

COMMENTO A *IL DIO CHE DANZA* DI PAOLO PECERE.

di

Alessandro Cosentino e Francesca Ferrari

Quando si parla di trance, possessione, esperienza estatica, mistica, rituale, qualcosa che è soprattutto colore, sapore, musica, movimento e lo si vuol fare con il mezzo scritto, si incorre da subito nel limite delle parole, pