la variante utilizzata in questo caso è quella della frazione San Marco di Oulx, conosciuta dall'attore che ne interpreta il ruolo.

³⁷ Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale, *L'anjè dlä pèstè*, copione dello spettacolo, Salbertrand 2005.

Nello spettacolo *L'anjè dlà pèstè*, la lingua occitana utilizzata per questo racconto diviene comprensibile anche agli spettatori che non la conoscono attraverso un piccolo espediente, infatti la favola viene preventivamente narrata, in due diverse versioni, in lingua italiana cosicché chi non ne capisce il significato può comunque godersi la sonorità delle parole senza perderne il senso.



Oreste Rey, con il suo doppio, e Renato Sibille che lo interpreta nello spettacolo *Santi bestie maniscalchi* (Salbertrand 2004).

L'Arvilhevoù

Nella notte tra il 1° e il 2 novembre, vigilia del giorno dei Morti, i ragazzi del paese al lume di una lanterna, passavano davanti alle finestre delle stalle e, recitavano l'*Arvilhevoù*, mentre alcuni di loro si davano il turno per suonare a morto, per tutta la notte, le campane della chiesa o della cappella.

Il giorno appresso, i ragazzi passavano di casa in casa a ritirare le offerte con le quali si concedevano una ricca cena. L'*Arvilhevoù*, generalmente recitato in lingua francese o in un idioma misto *patois*-francese, veniva ripetuto ad ogni casa, soprattutto dov'era in corso la veglia. Ci sono pervenute differenti versioni del testo di questo "rito macabro":

*Arvilhaou vou jan qu'ou dormé,
prià pour lou povre trapasé,
nou sâñ ità 'ma vou,
vou saré 'ma nou parmì lou mor.*

Svegliatevi gente che dormite,
pregate per i poveri defunti,
noi fummo come voi,
voi sarete come noi tra i morti.

³⁸ S. Perron Cabus, R. Sibille, *Se giovane sapesse e vecchio potesse...*, cit., pp. 94-97.

*Réveillez vous gens qui dormez,
petits et grands écoutez nous
can la morte vien.*

*Arvilhaou vou jan que dormé,
peti e gran ecouté nou,
si vous avé dez enemis
pardonnelé par ca de nou.*

*Réveillez vous gens qui dormez,
priez pour les pauvres trépassés,
avant nous étions comme vous
et vous serez comme nous parmi les morts.*

*Eveillez-vous, gens qui dormez,
et priez pour les âmes des fidèles trépassés!*³⁸

Svegliatevi gente che dormite,
piccoli e grandi ascoltateci
quando la morte viene.

Svegliatevi gente che dormite,
piccoli e grandi ascoltateci,
se avete nemici
perdonateli in nome nostro.

Svegliatevi gente che dormite,
pregate per i poveri defunti,
prima noi eravamo come voi
e voi sarete come noi tra i morti.

Svegliatevi, gente che dormite,
e pregate per le anime dei fedeli defunti!

Terminato l'*Arvilhevoù*, i giovani si rivolgevano agli abitanti della casa e domandavano: "*Ou sé arvilhà? Dizan unë prièrè par votrou mor*" (Siete svegli? Diciamo una preghiera per i vostri cari defunti). Veniva quindi recitato il *Miserere* o il *Pater Noster* e, infine, i ragazzi chiedevano: "*Ou l'avé antandù?*" (Avete inteso?). Gli abitanti della casa rispondevano: "*Ouei, ouei, l'avan antandù!*" (Sì, sì, abbiamo inteso!), allora i ragazzi s'incamminavano verso un'altra casa.³⁹

Ad Exilles i Confratelli del SS. Sacramento perpetuavano il rito:

[...] erano assidui nel partecipare alle varie funzioni previste dal loro statuto [...] mantenendo però sempre viva la loro tradizionale denominazione di Penitenti, benché i motivi che avevano dato origine al nascere della loro antica Confraternita, sotto la protezione di San Rocco, fossero venuti a mancare, essendo cessate le epidemie, che avevano travagliato i secoli precedenti. [...] Continuarono, rivestiti dei loro camici bianchi, a percorrere le strade degli abitati nella notte dei Morti (2 novembre) e in quella di San Sebastiano (20 gennaio) ricordando ad alta voce agli Exillesi, riuniti a vegliare nelle stalle, di tenersi sempre preparati al trapasso, ché la morte può colpire ad ogni istante. Sempre nella notte dei Morti squadre di Penitenti si davano il cambio ai campanili e per tutta la notte risuonavano dai campanili della parrocchiale, di San Giacomo di Cels, di San Biagio di Deveys e di San Colombano lenti rintocchi.⁴⁰

La versione dell'*Arvilhevoù*, introdotta nel lavoro dal Laboratorio di Ricerca, è stata registrata dalla voce di Cesare Gros e la sua ultima esecuzione risale al 1939, anno in cui fu ancora portata nei vicoli di San Marco di Oulx:

*Eveillez vous gens qui dormez,
petits et grands écoutez nous.*

Svegliatevi gente che dormite,
piccoli e grandi ascoltateci.

³⁹ Cfr. *Ibidem*.

⁴⁰ E. Patria, *La Confraternita del SS. Sacramento e la rivolta dei penitenti*, in «Il Bannier», Anno VII, n. 2, Ferragosto 1968, p. 11.

*Quand la morte viens le tan est court,
autant la nuit comment le jour.
Si vous avez des ennemies
pardonnez les par cas d'amis.
Si vous tardez vous avez tort
peut être demain vous serez morts.*

Quando la morte viene il tempo è breve,
tanto la notte quanto il giorno.
Se avete nemici
perdonateli in nome dell'amicizia.
Se tardate avete torto
domani potreste essere morti.

Grazie allo spettacolo è stato possibile recuperare la versione testimoniata da Riccardo Colturi di Fenils, frazione di Cesana Torinese⁴¹, la cui ultima esecuzione risale al 1947, anno in cui l'*Arvilhevoù* sarebbe ancora risuonato tra le case della borgata:

*Eveillez-vous gens qui dormez,
petits et grands écoutez nous.
Quand la morte vient le tan est court,
autant la nuit comment le jour.
Quand il n'y a rien de si certain,
que de ne voir point de demain.
Si vous avez des biens d'autrui,
rendez lez entre aujourd'hui.
Si vous ne le faites pas...,
peut être demain serait trop tard.
Si vous avez des ennemies,
pardonnez les par cas d'amis.
Si vous tardez vous avez tort,
peut être demain vous serez morts.
Le Miserere nous apprend
à pardonner entièrement.*

Svegliatevi gente che dormite,
piccoli e grandi ascoltateci.
Quando la morte viene il tempo è breve,
tanto la notte quanto il giorno.
Quando non v'è nulla di così certo,
che di non poter vedere l'alba di domani.
Se avete beni d'altri,
rendeteli entro oggi.
Se non lo fate...
domani potrebbe essere troppo tardi.
Se avete nemici,
perdonateli in nome dell'amicizia.
Se tardate avete torto
domani potreste essere morti.
Il Miserere ci insegna
a perdonare interamente.

Il carro

Lo spettacolo ha inizio con un breve prologo dove si forniscono allo spettatore alcune informazioni di carattere storico, artistico, culturale, religioso, ecc. in relazione al tema della peste. Il narratore è interrotto dalle grida festanti e dalle musiche provenienti da un vicolo del villaggio:

⁴¹ Riccardo Colturi, appassionato di lingua e cultura occitana è autore, fra l'altro, di *I mulini cantavano*, Piemonte in Bancarella, Torino 1994, testo dal quale è stato tratto parte del materiale di lavoro per la costruzione dello spettacolo *Barbaria* del Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale di Salbertrand, realizzato nel 2006. Colturi ha occasione di assistere ad una dimostrazione di lavoro del Laboratorio Teatrale, il 27 novembre 2005, in seguito alla quale racconta agli attori la versione dell'*Arvilhevoù* di Fenils da lui conosciuta.

NARRATORE: S'ode il rumore del carro dei comici allontanati dalla terra di Lombardia che passano dal villaggio e cercano rifugio alla corte di Francia (*Aumentano il rumore e la musica*). Approfittiamone per sentire quali storie ci racconteranno.⁴²

Da un vicolo laterale, giunge il rumoroso carro dei comici ad invadere la piazza e subito diviene il palco dal quale i guitti cercano di «tirar su qualche doblone». L'uso del carro, il *quêr*, richiama la tradizione dei carrettieri⁴³, tradizione molto diffusa in valle, per il frequente transito di uomini e di merci sulla via francigena. Lo stesso carro, divenuto il carro dei monatti, carico di corpi inanimati coperti da un lenzuolo bianco, abbandona la piazza al termine dello spettacolo. Accanto al carro, quattro donne oranti che sorreggono una lampada, mentre gli attori si compongono in una processione funebre, così come nell'antica tradizione locale, accompagnata qui dal canto dell'*Arvilhevoù* e dall'invocazione delle donne: «A peste, fame et bello. Libera nos Domine».

I Batù

Tra il Quattrocento e l'Ottocento le confraternite sono molto diffuse in Alta Valle Susa: dalla Confraternita del Rosario, all'Arciconfraternita del Santissimo e Immacolato Cuore di Maria, da quella di Nostra Signora del Suffragio a quella del Corpus Domini, da quella del Santissimo Sacramento a quella di San Sebastiano⁴⁴. I confratelli si impegnano ad assistere alla vita religiosa e alle celebrazioni liturgiche della collettività, a portare sollievo morale e spirituale, a fornire aiuti materiali, ad assistere gli ammalati e i moribondi, a seppellire i morti. Ad Exilles, la Confraternita dei Penitenti o di San Sebastiano, detta pure Confraternita dei *Batù*, si occupa di:

[...] curare gli appestati, impiantare lazzaretti quando scoppiavano le epidemie, ricercare i fuggiaschi (che, invano per lo più, tentavano di sottrarsi al pericolo nascondendosi nelle baite o nei fienili sulla montagna, e magari vi morivano in solitudine), sotterrare i cadaveri, disinfettare le abitazioni e soccorrere i famigliari delle vittime.⁴⁵

I *Batù*, o confratelli di San Sebastiano, anche detti Penitenti Bianchi, a causa del saio con relativo cappuccio che indossano e a causa dell'origine della confraternita dai Flagellanti medioevali, divengono un vero e proprio servizio indispensabile per la comunità di Exilles.

⁴² Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale, *L'anjè dlä pèstë*, copione dello spettacolo, Salbertrand 2005.

⁴³ Cfr. AA.VV., *Santi Bestie Maniscalchi*, cit. pp. 12-13.

⁴⁴ Cfr. N. Bartolomasi, S. Savi, F. Villa, a cura di, *Bicentenario della Diocesi di Susa 1772-1972. Storia Arte Attualità della Chiesa in Valsusa*, Aga, Cuneo 1972; S. Savi, a cura di, *Oulx. La chiesa, l'arte, la storia*, Melli, Susa 1988, pp. 69-93.

⁴⁵ L. Bernard, *Exilles tra storia, mito e leggenda*, Melli, Susa 1991, p. 51.

Il morbo della peste, durante lo spettacolo *L'anjë dlä pèstë*, si sparge inarrestabile nonostante le fumigazioni (fatte sul perimetro della piazza da attori che brandiscono rami di ginepro in fiamme), le erbe aromatiche (che gli attori distribuiscono al pubblico), le litanie e le prediche del curato, i consigli dei medici e il cordone sanitario (rappresentato da una lunga corda che taglia diagonalmente la piazza, dividendo arbitrariamente pubblico e attori in sani e appestati). La follia dilaga e, al grido di «*Mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa*», si forma un corteo di uomini incappucciati, a torso nudo, che si battono, così come i Flagellanti si percuotevano nell'intento di scacciare i vizi ed espiare le colpe, generatrici del contagio.

Bibliografia

- AA.VV., *Santi Bestie Maniscalchi*, ArTeMuDa, Torino 2004.
- C. Baccon Bouvet, *A l'ombra du cluchî*, Valados Usitanos, Torino 1987.
- N. Bartolomasi, S. Savi, F. Villa, a cura di, *Bicentenario della Diocesi di Susa 1772-1972. Storia Arte Attualità della Chiesa in Valsusa*, Aga, Cuneo 1972.
- L. Bernard, *Exilles tra storia, mito e leggenda*, Melli, Susa 1991.
- L.O. Brun, *Ou bâ de Ciabartoun*, Valados Usitanos, Torino 1986.
- D. Gay, *Le bourrées – notizie e considerazioni*, in «Valados Usitanos», n. 67, set-dic, 2000, pp. 19-24.
- P. Gorza, *Ricostruzione e analisi della festa del Carnevale in una zona montana all'inizio del secolo*, Tesi di laurea, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino Anno Accademico 1981/1982.
- G. Jayme, *Plurilinguismo a Oulx negli Anni '40*, in «La Valaddo», Anno XXVI, n. 1, marzo 2007.
- Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale, *L'anjë dlä pèstë*, copione dello spettacolo, Salbertrand 2005.
- F. Mainardi Noghera, *Rescountrar Castelmagno*, Primalpe - Centro Occitano Detto Dalmastro, Cuneo 2002.
- E. Patria, *La Confraternita del SS. Sacramento e la rivolta dei penitenti*, in «Il Bannie», Anno VII, n. 2, Ferragosto 1968, pp. 7-11.
- S. Perron Cabus, R. Sibille, *Se giovane sapesse e vecchio potesse...*, ArTeMuDa, Torino 2005.
- O. Rey, *'l chinebbu (la canapa)*, Cahier n. 4, Ecomuseo Colombano Romean, Oulx 2006.
- S. Savi, a cura di, *Oulx. La chiesa, l'arte, la storia*, Melli, Susa 1988.
- R. Sibille, *Guida ai toponimi e alla storia di San Marco di Oulx*, Alzani, Pinerolo 2004.
- R. Sibille, *L'occitano di Sestiere. Appunti del laboratorio di lingua occitana presso la Scuola Media di Sestriere*, anno scolastico 2006-2007, inedito.
- R. Sibille, *Mil Pürüs suonatore ambulante Armazän*, Valados Usitanos, Torino 2003.
- R. Sibille, *Virà Virandol... Canzoni, danze, filastrocche, ninne nanne e conte nella tradizione occitana dell'Alta Valle Dora*, Gruppo Attività Culturali di Bardonecchia – Comunità Montana Alta Valle di Susa, 1990.
- R. Sibille, O. François, L'Adreyt di Oulx. Il territorio e la storia delle comunità di Amazas, Soubras e Vazon, ArTeMuDa, Torino 2006.

I COSTUMI DE *L'ANGELO DELLA PESTE* LA CREATIVITÀ COME CONNUBIO TRA STORIA E TRADIZIONE

NADIA RUFFA

La scelta del Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale di Salbertrand, per quanto riguarda gli abiti di scena, da sempre si è mossa secondo criteri condivisi con il regista Renato Sibille: gli spunti creativi spesso abbinano elementi della tradizione popolare a vere e proprie “invenzioni” sceniche in cui prevale l'assoluta semplicità.

La “cifra stilistica” degli spettacoli passa attraverso sfaccettature a volte non così immediatamente percettibili: i costumi sono invece l'elemento di forte impatto visivo. Ecco che l'individuazione di un “filo conduttore” che caratterizza in maniera complessiva il gruppo, quasi ad individuarne una coralità che prorompente emerge senza offuscare però i tratti distintivi dei singoli personaggi, è fondamentale.

Inoltre, il costume da sempre è visto come elemento di completamento alle peculiarità espressive del gesto, della parola, della mimica dell'attore. La fase creativa è quasi sempre a “tasselli”, perfettamente inseriti secondo un disegno che è sempre in divenire. Si parte da spunti che possono essere schizzi veloci, idee raccolte anche dalle fonti più disparate: oggetti e abiti provenienti da paesi lontani (maschere, giochi) e una passeggiata al mercato delle pulci, conosciuto a Torino come “Balön”, spesso hanno nutrito il nostro modesto “atelier creativo” di veri e propri tesori.

Il lavoro di ricerca e di conservazione di quanto è custodito ancora nei bauli e solai, mi riferisco agli abiti e accessori di proprietà di alcuni componenti del gruppo e che utilizziamo durante le dimostrazioni di lavoro, fanno parte di quella miscellanea di tradizione e di cultura materiale a cui siamo particolarmente attenti.

Tuttavia la base a volte storica spesso lascia ampio spazio ad interpretazioni di grande respiro creativo in cui è sempre fondamentale il confronto delle esperienze maturate dai singoli e a volte nasce da spunti anche molto originali.

L'esperienza per la creazione dei costumi de *L'angelo della peste*, si è appunto sviluppata secondo questo approccio. Individuare le forti caratteristiche accomunanti come, ad esempio, il colore: da sempre nei lavori del Laboratorio prevale l'uso del bianco e del nero, sono colori-non-colori che nel linguaggio simbolico dell'abito hanno interpretato i grandi temi della gioia e del dolore, della vita e della morte. Inoltre sono anche i colori di base del guardaroba della tradizione: l'abito femminile indossato dalle donne nelle sempre rare occasioni di

feste patronali è spesso di colore nero, vivacizzato poi da scialli e da grembiuli, la cuffia e la biancheria che si intravedono sono, invece, di colore bianco.

Si è attinto, poi al patrimonio della tradizione: la biancheria indossata dagli uomini (le ampie camicie di lino e canapa) portate su pantaloni di colore nero, provengono dalla raccolta privata della Signora Barbara Patria. La scelta cromatica esalta e sottolinea quindi l'appartenenza ad un gruppo – le donne, gli uomini – fungendo nel contempo da elemento d'unione corale: sono fatti, mestieri, situazioni che narrano di una società popolare di un borgo montano.

Ma all'interno di questo quadro d'insieme di vita paesana, nel lavoro teatrale del Laboratorio, si affaccia una compagine di "attori girovaghi" che necessita una differenziazione. Il loro arrivo è sottolineato da segnali sonori (suoni, rumori) contemporaneamente a livello visivo esplode il colore in una girandola di "ruote" date dalle gonne indossate dalle donne.

Le medesime figure femminili che si trasformano in improbabili burattini, manovrati da un burattinaio che sapientemente le guida con lunghi bastoni usati a seconda delle scene per rappresentare oggetti diversi.

Altri momenti dello spettacolo sono segnati da personaggi portatori di messaggi nefasti: torna la preponderanza del nero. Come per il personaggio che racconta dell'incubo funesto del ratto.

In questo caso il personaggio attinge alle fonti letterarie e descrittive dell'evento cruciale, che ha segnato la storia d'Europa incidendo profondamente sia sulla curva dell'andamento demografico¹, che sull'aspetto psicologico individuale e collettivo: la peste².

Emerge significativo il "trio nefasto", principale responsabile di una morte diffusa e inesorabile composto da tre "personaggi": il bacillo, il topo (il ratto nero) e la pulce; è l'immagine che popola l'iconografia, induce a profonde riflessioni teologiche, pratiche emozionali e condiziona fortemente l'organizzazione sanitaria.

La contaminazione avviene mediante i topi, nella loro pelliccia si riproducono e trovano microclima ideale milioni di pulci alcune specie sono in grado di infettarsi succhiando sangue ricco di bacilli. Alla moria di topi la pulce sceglie il nuovo fornitore per il suo fabbisogno alimentare: l'uomo³.

Questi gli spunti che hanno dato vita al monologo in cui si racconta l'incubo del ratto, in cui si accentua l'effetto della pestilenza dilagante e strisciante:

¹ Nel complesso l'Europa su una popolazione che doveva aggirarsi sui 100 milioni ne perse circa 30 milioni tra il 1347 e il 1351. Cfr. L. Del Pantà, *Le epidemie nella storia demografica italiana*, Loescher, Torino 1980.

² La parola "peste", il cui nome forse deriva dal latino "peius", con il significato di "peggiore malattia", accomuna le epidemie che flagellano l'uomo del Medioevo. p. 6. Cfr. G. Cosmacini, *Storia della medicina e della sanità in Italia: dalla peste europea alla guerra mondiale. 1348-1918*, Laterza, Bari 1987.

³ Cfr. S. Carocci, *Più delle guerre infuriò il bacillo*, in «Medioevo», n. 4, maggio 1997, pp.26-29.

Ier sera mi coricai di buon'ora. Nel cuore della notte un incubo m'assalì. Sognai! Un enorme insetto peloso, forse un ragno, saliva, su dalle coperte del mio giaciglio fin verso il guanciale. Così vivida era quell'orrida immagine che mi parve di sentire la bestia avvicinarsi al mio volto e intaccare il mio fiato. Mi svegliai sgomenta e aprendo l'occhi vidi lì, nel chiarore della luna, accanto alla mia testa, un ratto ghignante di maleficio. Non posso più togliermi di dosso quel suo sguardo nefasto e lo sento, cammina, cammina e morde, rosicchia, mastica.⁴

Il personaggio indossa un costume sovrapposto a quella che è la base “neutra” (pantalone e blusa neri) e che consente, al lento incedere verso il centro della scena, di lasciare una scia nera sul terreno (lungo strascico di tessuto nero che si srotola dietro ai suoi passi). È il simbolo dell'inesorabile effetto della peste; tale richiamo viene accentuato dall'attore: fusione tra uomo, ratto, morte.

[...] il numero dei roditori trovati andava aumentando, e a raccolta ogni mattina più copiosa. Dopo il quarto giorno, i sorci, per morire cominciano a uscire a gruppi. Dagli stanzini, dai sottosuoli, dalle cantine [...] salivano in lunghe titubanti schiere sino a vacillare nella luce, a girare su se stessi e a morire presso creature umane.⁵

Per i personaggi dei medici, invece, di particolare interesse è il confronto con l'immagine del “ritratto a penna del Boccaccio”, databile 1341, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, di cui ripropongo una fedele riproduzione, poiché il costume maschile del Trecento è stato lo spunto storico, opportunamente semplificato, su cui si sono realizzate le tuniche indossate dai personaggi dei medici.



Fig. 1. Disegno da: *Ritratto a penna del Boccaccio*, 1341, Biblioteca Nazionale di Firenze.

⁴ Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale, *L'anjē dlā pèstē*, copione dello spettacolo, Salbertrand 2005.

⁵ A. Camus, *La peste*, Gallimar, Paris, 1947, tr. it. di B. Del Fabbro, Bompiani, Milano 1986, p. 15.

Così come evidenziano alcuni scritti di storia del costume, nelle città di Venezia, Milano, Bologna, Genova l'indumento ufficiale maschile è la veste o toga⁶, indossata per uscire di casa sia dai nobili che da coloro che esercitano funzioni elevate. Generalmente di tessuto pregiato, come damasco o velluto, e di colore nero: «Quest'habito lungo de' nobili è usato ancora dai Cittadini, da' Dottori, da' Mercanti et da altri»⁷.

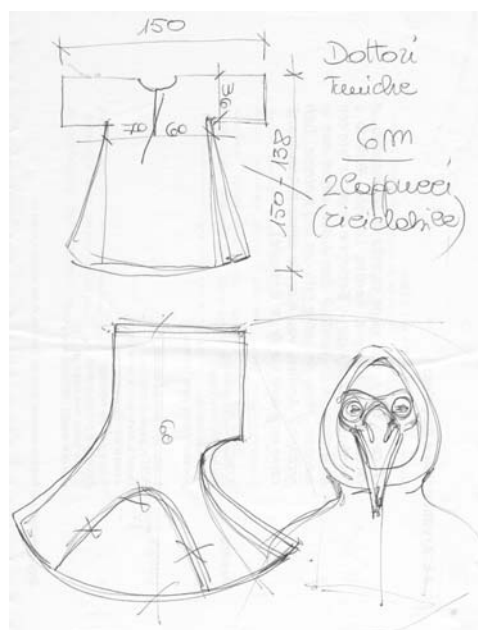


Fig. 2. Nadia Ruffa, schizzi per l'abito dei medici de *L'angelo della peste*.

Lo status sociale del medico, si certifica indossando una «veste alla foggia di Lombardia: con toga lunga fino a terra, di colore nero, con maniche aperte e lunghe, probabilmente di damasco o di velluto; la cintura con fibbia d'argento, le calze di seta con pianelle di velluto o panno nero e un berretto in capo»⁸.

Altre notizie reperite sulla figura del medico, delineano una certa superficialità ed una certa distanza fisica, sapientemente mantenuta durante le visite ai malati; fiutano insistentemente il “pomus ambrae”, spugna o pallottola di garza imbevuta di una miscela di odori la cui formula è indicata nel *Fasciculus de medicina* (1494), probabilmente per mitigare gli olezzi sprigionati dal malato.

⁶ Toga: capo di vestiario che copre tutto il corpo con maniche ampie, lunghe sino al gomito. Di colore nero, era indossata dai medici; a volte su di essa si portava anche il mantello.

⁷ C. Vecellio, *Habiti antiche et moderni di tutto il mondo*, L'inchiestroblu, Bologna 1982.

⁸ G. Mazzini, *Vita e opere di Maestro Pietro da Tossignano*, Leonardo, Roma 1926. p. 83



Figg. 3 – 4 . Abito di medico e maschera protettiva dal contatto con gli appestati XVII e XVIII sec., «Scena Illustrata», n. 17-18 del 1916.

Si tratteggia quindi la figura del medico del Trecento, impaludato in lunghe e sontuose vesti e, con qualche accenno satirico, si indugia sulle pratiche di cui si occupa: esami dell'orina, scelta dell'ora e giorno più adatto alla pratica dei salassi... «portava strane vesti che tutto lo ricoprivano, con lunghi guanti» ed era solito annusare «una spugna imbevuta di aceto nel quale era stata sciolta della polvere di garofano e cannella»⁹.

Nell'immaginario collettivo, la figura del medico è legata anche alle maschere della commedia dell'arte: alcuni elementi dell'abbigliamento, opportunamente esagerati enfatizzano la caratterizzazione del personaggio, basti pensare a Balanzone e al dottor Graziano. Per la realizzazione delle maschere a becco utilizzate dai medici de *L'angelo della peste* si è preso spunto dalla maschera dello Zanni, realizzando, con la carta a strati imbevuta nella colla, la sagoma alquanto inquietante del lungo naso-becco, proprio a sottolineare l'aspetto grottesco dei personaggi e a richiamare le immagini del corvo o dell'avvoltoio che scendono a pascersi rovistando tra le carni dei cadaveri.

Sulla scena, l'arrivo dei medici è sottolineato dal corteo composto da quattro uomini intenti a spargere calce sul terreno, a segnare la disinfezione. I quattro sorreggono, nella mano sinistra, una lanterna di colore giallo, ad indicare la malattia, e portano a tracolla una fascia da seminatore dalla quale attingono la polvere che spargono con il gesto della semina. Per loro l'abito è quello tradizionale, composto da pantaloni neri e camicia bianca. Mentre il colore della

⁹ A. Castiglioni, *Storia della medicina*, Mondadori, Milano 1948, vol. I, pp. 286 e 309.

tunica e della pellegrina¹⁰ indossate dai medici è il nero da cui spicca la maschera di colore bianco.

La funesta presenza del gruppo è accompagnata da una litania in latino, composta attingendo alle formule dei testamenti degli appestati del Seicento e all'attestazione del primo decesso per peste nel 1629, dai registri parrocchiali di Salbertrand:

Cum nihil sit certius morte et illius hora nihil incertius.¹¹

Peste et morbo subitaneo.¹²



Fig. 5. I medici nello spettacolo *L'angelo della peste* (Salbertrand 2005).

¹⁰ Pellegrina: corta mantellina completa di cappuccio munito di una lunga punta che pendeva sulla schiena. Veniva indossata dai pellegrini e dai viandanti per ripararsi il capo e le spalle. In uso tra il Trecento e il Quattrocento.

¹¹ S. Ottonelli, *Le ultime volontà degli appestati. Testamenti del 1630-'31 in bassa Val Varaita*, in «Valados Usitanos», n. 77, gen-apr 2004, p. 30.

¹² Cfr. C. Baccon, *La peste del 1629-'30-31, e altre precedenti in alta Val Susa*, in «Valados Usitanos», n. 78, mag-ago 2004, pp. 4-13.



Fig. 6. Tuta indossata la disinfestazione, «Scena Illustrata», n. 17-18, 1916.



Fig. 7. Miniatura tratta da *La Franceschina* codice del XV sec., Perugia, Biblioteca Comunale Augusta. Mostra alcuni frati che si prodigano nelle cure degli appestati.

È un episodio fortemente evocativo: sottintende l'atmosfera ben descritta nelle cronache dell'epoca in cui le condizioni urbane in grave crisi di sussistenza, denunciano un inquinamento dovuto ai liquami escrementizi stagnanti per le strade, fogne a cielo aperto, esalanti mefitici vapori... è questa la situazione "ideale" per la diffusione dei vapori pestilenziali, è di comune credenza che il "soffio pestifero e mortale" esca ed entri attraverso le vie respiratorie, permeando anche i pori della pelle. L'inquietante presenza dei due medici, asetticamente impaludati nelle nere tuniche da cui emergono soltanto le bianche maschere a becco è ulteriormente

sottolineata dai precisi movimenti delle braccia quasi a scandire la descrizione particolareggiata dei sintomi della peste.

Infatti, ancora nelle cronache del Seicento i medici si rifanno ai principi di Ippocrate secondo cui l'aria che respiriamo è il fattore comune di condivisione fra gli individui e quindi veicolo di trasmissione. Si delinea quindi una possibile profilassi preventiva che consiste nella fuga, cercando di evitare i possibili contatti con ammorbatì, ma i rimedi curativi veri e propri mirano a depurare il corpo dagli umori corrotti e ad eliminare le superfluità¹³.

Nella fase del "delirio collettivo" de *L'angelo della peste*, a cui seguirà la presenza dei Batù, è evidente quanto l'impatto con la peste sia psicologicamente traumatico: fuga e aggressività manifeste nell'abbandono degli appestati da parte dei familiari e nell'isteria errabonda dei flagellanti sono comportamenti istintivi per esorcizzare la paura¹⁴.

I personaggi maschili abbandonano le loro bianche camicie a terra, mentre nascondono il volto sotto il tessuto teso della maglia bianca che ne deforma l'espressione.



Figg. 8 - 9. I Batù ne *L'angelo della peste*, fotografie Ferruccio Castelli.

Altro elemento tratto dalla tradizione iconografica e letteraria, è l'immagine della danza macabra eseguita dai due angeli della morte (uno contraddistinto dal colore bianco e l'altro dal nero). Per questi costumi si è studiato un abito femminile di origine africana: una tunica di linea morbida, in cui le maniche ampie sono tagliate in un unico pezzo con l'abito.

È appunto l'aspetto "funzionale" a rendere interessante lo spunto proveniente da tradizioni lontane: la massima semplicità del taglio, ha consentito di ottenere un buon effetto che ricordasse l'apparente leggerezza di due enormi ali spiegate, riducendo al minimo il lavoro sartoriale. Tale suggestione è visibile grazie al movimento scenico dello scambio-balletto intrapreso da queste due

¹³ Cfr. G. Cosmacini, *Storia della medicina e della sanità in Italia: dalla peste europea alla guerra mondiale. 1348-1918*, Laterza, Bari 1987, pp. 22-24.

¹⁴ Cfr. G. Cosmacini, *Storia della medicina e della sanità in Italia: dalla peste europea alla guerra mondiale. 1348-1918*, Laterza, Bari 1987, pp. 36-37.

asessuate figure. Nulla del corpo reale è visibile, i guanti del medesimo colore evidenziano il gesto con cui la “morte nera” lotta con la “morte bianca”. Il volto in questo caso è celato dietro due maschere da schermo che consentono di ottenere l’inquietante effetto dei “manichini” metafisici del pittore Giorgio de Chirico.

Al richiamo della Morte, i personaggi contagiati crollano a terra secondo un ritmo scandito dal suono di una campana, vengono raccolti dai superstiti e deposti grazie all’uso dei lenzuoli di campagna sul carro con cui si è aperto lo spettacolo.

È il momento della consuetudine del rito funebre, del pianto, della preghiera, come accompagnamento del defunto verso la nuova vita ultraterrena. Il carro con i morti da seppellire lascia la scena accompagnato dai personaggi femminili che sorreggono una lanterna rossa e indossano la “couefa”, velo nero del lutto portato sul capo, quasi a nascondere il volto, mentre i personaggi maschili trascinano il carro avvolti in tabarri¹⁵ neri e cappello calato sulla fronte, sulle parole del canto dell’*Arvilhevou*¹⁶ e della disperata invocazione:

A peste, fame et bello.
Libera nos Domine.¹⁷



Fig. 10. Il corteo funebre abbandona la piazza (Salbertrand 2005),

¹⁵ Il tabarro affonda le proprie origini nel Medioevo quando era indossato come indumento militare o da cerimoniale. Ancora oggi, in alcune regioni dell'Italia settentrionale, questo termine viene utilizzato ad indicare un ampio e lungo mantello maschile. A Venezia, nel Settecento, indicava l'ampio mantello con doppia mantellina, per uomo e donna, indossato dai nobili.

¹⁶ Cfr. qui: Renato Sibille, *Le fonti popolari de L'anjë dlä pèstë del Laboratorio Peramente di Ricerca Teatrale*.

¹⁷ Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale, *L'anjë dlä pèstë*, copione dello spettacolo, Salbertrand 2005.

Bibliografia generale

- C. Baccon, *La peste del 1629-'30-31, e altre precedenti in alta Val Susa*, in «Valados Usitanos», n. 78, mag-ago 2004, pp. 4-13.
- A. Camus, *La peste*, Gallimar, Paris, 1947, tr. it. di B. Del Fabbro, Bompiani, Milano 1986.
- S. Carocci, *Più delle guerre infuriò il bacillo*, in «Medioevo», n. 4, mag 1997, pp. 26-29.
- A. Castiglioni, *Storia della medicina*, Mondadori, Milano 1948.
- G. Cosmacini, *Storia della medicina e della sanità in Italia: dalla peste europea alla guerra mondiale. 1348-1918*, Laterza, Bari 1987.
- L. Del Panta, *Le epidemie nella storia demografica italiana*, Loecher, Torino 1980.
- G. Mazzini, *Vita e opere di Maestro Pietro da Tossignano*, Leonardo, Roma 1926.
- S. Ottonelli, *Le ultime volontà degli appestati. Testamenti del 1630-'31 in bassa Val Varaita*, in «Valados Usitanos», n. 77, gen-apr 2004.

Bibliografia specifica

- R. Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, vol. II, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1964-68.
- C. Vecellio, *Habiti antiche et moderni di tutto il mondo*, L'inchiestroblu, Bologna 1982.
- V. Maugeri, A. Paffumi *percorsi di storia della Moda e del Costume*, vol. I, Calderini Edagricole, Bologna 2001.
- G. Vergani, a cura di, *Dizionario della moda 2004*, Baldini Castoldi, 2004.

IL TRAINING DELL'ATTORE: ALLA RICERCA DEI GESTI ESTREMI DELLA PESTE

ROBERTO MICALI

Come può impostare il training fisico e vocale un attore di teatro che lavora su una storia di peste? Secondo Antonin Artaud, «la peste coglie immagini assopite, un disordine latente, e spinge d'improvviso fino a gesti estremi; e anche il teatro prende dei gesti e li spinge al limite»¹. Dunque, come la peste spinge a gesti estremi, anche il training dell'attore deve realizzarsi in un campo dove si cerca di andare oltre i propri limiti, scavando in profondità nel proprio corpo e nella propria voce. È un lavoro sulle deformazioni, sulle tensioni, sulle contrazioni, sui disequilibri in cui l'attore sperimenta il “gesto estremo”. In altre parole, l'attore prende coscienza del proprio corpo in situazioni di difficoltà. Scopriamo di avere uno stomaco, lì in quel posto e con una sua massa, solo quando ci fa male e siamo in difficoltà. Dopo una lunga camminata in montagna fuori allenamento ci dolgono muscoli di cui ignoravamo l'esistenza.

Esploriamo ciò che avviene al di là dei limiti, perché «spingere un movimento oltre l'equilibrio significa provocare un disequilibrio, rischiare di cadere, e per evitarlo si inventa la locomozione: avanziamo»². In generale, nel training dell'attore, l'esercizio è un lavoro su se stessi, perché «mette alla prova l'attore attraverso una serie di ostacoli e permette all'individuo di conoscersi attraverso l'incontro con i propri limiti, non attraverso l'autoanalisi»³.

È un lavoro sul viso innanzitutto, perché negli appestati «alla fine, così nel momento estremo, eran serrate le narici, affilata la punta del naso, gli occhi infossati, incavate le tempie, fredda la pelle e dura, allentata la bocca, la fronte si tendeva gonfia»⁴.

Il training facciale abitua l'attore a portare all'estremo i muscoli facciali (Fig. 1). Pensiamo all'importanza della maschera facciale in *Akropolis* di Jerzy Grotowski:

In un teatro povero l'attore deve comporsi una maschera organica grazie ai suoi muscoli facciali ed in tal modo ogni personaggio indossa la stessa smorfia per tutta la durata dello

¹ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968, p. 146.

² J. Lecoq, *Il corpo poetico*, Ubulibri, Milano 2000, p. 93.

³ E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, Ubulibri, Milano 2005, p. 103.

⁴ Lucrezio, *De rerum natura*, vv. 1139-1251, Giulio Einaudi, Torino 2003.

spettacolo. Mentre l'intero corpo si muove secondo le circostanze, la maschera rimane fissa in una espressione di disperazione, sofferenza ed indifferenza.⁵

In questo senso «è adatto e utile il tipo di allenamento dei muscoli facciali dell'attore in uso nel teatro classico indiano, il Kathakali»⁶. L'attore esplora l'anatomia del proprio volto, indagandone il gesto estremo di ogni sua parte, come se la forza della peste spingesse la materia in una deformazione bestiale, analogamente agli appestati che «di continuoolgevano gli occhi spalancati, ardenti di malattia, privi di sonno»⁷.

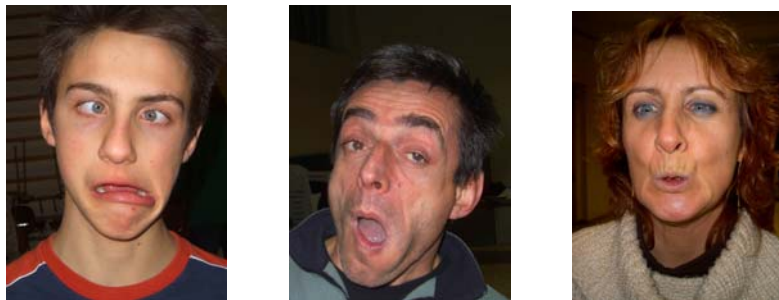


Fig. 1. Maschere facciali (Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale di Salbertrand).

Il “training della peste” lavora sulle tensioni del corpo, sui suoi diversi livelli di energia, perché come gli appestati passano da «un fitto singulto, notte e giorno spesso forzandoli assiduo a contrarre i nervi e le membra»⁸ ai corpi prostrati, riversi, debilitati e infine ammassati senza vita, con le membra sfinite in un corpo morente. È un continuo passare da *keras* a *manis*, termini derivati dalla danza balinese. *Keras* significa forte, duro, vigoroso; *manis* significa delicato, tenero. Gli esercizi dunque mirano ad esplorare l'applicazione di *keras* e *manis* a diversi movimenti del corpo, alle posizioni delle diverse parti del corpo, per esplorare gli stati fisici del corpo nei diversi stadi della malattia. L'esercizio serve sempre la ricerca. Non è ripetizione meccanica o un massaggio muscolare, quindi durante gli esercizi

[...] si localizza il centro di gravità del corpo, il meccanismo di contrazione e rilassamento dei muscoli, la funzione della colonna vertebrale nei vari movimenti violenti, si analizza qualsiasi evoluzione complicata riportandola al repertorio di ogni singolo atto e muscolo. Tutto ciò è individuale ed è la risultante di una continua e totale

⁵ J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Milano 1980, p. 89.

⁶ *Ivi*, p. 168.

⁷ Lucrezio, *De rerum natura*, cit.

⁸ *Ibidem*

ricerca. Solo gli esercizi tesi a “investigare” impegnano l’intero organismo dell’attore e mobilitano le sue risorse segrete.⁹

Quando il corpo è senza vita, i monatti provvedono a trasportarlo e ad ammucciarlo. I monatti arrestano il loro carro, scendono e con movimenti lenti e distratti sollevano il cadavere e lo buttano sopra gli altri, nel mucchio. L’odore mefitico che arriva dal carro assale le narici.

Il trasporto è un’azione fondamentale nel training dell’attore, perchè implica un’azione e una reazione. La reazione crea l’azione. Già l’Hebertismo, il metodo educativo fondato da Georges Hébert (nato a Parigi nel 1875), mirato ad una dottrina di educazione del corpo e dell’anima, prevedeva esercizi di trasporto. Più in generale, gli esercizi appartengono a dieci famiglie fondamentali: camminare, correre, saltare, quadrupedia, arrampicata, equilibrio, sollevare/trasportare, lanciare, lottare, nuotare. Lo stesso Jacques Lecoq, grande maestro di teatro e fondatore a Parigi di quella straordinaria scuola internazionale di mimo che ha forgiato artisti quali Mnouchkine, Bondy, Kentridge, Marthaler, rivela che nella sua attività di analisi dei movimenti è stata fondamentale l’attività sportiva, realizzata all’inizio secondo il metodo naturale di Hébert.

È importante per i giovani attori sapere come il corpo “tira” e come “spinge”, per poter esprimere quando occorra tutti i modi particolari di “tirare” o di “spingere” che ha un personaggio. Analizzare un’azione fisica non significa accettare un’opinione, ma acquisire una conoscenza, base indispensabile della recitazione.¹⁰

In fondo, sempre secondo le parole di Lecoq,

[...] tutto ciò che fa l’uomo nella vita quotidiana può essere ridotto a due azioni fondamentali: “tirare e spingere”. Noi non facciamo nient’altro! Queste azioni si declinano in “essere tirato e essere spinto”, “tirarsi e spingersi” e hanno luogo in diverse direzioni: di fronte, di fianco, di dietro, in obliquo....¹¹

Negli esercizi basati sul trasporto due o più attori sperimentano i diversi modi di trasportare e tirare un altro attore, eventualmente utilizzando teli, nastri o corde (Fig. 2).

L’esercizio è innanzitutto una palestra di creatività, perché gli attori hanno il compito di esplorare prese e posizioni differenti. È un lavoro fisico in cui gli attori incaricati di trasportare esplorano e sperimentano la coordinazione, l’equilibrio e i limiti del proprio corpo. Gli attori trasportati esplorano la loro capacità di fiducia, cercando di abbandonarsi completamente. Nessun movimento deve essere eseguito brutalmente; non si tratta di una performance ginnica, ma di un’apertura

⁹ J. Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 158.

¹⁰ J. Lecoq, *Il corpo poetico*, cit., p. 89.

¹¹ *Ivi*, p. 99.

progressiva del corpo. L'attore deve controllare ogni istante in cui l'esercizio lo mette maggiormente in gioco all'interno delle sue possibilità o impossibilità del momento, e questo su tutti i piani: attenzione, concentrazione, ascolto, ecc. L'attore deve sempre mettere al primo posto il controllo del suo corpo, è un uomo che organizza continuamente il proprio materiale. Le possibilità di sviluppo del trasporto non sono limitate, se non dall'immaginazione e creatività degli attori che trasportano. Gli esercizi di trasporto seguono la logica della biomeccanica, la quale:

[...] non tollera niente di causale, tutto deve essere fatto coscientemente sulla scorta di un calcolo precedente. Tutti coloro che partecipano al lavoro devono stabilire con precisione ed essere consapevoli della posizione in cui si trova il loro corpo ed anche fare uso di ogni singola parte del corpo per mettere in pratica il loro proposito.¹²



Fig. 2. Esercizi sul trasporto (Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale di Salbertrand).

Gli esercizi sul trasporto spesso sono preceduti da esercizi sulla fiducia. L'attore ha sempre il bisogno primario di trovare la fiducia in se stesso e nei suoi pari, per poter contare sulle proprie risorse e sulle risorse messe a disposizione dal partner. La fiducia è il punto di partenza fondamentale per la creazione del gruppo di lavoro, dell'*ensemble*. Il primo passo è la fiducia in se stessi, la forza che consente di vincere quelle *resistenze emotive* che inficiano qualsiasi processo creativo:

Riacquistare confidenza con eventi e meccanismi caratteristici di ogni essere consapevole. Chi ha paura di nuotare deve solo stare in acqua e riattivare la capacità di muoversi in un ambiente solo in apparenza sconosciuto. Non serve molto che rifletta su quante parti di sé devono attivarsi per permettergli il movimento, serve che vinca le sue

¹² P. Pezin, *Il libro degli esercizi per attori*, Dino Audino, Roma 2003, p. 47.

resistenze emotive e che si rilassi, cioè che riacquisti fiducia. Le varie parti di sé si muoveranno in armonica unità.¹³

La fiducia negli altri partner si acquista esplorando il rapporto interpersonale, attivando l'ascolto e la comunicazione. Un classico esercizio per lo sviluppo della fiducia nell'altro è quello del cieco, dove un attore con gli occhi chiusi mette una mano sulla spalla di un secondo attore con gli occhi aperti che lo guida liberamente nello spazio. Il secondo attore ha la totale responsabilità dell'incolumità del primo attore "cieco", che a sua volta ripone in lui totale fiducia. Oltre ad esercitare la fiducia del primo attore ed il senso di responsabilità nonché le capacità di ascolto del secondo, questo esercizio è anche una modalità di sperimentazione del rapporto a due, dove ciascuno verifica le proprie attitudini a guidare e ad essere guidato. Analogamente, negli esercizi sul trasporto gli attori verificano il proprio livello di fiducia nell'essere trasportato, dunque completamente nelle mani dell'attore o degli attori che lo trasportano.

Negli esercizi di trasporto è anche possibile ispirarsi all'iconografia artistica. In particolare, è frequente nella pittura l'immagine del trasporto di Cristo al sepolcro, di cui uno degli esempi più famosi è la *Deposizione* di Raffaello conservata a Roma presso la Galleria Borghese, più nota come "Pala Baglioni", commissionata, secondo quanto riferisce Vasari, da Atalanta Baglioni per la cappella del Salvatore in San Francesco di Perugia dopo la tragica morte del figlio Grifonetto Baglioni, ucciso nel 1500 in un drammatico conflitto familiare. Il trasporto avviene mediante un lenzuolo funebre. Diverse sono le ipotesi sulle fonti iconografiche che hanno ispirato Raffaello per tale opera. Una delle ipotesi più accreditate indica un sarcofago romano con immagini tratte dalla vita di Meleagro. Leon Battista Alberti descrive una figura che molto probabilmente si riferisce ad una deposizione di Meleagro osservata su un sarcofago in Roma:

Lodasi una storia in Roma nella quale Meleagro morto, portato, aggrava quello che portano il peso, e in sé pare in ogni suo membro ben morto: ogni cosa pende, mani, dito e capo; ogni cosa cade languido; ciò che ve si dà ad esprimere uno corpo morto, qual cosa certo è difficilissima, però che in uno corpo chi saprà fingere ciascuno membro ozioso, sarà ottimo artefice.¹⁴

Meleagro è il soggetto di un altro bell'esempio di trasporto, la *Lamentazione* di Luca Signorelli a Orvieto, nella cappellina dei Corpi Santi della Cappella di San Brizio nel duomo. Qui tre uomini trasportano il corpo senza vita di Meleagro, con il *topos* del "braccio della morte" presente anche nella *Deposizione* di Raffaello. Celebre anche il trasporto della *Deposizione* di Andrea Mantenga (Washington

¹³ A. Rapaggi, *Lo psicodramma anche in azienda*, Franco Angeli, Milano 2001, p. 109.

¹⁴ L.B. Alberti, *De Pictura*, II, 37, in L.B. Alberti, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, Bari 1973, p. 64, cit. in *Raffaello da Firenze a Roma*, a cura di Anna Coliva, catalogo della mostra, Roma, Galleria Borghese, 19 maggio-27 agosto 2006, Skira, Milano 2006, p. 90.

D.C., National Gallery of Art, circa 1470), dove un dinamico gruppo di necrofori tende un lenzuolo per il trasporto. Secondo Michael Baxandall proprio di qui Raffaello trasse il gruppo dinamico dei necrofori tesi nello sforzo di sollevare, impugnando i lembi del lenzuolo, il corpo del Redentore. In uno *Studio per la Deposizione* di Raffaello (Oxford, Ashmolean Museum) vengono isolate e studiate le tre figure che tendono il lenzuolo, dove sono ben evidenti le forze che intervengono nell'atto del trasporto (Fig. 3).



Fig. 3. Raffaello, *Studio per la Deposizione*, particolare, Oxford, Ashmolean Museum.

Lo scopo dello *Studio* è analizzare nel dettaglio la dinamica delle pose dei tre uomini. È interessante notare la presenza di opposizioni nelle tre figure dello *Studio*, che creano una condizione di squilibrio e di opposizione di forze, tipiche delle azioni di tirare e spingere. Un libro del 1895 di Alfonse Giraudet, allievo di Delsarte, riporta una illustrazione degli esercizi sulle opposizioni di base (Fig. 4). Fu proprio il francese François Delsarte (1811-1871) a portare avanti per primo nel XIX sec. approfonditi studi sui movimenti, i gesti e le espressioni del corpo umano. Attraverso i suoi numerosi allievi, fra i quali Dalcroze e Ted Shawn, estese la sua influenza ai pionieri del teatro e della danza moderna.

LO SCORE DELLA PESTE

L'attore si costruisce una partitura di azioni fisiche, ossia una sequenza di azioni, un *internal score*: l'attore sa sempre quale azione sta eseguendo e perché la sta eseguendo. Dunque compito dell'attore sulla scena non è solo quello di enunciare un partitura testuale ma anche di eseguire una partitura fisica. Eugenio Barba parla di "ideogramma". La lingua cinese e la lingua giapponese, nella loro forma scritta, sono basate su caratteri o ideogrammi. Ad esempio, l'ideogramma per la parola "Cina" è costituito da due segni, o componenti, uno che significa "centrale" e il secondo che significa "terra". Analogamente, una serie di azioni e

movimenti dell'attore possono essere montati in sequenza per creare un "ideogramma fisico" o *score*.

Le partizioni (*score*) di un attore sono il risultato di una drammaturgia e di un montaggio a opera dell'attore e del regista poi, cioè il risultato di un lavoro basato sulla frammentazione e sulla ricostruzione. Ogni azione viene come analizzata nei suoi singoli dettagli e impulsi e poi ricostruita in una sequenza i cui frammenti iniziali possono essere stati amplificati o mutati di posto, sovrapposti o semplificati.¹⁵

L'ispirazione per la creazione di uno *score* può essere trovata in libri, immagini, fotografie o creata tramite improvvisazioni. L'attore crea autonomamente il proprio *score* separatamente dal testo vocale. Lo *score* deve essere formato da azioni e non da movimenti.

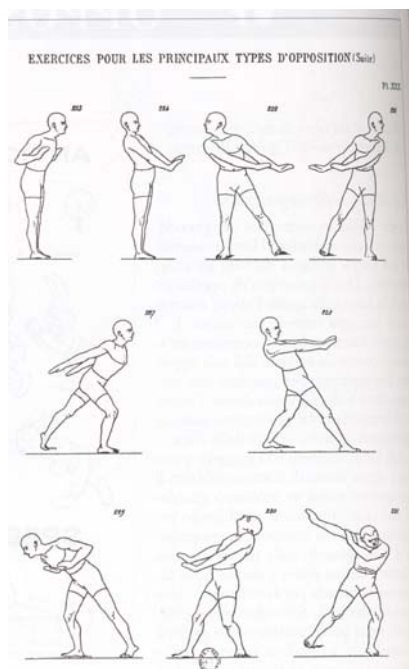


Fig. 4 – Esercizi sulle opposizioni di Alfonse Giraudet¹⁶.

Se l'azione fisica debbo indicarla ad un attore, allora suggerisco di riconoscerla per esclusione, distinguendola dal semplice "movimento" o dal semplice "gesto". Gli dico: "un'azione fisica" è "la più piccola azione percettibile" e si riconosce dal fatto che anche se compì un movimento microscopico (un leggerissimo tendersi d'una mano, per esempio), l'intera tonicità del corpo cambia. Una vera azione produce un cambiamento

¹⁵ E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, cit., p.156.

¹⁶ *Ivi*, p. 162.

delle tensioni in tutto il corpo, e di conseguenza, un cambiamento nella percezione dello spettatore.¹⁷

Analizziamo ora la genesi di un particolare *score* della performance *L'angelo della peste* del Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale di Salbertrand, ossia la scena del prete che invoca l'angelo bianco e l'angelo nero, impersonato nella performance dal personaggio di Charlin¹⁸. Il testo è tratto da *La peste* di Albert Camus, dove le parole sono quelle del padre gesuita Paneloux, che nelle sua prima predica descrive la peste quale flagello mandato da Dio per punire gli uomini delle proprie colpe:

Un angelo buono è apparso e ordina ad un angelo cattivo di battere alla porta delle case con la sua lancia e per quanti colpi riceve una casa, tanti morti ne escono. Se oggi l'angelo della peste vi guarda, vuol dire che l'avete meritato! Il momento di riflettere è venuto! Il flagello implacabile batterà la messe umana fino a che la paglia sia divisa dal grano. Ci sarà più paglia che grano, più chiamati che eletti! I giusti non temano, i malvagi tremino! [...] Guardatelo l'angelo della peste! Bello come Lucifero e radioso come il male! Entra nelle vostre case, si siede alla vostra camera e aspetta il vostro ritorno.¹⁹

La creazione dello *score* avviene a livello fisico, ossia in modo sostanzialmente indipendente dal testo. Successivamente avverrà l'unione tra il testo e la partitura fisica. In ognuno dei gesti che compongono lo *score* è fondamentale la precisione della forma. Ogni azione ha un inizio e una fine. Le azioni che compongono lo *score* possono provenire dalle più disparate fonti di ispirazione. Nel caso particolare di Charlin, lo *score* è ispirato ai gesti caratteristici del prete, all'iconografia sacra nella pittura, ai lavori contadini e in alcuni casi anche al testo. In particolare, molte sono le suggestioni che derivano dalla Messa del rito cattolico e dai gesti che il prete compie durante la liturgia.

La Chiesa non si è creata dal nulla una Liturgia: essa segue piuttosto e ripete la semplice e sublime Liturgia iniziata da Cristo. Essa conosce i gesti di Gesù, ne possiede le parole e, investita del suo esplicito mandato, ne ripete i gesti, ne ridice le parole, sapendo che negli uni e nelle altre è presente tutta la divina potenza del Fondatore.²⁰

La prima azione dello *score* è il distendersi repentino del braccio destro con le dita delle mani distese ed aperte. L'azione è preceduta da un rumore improvviso e violento che proviene da diversi punti della piazza e causato da grosse pietre

¹⁷ *Ivi*, p. 102.

¹⁸ Il nome di Charlin (Carlo in occitano) del personaggio del prete si ispira a Carlo Borromeo, vescovo di Milano.

¹⁹ A. Camus, *La peste*, tr. it. Beniamino Dal Fabbro per la trasposizione teatrale prodotta dal Teatro Stabile di Torino con la regia di Claudio Longhi, TST, Torino 2004.

²⁰ S. Marsili, *La messa*, Edizione FAC, Velate di Varese 1959, p. 98.

lanciate violentemente contro un mucchio di vetri. La mano sinistra impugna un torcia accesa. La posizione della mano destra è ricavata innanzitutto da due suggestioni: l'iconografia del Cristo crocifisso e l'immagine del dispiegarsi dell'ala di un angelo. Le braccia allargate del Cristo nella crocifissione sono l'iconografia cattolica tradizionale, simbolo del Cristo che accoglie e abbraccia simbolicamente tutto il mondo. Un esempio tra tutti è la *Crocifissione* di Masaccio nel pannello del Polittico di Pisa (1426 circa, Napoli, Museo di Capodimonte). Le mani sono ben aperte, come nell'immagine della *Crocifissione* del Maestro della Maddalena conservata nel Civico Museo della Risiera di San Sabba a Trieste (seconda metà del Duecento).

Lo stesso gesto richiama il gesto dell'orante, il più antico simbolo della preghiera, come invocazione al divino, presente nel repertorio classico, ellenistico, antico e tardoantico sia pagano che cristiano. Dal Duecento diventa ricorrente nelle scene del Compianto, che iniziano ad affollarsi di figure femminili, le quali aumentano la forza espressiva della composizione contrapponendoli agli atteggiamenti più intimi e raccolti della Vergine. È il gesto della Maddalena che piange sotto la croce

Il braccio aperto è anche associato all'idea di un'ala e quindi del volo, inteso anche come volo mistico, come si può notare nell'*Estasi di San Paolo* di Nicolas Poussin. Il soggetto iconografico, caro all'arte controriformata, è tratto dalla seconda Lettera di San Paolo ai Corinzi, in cui l'apostolo scrive: «Conosco un uomo in Cristo che fu rapito fino al terzo cielo». Le braccia aperte di San Paolo sono omologhe alle ali dell'angelo bianco dietro di lui che lo sta portando in trionfo. Le braccia sono ben aperte e le dita distese con i palmi rivolti verso l'alto.

La seconda azione dello *score* coinvolge solo la mano destra di Charlin.

Le mani sono loquacissime, lingue le dita, clamoroso il silenzio.²¹

Durante l'azione, alla mano viene applicata una forza al centro del palmo, come se fosse il chiodo conficcato nella mano del Cristo crocifisso. Come reazione, le dita si contraggono in uno spasmo di dolore. Le dita si muovono come tentacoli, vibrano e si flettono in modo innaturale, come nella *Crocifissione* dell'altare di Sant'Antonio di Matthias Grünewald conservata a Colmar (Fig. 5, 2-3). Qui il «Cristo crocifisso esprime il significato della sua sofferenza attraverso le fattezze ed il gesto commovente delle mani» (Ernst Gombrich). Lo stesso spasmo nelle mani del Cristo crocifisso lo si trova nella *Pietà* di Cosmè Tura dell'arazzo conservato a Lugano nella Collezione Thyssen (Fig. 5, 1-4).

Successivamente la mano destra compie uno sforzo in avanti, come a volersi liberare dal chiodo che l'ha appena trafitta nella crocifissione. L'azione suggerisce la concretezza dello sforzo allo spettatore. È importante notare che in realtà l'azione di schiodare la mano non è imitata né simulata, in quanto l'attore opera

²¹ A. Cassiodoro, cit. in E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, cit., p. 112.

realmente una forza, che però è *spostata*. È quella che Eugenio Barba chiama una *equivalenza*²², in cui l'attore lavora privandosi della realtà materiale, di un oggetto cioè verso il quale esercitare l'azione. Da questa negazione della realtà nasce la tecnica dell'attore, «la ricerca dell'equivalente attraverso l'unica realtà di cui dispone, cioè attraverso l'impiego organico del proprio corpo».²³

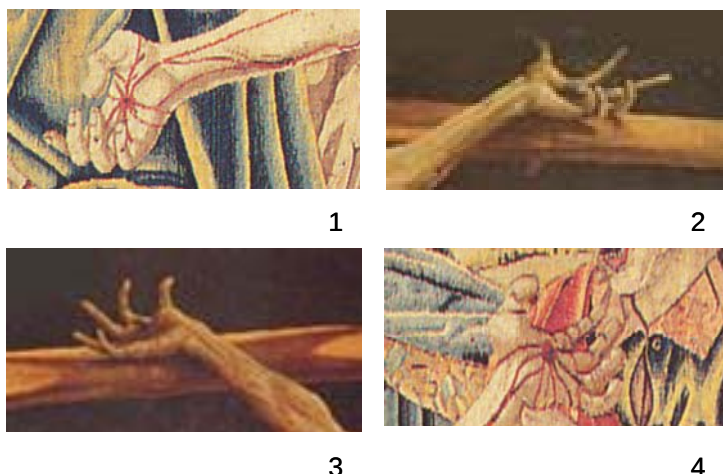


Fig. 5 – (1) e (4) Cosmè Tura, *Pietà*, arazzo, Lugano, Collezione Thyssen (particolari). (2) e (3) Matthias Grünewald, *Crocifissione*, altare di Sant'Antonio, 1512-1516, Colmar, Musée D'Unterlinden (particolari).

La mano, una volta staccatasi, si chiude a pugno e batte tre colpi sul petto, nel gesto del *mea culpa*. Il *mea culpa* fa parte del *confiteor* (“io confesso”), preghiera con la quale i cattolici chiedono perdono a Dio riconoscendo le proprie colpe. Ubbidendo ad una raccomandazione di S. Paolo (Lettera I ai Corinti, 11, 28), che esorta ad esaminare la propria coscienza, prima di accostarsi all'altare del sacrificio, e continuando una tradizione attestata già alla fine del sec. I dalla Didachè (c. 14), la Chiesa pronuncia con il *confiteor* il proprio atto di dolore, la sua “confessione”, accusando i propri peccati. L'azione ricorda anche il gesto del bussare alla porta o dei colpi che la lancia dell'angelo cattivo dà alla porta delle case nel testo di Charlin.

La mano di Charlin, appoggiata sul petto, inizia a muoversi come a contare i bottoni della talare. È ancora la mano il soggetto dell'azione, che lentamente percorre ad uno ad uno dall'alto al basso i bottoni. La mano che stringe i bottoni richiama la mano affusolata e tormentata del *Ritratto dell'avvocato Hugo Simons* di Otto Dix (Fig. 6). L'azione ricorda lo sgranare del rosario, una devozione tipica

²² Cfr. E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, cit., p. 93-101.

²³ *Ivi*, cit., p. 94.

del rito latino della Chiesa Cattolica. Le sue origini sono tardomedievali: fu introdotto dall'ordine domenicano e diffuso, soprattutto dal Seicento, grazie alle Confraternite del Santo Rosario. Non essendo momento della liturgia della Chiesa, questa pia pratica ha subito notevoli varianti nel corso dei secoli.

La successiva azione dello *score* è ispirata alle azioni di tagliare e battere il grano e al testo: «Il flagello implacabile batterà la messe umana fino a che la paglia sia divisa dal grano». Per quanto riguarda il taglio del grano, la falce è uno degli attributi originari di Saturno, divinità agricola che presiedeva alla raccolta delle messi. Essa simboleggia l'inesorabilità del tempo che passa. La lunga asta della falce è dotata di due impugnature, una a metà circa e una alla fine, entrambe orientate verso destra, che vengono impugnate rispettivamente con la mano destra e con quella sinistra. Al termine dell'asta vi è una lama d'acciaio arcuata larga alla radice e terminante a punta. Il movimento della falce è radiale, dunque la lama disegna un arco di circonferenza con raggio pari alla lunghezza dell'asta. È un gesto ampio e largo, che impegna le due mani e tutto il corpo in un movimento da destra verso sinistra. La battitura del grano avviene invece con un correggiato (*flê* in occitano), composto da una lunga asta di legno alla cui estremità è attaccato mediante cinghie di cuoio una seconda asta di legno più corta, con la quale vengono battute le spighe di grano per far sì che il seme del grano si separi dalla paglia. La torcia tenuta nella mano sinistra viene dunque rivolta verso il basso ed è utilizzata a mò di falce.



Fig. 6. Otto Dix, *Ritratto dell'avvocato Hugo Simons*, 1925, Montreal, Musée des Beaux-Arts.

La sequenza fisica delle azioni di Charlin ha poi un improvviso cambio di direzione, ispirato al gesto del suonare le campane, che è un'azione tipicamente verticale. Il gesto è dunque ancora ispirato ai gesti del prete, dove il «movimento verticale colloca l'uomo tra cielo e terra, tra zenit e nadir, in un contesto tragico. La

tragedia è sempre verticale: gli dei si trovano sull'Olimpo»²⁴. Ma il movimento verticale torna subito verso la terra, con una genuflessione. L'atto di inginocchiarsi è presente nella cerimonia feudale dell'investitura: durante l'*immixtio manuum* il cavaliere, genuflesso, rivolge le mani giunte al signore.

La genuflessione è un'attitudine specifica della preghiera, un modo orandi, sia individuale che collettivo; non è solo un gesto esteriore di preghiera, un atto di adorazione e venerazione, ma un movimento che favorisce il raggiungimento dello stato contemplativo [...] Nell'XI e XII secolo questa posizione s'impone come la modalità caratteristica della preghiera cristiana in Occidente (assieme alle mani giunte all'altezza del volto), per divenire nel XIII secolo, la posa simbolo della preghiera.²⁵

Charlin, in posizione genuflessa, improvvisamente sbarra gli occhi, mirando un punto fissato nel campo visivo di fronte a sé. L'azione è ispirata al testo: «Guardatelo! L'angelo della peste! Bello come Lucifero e radioso come il male! »

L'azione è concentrata negli occhi e nello sguardo. Nel contempo viene alzata verso l'alto la torcia/croce, come a ricordare ancora un altro gesto del prete, ossia l'elevazione dell'ostia all'adorazione dei fedeli. Esiste una tradizione e una tecnica particolare di dirigere lo sguardo e di mostrarlo allo spettatore in diverse culture teatrali dell'Asia: l'Opera di Pechino, la danza Odissi dell'India, la danza balinese del Le gong, la danza Buyo giapponese²⁶.

L'ultima azione dello *score* è ancora ispirata al testo: « Entra nelle vostre case, si siede alla vostra camera e aspetta il vostro ritorno».

Charlin scatta improvvisamente per alzarsi e indietreggiare di un passo, facendosi scudo con la torcia/croce tenuta inclinata davanti al corpo con le braccia tese, come a sbarrare la porta da cui vorrebbe entrare l'angelo della peste. È ancora un movimento di opposizione, in quanto, mentre le braccia si tendono in avanti, il corpo indietreggia. Successivamente, la torcia/croce torna lentamente verso il basso fino a toccare terra in posizione verticale sulle parole conclusive del monologo «e aspetta il vostro ritorno».

²⁴ J. Lecoq, *Il corpo poetico*, cit., p. 101.

²⁵ B. Pasquinelli, *Il gesto e l'espressione*, Mondadori Electa, Milano 2005.

²⁶ Cfr. E. Barba, N. Bavarese, *L'arte segreta dell'attore*, cit., p. 143.

Bibliografia

- L.B. Alberti, *De Pictura*, II, 37, in L.B. Alberti, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, Bari 1973.
- J. Alschitz, *La grammatica dell'attore*, Ubulibri, Milano 1998.
- A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968.
- E. Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano 2000.
- E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, Ubulibri, Milano 2005.
- A. Camus, *La peste*, tr. it. Beniamino Dal Fabbro per la trasposizione teatrale prodotta dal Teatro Stabile di Torino con la regia di Claudio Longhi, TST, Torino 2004.
- M. Checov, *La tecnica dell'attore*, Dino Audino, Roma 2001.
- E. Decroux, *Parole sul mimo*, Dino Audino, Roma 2003.
- J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Milano 1980.
- J. Lecoq, *Il corpo poetico*, Ubulibri, Milano 2000.
- Lucrezio, *De rerum natura*, Giulio Einaudi, Torino 2003.
- B. Pasquinelli, *Il gesto e l'espressione*, Mondadori Electa, Milano 2005.
- P. Pezin, *Il libro degli esercizi per attori*, Dino Audino, Roma 2003.
- Raffaello da Firenze a Roma*, a cura di Anna Coliva, catalogo della mostra, Roma, Galleria Borghese, 19 maggio-27 agosto 2006, Skira, Milano 2006.

L'ANJË DLÄ PÈSTË – L'ANGELO DELLA PESTE

**Creazione collettiva del Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale di
Salbertrand dell'Associazione Culturale ArTeMuDa (2005)**

Regia di Renato Sibille

Il lavoro

Il Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale di Salbertrand si è ispirato, per questo lavoro, agli aneddoti raccolti nel corso della ricerca, all'iconografia dei santi protettori invocati contro la peste, alla storia generale e in modo specifico a quella locale, ai testi letterari di Lucrezio, Boccaccio, Manzoni, Camus, Artaud, Calderon de la Barca, La Fontaine, ai racconti delle persone anziane delle nostre borgate, ai riti della morte della nostra tradizione, alle musiche e alle danze popolari e si è domandato in quale forma possa oggi presentarsi una nuova peste.

Il lavoro è pensato per l'esterno, da rappresentarsi in una piazza antistante una chiesa ma è adattabile, con qualche accorgimento, ad uno spazio interno, meglio se non in una sala teatrale. Le lingue utilizzate sono diverse poiché diverse sono le lingue della nostra terra nella storia: italiano, occitano, francese, latino. Questo accorgimento fa in modo che anche chi non conosce l'occitano, il francese e il latino, possa capire il senso di quanto avviene.

Note sulla grafia utilizzata

Per questo lavoro abbiamo scelto la grafia della *Escolo dou Po* con alcune piccole differenze; così come proposto dalla Professoressa Giovanna Jayme, studiosa e ricercatrice in campo etno-linguistico nella conca di Oulx, che ha scritto alcuni libri in occitano locale.

Osserviamo, pertanto, le regole della lingua italiana con alcune eccezioni di cui riportiamo, di seguito, quelle essenziali:

<i>è</i>	<i>e</i> aperta come nella parola italiana <i>èbete</i>	<i>èrbë</i>	(erba)
<i>é</i>	<i>e</i> chiusa come nella parola italiana <i>perché</i>	<i>café</i>	(caffè)
<i>eu</i>	come il suono della parola francese <i>fleur</i>	<i>ieuiç</i>	(adesso)
<i>ë</i>	<i>e</i> mutacome nella parola francese <i>jambe</i>	<i>fënnë</i>	(donna)
<i>ou</i>	come il suono della parola francese <i>ouvrier</i>	<i>gariboura</i>	(funghi)
<i>u</i>	come il suono della parola francese <i>union</i>	<i>unë</i>	(una)
<i>â ê ô î û eû oû</i>	per l'allungamento del corrispondente suono vocalico	<i>parlâ</i>	(parlare)

Indichiamo con il segno *ä* una vocale con suono intermedio tra *a* ed *e* (es.: *mäizoun* - casa), in quanto è percepita in loco come distintiva rispetto alla vocale *a*; tale suono risulta spesso di difficile individuazione.

nh	come per il suono italiano gn della parola gnomo	anhé	(agnello)
lh	come per il suono italiano gl della parola aglio	lhaourë	(lepre)
z	s sonora come per il suono italiano della parola rosa	ounzë	(undici)
s	s sorda come per il suono italiano della parola sasso	sandà	(salute)
ts	z sorda come per il suono italiano della parola azione	tsoubbyë	(sopra)
dz	z sonora come per il suono italiano della parola zero	Dzerta	(Desertes)
ch	come il suono del francese champ	pchì	(piccolo)
j	come il suono della parola francese jamais	jouvë	(giovane)
qu	c aspra davanti a vocali e, ë, eu, i, come nell'italiano anche	queur	(cuore)
gu	g aspra davanti a vocali e, ë, eu, i, come nell'italiano ghiotto	aiguë	(acqua)

La caratteristica **r** dall'articolazione uvulare, presente ad Oulx e in alcuni paesi dell'Alta Valle, è pronuncia come nel francese **rare** (es.: **rasinë** - radice).

Personaggi

- Narratore
- Attore (uno dei comici)
- I Comici (i movimenti e le posizioni degli attori sono ispirati all'iconografia dei santi invocati contro la peste, tratta da affreschi, statue e quadri delle chiese della Valle di Susa, e alle rappresentazioni di San Giovanni, patrono di Salbertrand)
 - o Roc
 - o Sebastian
 - o Catrinë
 - o Touanëttë
 - o Manhoulin
 - o Cristof
 - o Charlin
 - o Cosmă
 - o Damian
 - o Janëttë
 - o Souazë
 - o 3 bambini
- Il prete (Interpretato da Charlin. La sua partitura fisica è ispirata, tra l'altro, alle diverse parti della Messa)
- I seminatori (Interpretati da Sebastian, Cristof, Manhoulin, Charlin. I movimenti dei seminatori sono ispirati alla semina del grano. In realtà essi spargono farina e borotalco a rappresentare la calce utilizzata per la disinfezione)

- I dottori (Interpretati da Cosmă e Damian. I loro gesti ampi sono ispirati all'iconografia dei santi e a pratiche mediche)
- I batù (Interpretati da Roc, Charlin, Manhoulin, Cristof e Sebastian)
- Marionette e Angeli (2 donne)
- Coro (voci maschili e femminili, può essere costituito dalle donne che interpretano gli angeli e dai musicisti)
- Musicisti (ghironda, organetto, flauto o clarino)

Quadri

1. Prologo e arrivo del carro
2. La peste tra gli animali
3. Il latte cagliato e Son Son
4. Lă Pèstë
5. Cosmă e Damian
6. Festa
7. Omelia
8. La danza macabra degli angeli
9. Il morbo
10. I batù
11. I caduti
12. Aȣvilhau vou
13. Farandolle
14. Il bacillo

1. Prologo e arrivo del carro

Narratore

(Viene letto un prologo con informazioni inerenti il luogo dove avviene la rappresentazione, riguardanti le varie pestilenze, oppure la parte fissa qui riportata. La lettura è inframmezzata dall'intervento di un attore che declama quanto Carlo Borromeo, vescovo di Milano, e Jaques-Bénigne Bossuet, vescovo di Meaux, dicono riguardo i Comici dell'Arte).

La peste nera giunge nel 1348 nella nostra valle, provenendo da Oriente, attraverso un lungo viaggio e, come in tutta Europa, miete migliaia di vittime riducendo a circa metà la popolazione. Partito qualche anno prima dalla lontana Cina, il morbo viaggia portato dalle pulci dei topi, nascosti nei carichi dei mercanti, nelle stive delle navi che approdano al porto di Marsiglia o attraverso pellegrini infetti dalla malattia che ritornano dalla Terra Santa. A questa del Trecento, la più

terribile delle pestilenze, ne seguiranno molte altre. Ma già un cronista dell'antichità quale è Lucrezio, nella sua *De Rerum Natura* ci narra gli effetti tremendi della morte nera e il mito di Edipo ci dice che la città di Tebe fu colpita dal morbo. Solo nell'Ottocento, il medico svizzero Alexandre Yersin scoprirà il bacillo e la sua via di propagazione attraverso i ratti. Diversi contagi prenderanno il nome di peste nel corso della storia e molti mali verranno di volta in volta definiti la nuova peste, ultimi: l'AIDS, la SARS, la pandemia dei polli.

La Chiesa si scaglierà sempre contro la dissolutezza dei costumi e dirà che il morbo è frutto della collera di Dio. Si proibiranno i «balli inhonesti provocantes Deum ad iram». Si cercheranno e perseguiteranno gli untori incolpando chi risulta in qualche modo scomodo. Così verranno perseguitati ora gli Ebrei, ora i Valdesi, ora i mendicanti o i nemici del momento.

Tra questi godono spesso di cattiva fama gli attori girovaghi, San Carlo Borromeo, vescovo di Milano, giungerà a maledire i comici dell'arte che dovranno riparare alla corte di Francia.

Egli dirà:

Attore «Le rappresentazioni sceniche e mascherate sono lontane dalle regole di vita cristiana; da esse, come da un semenzaio, escono tutti i delitti e le azioni turpi, convengono con i costumi pagani, sono state inventate dalla furbizia del diavolo e vanno con ogni sforzo sterminate dal popolo cristiano».

Narratore Anche Jaques-Bénigne Bossuet, vescovo di Meaux, a proposito dei guitti un secolo più tardi riporta:

Attore «Agli attori vengono negati i sacramenti, nella vita come nella morte, quando non rinunciano alla loro arte; li si esclude dalla sacra messa, in quanto pubblici peccatori, dalle sacre consacrazioni, in quanto persone disonorate e viene loro negata la sepoltura ecclesiastica».

Narratore I monatti sono incaricati di raccogliere i cadaveri e di trasportarli con i carri fuori dai villaggi per seppellirli in fosse comuni. Si chiudono le porte delle città e vengono predisposti lazzaretti e cordoni sanitari. Nessuno può più entrare o uscire. Si fugge nei boschi e sui monti per salvarsi dal male, ma il male lo si porta dentro, addosso, nelle proprie carni ed esplode in bubboni marci di pus sotto le ascelle e all'inguine. I medici sono

impotenti e provano rimedi di ogni tipo dalle erbe, alla chirurgia, ai salassi, alle fumigazioni, agli intrugli di code di rospo e lingue di serpente. Indossano strane maschere con lunghi nasi dove vengono poste essenze credute miracolose e si consiglia di bruciare rami di ginepro e di portare mazzetti di ruta, menta, assenzio ed erbe varie. Tutto viene bruciato o disinfettato con la calce, le chiese vedono così sparire i meravigliosi cicli di affreschi che le ornano.

Non resta che invocare la protezione dei santi: San Sebastiano sarà il santo privilegiato nel Trecento e nel Cinquecento, le nostre chiese sono piene di statue, immagini ed affreschi del Santo, e con lui i santi medici Cosma e Damiano. Altri Santi sono invocati contro il male e, tra loro, San Cristoforo di cui molte cappelle di montagna portano l'effigie, Sant'Antonio che già è chiamato in causa contro l'ergotismo e contro il fuoco dell'herpes zoster che brucia le carni e che da lui prende appunto il nome di fuoco di Sant'Antonio. Ancora, sono invocati contro il morbo: San Gregorio Magno, San Francesco Xavier e santa Caterina. Dopo la peste del 1577 si chiamerà in causa anche San Carlo Borromeo prodigatosi per gli appestati di Milano e in occasione del grande flagello del 1630 sarà San Rocco il Santo prediletto.

I comici

(S'ode un comando di incitamento rivolto ai cavalli, tipico dell'Alta Valle Susa, e musica in lontananza, il prologo è interrotto)

Alé, Uuuh! Uuh 'n pâ!

Narratore

Ma ecco che s'ode il rumore del carro dei comici allontanati dalla terra di Lombardia che passano dal villaggio e cercano rifugio alla corte di Francia.

(Aumentano il rumore e la musica) Facciamo largo e approfittiamone per sentire quali storie ci racconteranno.

(Entra il carro dei comici tirato da tre uomini. Il clima è festoso, alcuni musicisti suonano Carnevale di Salbertrand seguendo l'allegria brigata. I comici hanno particolari di costume molto colorati che scompariranno nel corso della rappresentazione per lasciare solamente i colori neri degli abiti e bianchi delle camicie. Sul carro tre bambini che giocano, di fianco al carro un giocoliere si esibisce nei suoi numeri di bravura, Touanëttë porta un secchio di latte e una lampada, Chiara indossa una gonna gitana e danza, altre donne portano una lampada e alcuni oggetti. Il carro viene piazzato in luogo

appropriato a mò di palco, dove ci saranno già due lampade accese. Tutti gli oggetti di scena sono sul carro e, insieme alle lampade, vengono sistemati mentre i musicisti prendono posto continuando a suonare)

2. La peste tra gli animali

Charlin *(Davanti al carro)* Eccoci giunti in questo ridente villaggio. Cogliamo l'occasione per tirar su qualche doblone. Prepariam ordunque la nostra rappresentazione. Dacci Sebastian la tua versione.

Sebastian *(Sebastian, seduto sul carro, racconta la storia ispirata a La peste tra gli animali di La Fontaine, mentre Charlin, poco lontano da un muretto o dal carro stesso, muove una ragazza come fosse una marionetta attraverso due bastoni collegati con nastri neri ai polsi della ragazza/marionetta, mentre gli altri si siedono o si dispongono ad ascoltare).*

Un giorno, tra gli animali si sparse un'epidemia di peste. Gli animali morivano a decine e i sopravvissuti erano molto spaventati, finché il leone disse: «Per scacciare questo male, occorre che ciascuno confessi i suoi peccati!». Lui per primo disse: «Io ho mangiato qualche agnello e qualche mucca ed anche qualche pastore!». La volpe, che faceva da giudice, disse: «Ma questo, maestà non è poi un grande peccato, voi avete agito correttamente.» Uno ad uno gli animali confessarono le proprie malefatte. Poi fu il turno dell'asino che disse: «C'era la siccità, morivo di fame. Entrai nel giardino del convento e mangiai un poco d'erba!»

«Questo sì ch'è un gran peccato!» disse la volpe, e il povero asino fu condannato a morte perché davanti alla legge i ricchi e potenti sono sempre bianchi come i gigli, mentre i poveri sono neri come il carbone.

Tutti No! Non è così! Ma cosa dici! Buhhh!

Manhoulin Fate largo! Or fo' io la narrazione! *(racconta la sua versione della storia, in piedi sul carro, sottolineando le parole con una sequenza di movimenti tratti da lavori dei campi, mentre Charlin, butta le bacchette della marionetta, questa si affloscia, mentre lui prende altre bacchette e usa un'altra ragazza come marionetta come se volesse vedere se la nuova funziona meglio).*

Un bel giorno, tra gli animali arrivò la peste. Non era un bel giorno! Tanti morirono. Allora la volpe disse: «L'epidemia è sicuramente causata da qualche grave peccato commesso da qualcuno di noi. Bisogna che ciascuno confessi le sue malefatte». Iniziò il leone, che era il re degli animali: «Io sono andato nella stalla del pastore» disse «e mi sono mangiato le mucche, gli agnelli, le galline ed i maiali. Mentre stavo schiacciando una pennichella per digerire, il pastore mi ha svegliato urlando ed io me lo sono mangiato».

«Altezza» disse la volpe «voi siate un bravo sire, potete mangiare chi volete». Poi fu il turno dell'asino che disse: «Mi aggiravo affamato per il villaggio e non v'era nulla per lenire i morsi della fame. Vidi aperto il cancello dell'orto del convento ed entrai. Mangiai due ciuffi d'erba e poi ritornai al lavoro». La volpe sentenziò: «Questa è sicuramente la causa dell'epidemia, che l'asino sia condannato a morte». Morale, davanti alla legge i ricchi e i potenti sono sempre bianchi come gigli e i poveri tapini sono sempre neri come il carbone.

Tutti *(Applausi) Bravo! Bravo! (Entra Roc, con in testa un testone di cartapesta, caricatura di un paesano)*

Roc *(Racconta in occitano la storia sottolineando le parole con una sua sequenza di movimenti che ne caratterizza la mimica)*

Un cò, ou bemèi dla bestia e dla bicia i l'î ribà la pèstè. Par garâ quèllè brüt maratîe, èl lioun qu'l'èr èl consou dla bèstia ou l'à di: «Lä vant què chacun ou counfès sa mafaita». Iè par proumî ou l'à açoumansà: «Oh, boia, mi ai machà coc anhé e coc vacchê e mai dou vachîe e cattî porque e a m'siou bian souanhà». «Oh, bestiê d'un consou!» ou fai èl řeinâ qu'l'èr mountà slâ řibunê e qu'ou fazî dâ joujjê «Ican ci l'î pa unê mafaitê. Ou sé unê břavê bèstiê vou!». «Ah bé ouei» ou l'à repoundî èl lioun «Siou peui jò unê bèllê bèstiê mi».

Apré l'à touchà a l'anê qu'ou l'à di: «Lä lh'èr bian äd sächarêsê, pa dâ machâ, a l'aviou unê fan dou diablê e a siou řintrà din èl counvan dla mounha. A m'siou řampli lâ řippê 'bou dou fioû d'êřbê».

«Oh, gran buric!» ou fai èl řeinâ «Ican ci ouei qu'l'î proppê un grò pachà! Sooumò, sooumò qu'ou sé pa d'aoutrê». E èl paour anê ou l'î ità coundanà a mor.

Sabé, brava jan, l'î ciou parî: dran la louà lou paoure i soun cioû nhî m'èl chařboun e lou řicche i soun cioû blan ma lou

lisse e ma la bambeulha.

Tutti Ma vai via! Buhhh! Non sei capace!

3. Il latte cagliato e Son Son

(Si allontanano tutti scacciando Roc; resta Touanëttë che sale sul carro, versa il latte del secchio in un paiolo, si avvicina alla culla e inizia a cantare piano piano una ninna-nanna, mentre i bambini iniziano a giocare con la corda davanti al carro).

Tre bambini *(Due bambini fanno girare la corda, mentre l'altro salta. Giocando, recitano una filastrocca, ritrovata a Deveys, frazione di Exilles, disturbando Touanëttë)*

Cuccurucù!
Jahl quë t'à da bramâ?
Ai lä jambë routtë.
Qui t'l'à routtë?
Marguerittë dlä cour.
Que t'lh'à fai?
Ai varsà tou soun lai.
Ouai, qu'ou t'à bian fai!

Touanëttë Shhhh! Basta! Smettetela, andate via, che me lo rovinare!... Il latte caglia se fate rumore!

(I ragazzi corrono via. Touanëttë riprende a cantare più forte la ninna-nanna proveniente da Oulx)

Son son vené vittë vittë
Son son venë vittë don.
Moun bè peci voudrië dourmî
e la son vo pa vëni.
Son son vené vittë vittë
Son son vené vittë don.

(Touanëttë intinge un fazzoletto nel latte che è diventato nero e lo avvicina alla culla. Smette improvvisamente di cantare, si toglie la cuffia e scoppia in una risata isterica. Caterinë, che nel frattempo si è avvicinata al carro, lancia un urlo agghiacciante, fissando la culla).

4. Lă pèstë

(Dall'altra parte della piazza si sentono provenire tre colpi di campana a morto)

Cosmă

Lă pèstë!

Sebastian

Lă pèstë i l'î ribà!

Janëttë

Ieur lă vânt s'escapâ!

(Qualcuno grida, mentre sale il suono di ghironda e su due balconi, possibilmente opposti, appaiono in uno alcune donne e nell'altro alcuni uomini che formano il coro e intonano il canto Lă pèstë, composto dal laboratorio. Durante la canzone Touanëttë, i bambini, Caterinë e gli altri attori si aggirano spaventati in mezzo al pubblico)

Coro

Donne
Uomini

Lă pèstë i l'î ribà.
L'î ici vângù a nou prannë.

Donne
Uomini

Lă pèstë i l'î ribà.
Lă samblë qu'î vo pa atandë.

Tutti

Lă lh'anaré pa tan
a nou countajâ.
Lă lh'anaré pa tan.

Donne
Uomini

Lă mor i l'î ribà.
L'î jò ou l'indà dlă portë.

Donne
Uomini

Lă mor i l'î ribà.
Oh, quëllë movézë sortë.

Tutti

Ieur lă vânt s'escapâ,
sans beicâ än areir.
Ieur lă vânt s'escapâ.

Donne
Uomini

Lă pèstë i l'î ribà.
Anà a sounâ ël préirë.

Donne

Lă pèstë i l'î ribà.

Uomini Caran qu'lä s'po pa créirë.

Tutti Lă vânt brulâ ël butin.
Anà äntarâ lou mor.
Äd cours sarà lä portë.

Lă mor, lä pëstë, lä mor.

(Al termine della canzone, Charlin tira concitato una corda dividendo a metà la piazza, attraversando il pubblico che si trova diviso tra appestati e sani. Gli altri attori si trovano dalla parte degli appestati e, smarriti, cercano di passare ma la corda glielo impedisce)

Janëttë *(Appare Janëttë che cammina sul lato a valle della corda, ha un vestito nero che lascia uno strascico lunghissimo dietro di lei, come il velo nero della morte)*

Ier sera mi coricai di buon'ora. Nel cuore della notte un incubo m'assalì. Sognai! Un enorme insetto peloso, forse un ragno, saliva, su dalle coperte del mio giaciglio fin verso il guanciale. Così vivida era quell'orrida immagine che mi parve di sentire la bestia avvicinarsi al mio volto e intaccare il mio fiato. Mi svegliai sgomenta e aprendo l'occhi vidi lì, nel chiarore della luna, accanto alla mia testa, un ratto ghignante di maleficio. Non posso più togliermi di dosso quel suo sguardo nefasto e lo sento, cammina, cammina e morde, rosicchia, mastica.

5. Cosmä e Damian

(Dal fondo della piazza, dalla parte dei sani, entrano Sebastian e Manhoulin seguiti da Cristof e Charlin. I quattro indossano una fascia da seminatore a tracolla dove immergono la mano e spargono borotalco misto a farina come fosse calce; nell'altra mano recano una lampada. In mezzo ai quattro, come in perfetta formazione, procedono Cosmä e Damian, vestiti con abiti e maschera che ricordano i dottori del Seicento: un lungo abito nero, un cappuccio e una maschera con un lungo naso. I seminatori cantano la litania creata unendo una formula lasciata su un documento notarile da un appestato del seicento che detta le sue ultime volontà, con l'annotazione del primo decesso per peste accertato, nel

novembre 1629, nei registri parrocchiali di Salbertrand)

Seminatori «Cum nihil sit certius morte et illius hora nihil incertius.
Peste et morbo subitaneo».

*(I seminatori lasciano a terra le lampade e se ne vanno;
Charlin va in chiesa a prepararsi. Cosmă e Damian dialogano
con frammenti tratti dal De Rerum Natura di Lucrezio, dalle
relazioni secentesche del medico Fiochetto e dagli scritti sul
teatro di Antonin Artaud)*

Cosmă: All'inizio hanno il capo ardente di febbre e gli occhi
arrossati di un lustro bagliore, le fauci nere all'interno sudano
sangue, la via della voce si ostruisce e la lingua gronda umore
corrotto, debilitata dal male. L'alito della bocca esala un odore
atroce, come il puzzo di cadaveri gettati a marcire.

Damian: Trattasi di putrefazione degli umori e marcescenza del
sangue!

Cosmă: Nascono a maschi e femmine parimenti, o nell'anguinaia
o sotto le ditella, certe enfiature, nominate dai volgari
gavoccioli mortiferi...

Damian: Alcune crescono come una comunale mela, altre come un
uovo e alcune più e alcune meno, fino a permutar in macchie
nere.

Cosmă: Gli occhi spalancati. Il cupo cipiglio. Lo sguardo
forsennato e feroce.

Damian: Il sudore lucido grondante. Gli scarsi sputi stentati intrisi
di giallo e amari, espulsi a fatica.

Cosmă: Nel momento estremo, serrate le narici, incavate le
tempie, fredda la pelle dura, allentata la bocca, giacciono le
membra nella rigida morte.

6. Festa

Catrinë Ma non stateli a sentire. Contro la malattia e la morte
non c'è miglior rimedio che divertirsi e godere a piene scorte!

*(Bourrée a tre tempi, Par bian dansâ, suonata dai
musicisti. Al centro della piazza, Touanëttë, Catrinë, Roc,*

Cristof ballano e cantano insieme agli altri che si fanno intorno e battono le mani)

Tutti Par bian dansâ, viva laz amazina. Par bian dansâ vné ou z'Amazà. *(Canzone registrata a San Marco, frazione di Oulx)*

7. Omelia

Charlin *(Charlin esce minaccioso dalla chiesa e resta sul sagrato, vestito da prete con una torcia in mano. Tutti indietreggiano verso il carro, qualcuno si inginocchia contrito, qualcuno si fa il segno della croce)*

Un angelo buono è apparso e ordina ad un angelo cattivo di battere alla porta delle case con la sua lancia e per quanti colpi riceve una casa, tanti morti ne escono. Se oggi l'angelo della peste vi guarda, vuol dire che l'avete meritato! Il momento di riflettere è venuto! Il flagello implacabile batterà la messe umana fino a che la paglia sia divisa dal grano. Ci sarà più paglia che grano, più chiamati che eletti! I giusti non temano, i malvagi tremino!

Guardatelo! L'angelo della peste! Bello come Lucifero e radioso come il male! Entra nelle vostre case, si siede alla vostra camera e aspetta il vostro ritorno. *(libero adattamento da La peste di A. Camus)*

8. La danza macabra degli angeli

(Due donne, vestite una di bianco e una di nero, con il volto mascherato con una maschera da schermo che cancella i tratti del viso, inscenano una danza macabra, ispirata agli affreschi della valle, ai due lati opposti della corda in mezzo alla piazza. I musicisti suonano una musica adeguata. Finita la danza gli angeli escono, con l'angelo nero che trascina verso il basso l'angelo bianco)

9. Il morbo

(Catrinë, Roc, Manhoulin, Cristof, Touanëttë, Souazë e Janëttë si dispongono nella piazza, ciascuno nel proprio spazio. Due attori distribuiscono al pubblico mazzetti di erbe aromatiche e ripetono in continuazione la frase «Funerali

deserti, senza seguito, si disputavano la via frettolosi», tratta da Lucrezio. Sebastiano gira sul perimetro della piazza con un ramo di ginepro fumante. Catrinë, vestita di nero con un lungo velo bianco da sposa, gira per la piazza toccando il pubblico come a voler infondere guarigione e a volte cade in preda all'estasi. Cristof gira per la piazza con un cassone contenente uno scheletro sulle spalle. Roc stende un lenzuolo di campagna, si toglie le scarpe e cammina lentamente all'interno del lenzuolo, Cosmă e Damian staccano la corda e sbaraccano il carro)

Touanëttë

(Con lo sguardo fisso come se stesse guardandosi allo specchio, mima l'atto di vestirsi e pettinarsi, estrae dall'abito una matita nera e comincia a truccarsi con linee grossolane che si perdono nel volto, deformandolo; estrae poi un rossetto e, dopo averlo passato sulle labbra segna strisce violente sul volto, mentre recita un frammento de I Promessi sposi di Manzoni)

Scendeva dalla soglia d'uno di quegli usci, e veniva verso il convoglio, una donna. La sua andatura era affaticata, gli occhi non davan lacrime, ma portava segno di averne sparse tante. Portava essa in collo una bambina, morta; ma tutta bene accomodata, co' capelli divisi sulla fronte, con un vestito bianchissimo, come se quelle mani l'avessero adornata per una festa. Né la teneva a giacere, ma sorretta, a sedere su un braccio, col petto appoggiato al petto, come se fosse stata viva; sennonché una manina bianca spenzolava da una parte, con una certa inanimata gravezza, e il capo posava sull'omero della madre, con un abbandono più forte del sonno.

Roc

(Continuando a muoversi senza scarpe sul lenzuolo di campagna recita un frammento di La vita è sogno di Calderon de la Barca) Sono uno sventurato: per volermi sottrarre alla morte, sono andato a cercarla. Mentre tentavo di fuggirla, mi sono imbattuto in lei, perché non c'è nascondiglio sicuro contro la morte. Chi più tenta di schivarne i colpi più facilmente la incontra.

Tornate, tornate subito alla lotta sanguinosa, perché tra le armi e il fuoco ci si trova più al sicuro che nel folto di un bosco: non v'è sentiero che sia sconosciuto alla forza del destino e all'inclemenza del fato. Perciò, mentre cercate di sfuggire la morte con la fuga, state certi che morrete, se Dio lo ha deciso.

- Manhoulin *(Riempie una bacinella vuotando dei secchi d'acqua e recita un frammento di Lucrezio)* Molti precipitarono a capofitto in fondo all'acqua dei pozzi, giungendovi con la bocca tutta spalancata *(immerge la testa nella bacinella per alcuni secondi)*: implacabile, un'arida sete, sommergendo i loro corpi, rendeva un'ampia fonte pari a poche gocce.
- Catrinë *(Tra un'estasi e l'altra racconta una leggenda raccolta a Chiomonte dal Laboratorio)* Mettete un pane fuori dalla vostra porta questa notte; domattina vi indicherà se la peste è ancora viva. Poiché la peste vive nel pane nero e muore nel pane bianco.
- Souazë *(Ha con sé un piccolo sgabello da mungitura e una piccola finestra. Gira per la piazza, ogni tanto posa lo sgabello, si siede e guarda attraverso la finestra recitando una frase di Artaud)* Nessuno potrà spiegare perché la peste colpisca il vigliacco che fugge e risparmi il gaudente che si soddisfa sui cadaveri. Perché la fuga, la castità, la solitudine siano impotenti contro gli assalti del flagello.

10. I batù

(Roc si toglie la camicia esplodendo con «Mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa», alza la parte davanti della canottiera portandola a coprirsi la faccia e la testa in modo da rimanere come incappucciato con il tessuto che lascia intravedere il viso, quasi fosse un teschio, e inizia a battersi la spalla e il fianco con le mani (Ispirato ai flagellanti, i batù, attestati ad Exilles). Poi Charlin, Manhoulin, Cristof e Sebastian fanno la stessa cosa. I cinque formano una processione ed escono al suono delle mani che flagellano il corpo)

11. I caduti

(L'angelo bianco e l'angelo nero rientrano al centro della piazza, sul lenzuolo di campagna lasciato da Roc: l'angelo bianco in piedi e l'angelo nero a poca distanza accovacciato e rimangono statuari per alcuni secondi. L'angelo bianco alza un braccio tenendo una lunga piuma

nera mentre l'angelo nero ha in mano una campana e un bastone. Janétté, Souazë, Touanëttë, due bimbi, Damian, Cosmä, Catrinë, da una parte e Manhoulin, Cristof e Charlin dall'altra, si dirigono verso gli angeli con un movimento rallentato. L'angelo bianco compie ampi movimenti con il braccio, quasi usasse la piuma come una falce e, ad ogni colpo, l'angelo nero batte la campana. Ad ogni rintocco qualcuno cade: un bambino, Cosmä, Damian, Catrinë, Manhoulin. Gli angeli si allontanano, i sopravvissuti rimangono qualche istante congelati, rientrano Roc e Sebastian per raccogliere i cadaveri. Souazë corre verso il bimbo, si inginocchia e lo prende in grembo, rimanendo come in un'immagine della Pietà. Cristof raccoglie Catrinë e la carica sul carro. Touanëttë e Sebastian trasportano Damian con un lenzuolo di campagna e la mettono sul carro. Charlin porta Manhoulin in spalla trattenendolo con un lenzuolo e lo mette sul carro. Roc, Janéttë e Cristof trasportano Cosmä e lo mettono sul carro. I sopravvissuti si girano ora verso Souazë che raccoglie il bimbo, lo trasporta in braccio e lo mette sul carro sugli altri corpi. I trasporti sono ispirati all'iconografia dei trasporti di appestati del Trecento e Quattrocento e alle raffigurazioni della deposizione dalla croce e del trasporto del Cristo Morto).

12. Arvilhau vou

(Il carro con i corpi viene coperto da un lenzuolo bianco, si raccolgono le lanterne, Roc, Charlin, Sebastian e Cristof, si mettono un tabarro nero e un cappello e tirano il carro. Le quattro donne si mettono una coueifë nera e si dispongono a lato del carro, ciascuna con una lanterna e, in fondo, i due angeli, appena passato il corteo, raccolgono due lanterne lasciate dai seminatori e chiudono il corteo. Il carro esce dalla via da cui è venuto accompagnato dalle parole di Roc e dalla canzone Eveillez vous)

Roc	Arvilhaou vou jan qu'ou doṛmià, prià pour lou paouṛe tṛapasà, nou sän ità 'ma vou, vou saré 'ma nou paṛmi lou moṛ. <i>(tratto dalla tradizione contadina di Beaulard)</i>
Uomini	Eveillez vous gens qui dormez,

petits et grands écoutez nous.
Quand la morte viens le tan est court,
autant la nuit comment le jour.
Si vous avez des ennemies
pardonnez les par cas d'amis.
Si vous tardez vous avez tort
peut être demain vous serez morts.

(tratto dalla tradizione di San Marco di Oulx, testo recitato per l'ultima volta nella notte tra il 1° e il 2 novembre 1939 da Cesare Gros dal quale è stato appreso dai componenti del Laboratorio).

Donne

A peste, fame et bello.
Libera nos Domine.

(litania utilizzata nel periodo della peste, attestata a Salbertrand durante la pestilenza del 1630)

13. Farandolle

(Dal vicolo dove è scomparso il corteo funebre parte una farandolle danzata da tutti gli attori, con i musicisti che precedono. La peste pare finita)

14. Il bacillo

Narratore

(La farandolle si interrompe improvvisamente) Il bacillo della peste non muore né scompare mai, può restare per decine, centinaia di anni addormentato nei mobili e nella biancheria, aspetta pazientemente nelle camere, nelle cantine, nelle valigie, nei fazzoletti e nelle cartacce. Forse verrà giorno in cui, per sventura o per incoscienza degli uomini, la peste sveglierà i suoi topi, scavando gallerie nelle viscere delle montagne per mandarli a morire in una valle felice. *(liberamente ispirato alle ultime parole di La Peste di A. Camus)*

(Tutti si avvicinano con le spalle verso Roc e fanno un inchino al pubblico. Riparte la farandolle che coinvolge il pubblico in una festa finale)



Immagini da *L'anjė dlä pèstë*, Salbertrand 2005.

ASSOCIAZIONE CULTURALE ARTEMUDA

L'Associazione Culturale ArTeMuDa, affiliata ARCI dal 2006, nasce a Torino il 14 Febbraio 2003. È formata da operatori culturali e ricercatori con competenze specifiche nei settori artistici del teatro, della musica e della danza. L'Associazione ha come finalità la diffusione e la ricerca artistica, l'uso dell'espressione artistica per favorire la creatività individuale e di gruppo, la creazione di un centro di aggregazione territoriale, la formazione di operatori in ambito artistico e sociale e la divulgazione della conoscenza dell'espressione artistica attraverso l'organizzazione di seminari, conferenze e laboratori. Le attività dell'Associazione si rivolgono all'ambito culturale, sociale, educativo e lavorativo.

LABORATORIO PERMANENTE DI RICERCA TEATRALE DI SALBERTRAND

Nel gennaio 2004, ArTeMuDa crea il Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale a Salbertrand che si propone di scavare nella cultura locale attraverso un approccio di tipo antropologico.

Il laboratorio ha prodotto le dimostrazioni di lavoro *Santi Bestie Maniscalchi* (2004), *Bestië* (2005), *L'angelo della peste* (2005), *Distillare è imitare il sole* (2005), *il Carnavà dlu Gueini 'd Sabaltran* (2006), *Barbaria* (2006) e *Oltre l'eco* (2007).



Il Laboratorio si propone di raccogliere e rielaborare frammenti di memoria, passi solitari lungo sentieri impervi, parole frantumate sulle pietraie ai margini dei campi non più coltivati, immagini racchiuse in piccole cose indimenticabili. Le tecniche mediante le quali il Laboratorio conduce la ricerca trovano fondamento nell'Antropologia Teatrale, una disciplina che studia l'arte dell'attore e la sua presenza scenica nel suo aspetto di extraquotidianità.

Una parte fondamentale del lavoro è costituita dall'incontro con gli abitanti del posto, considerati alla stregua dei grandi maestri poiché custodi del sapere di una terra e dei suoi gesti. È proprio sul gesto che si concentra essenzialmente la ricerca; quel gesto del mondo contadino che perdendosi porta con sé le parole che non hanno più ragione di essere dette perché narrano, descrivono, chiamano quel gesto che produce un lavoro. Il lavoro duro della vita quotidiana ormai lasciata alle spalle, ma ancora presente nella carne e nella memoria di persone eccezionali in grado di trasmettere l'essenza di quella vita e di quel mondo.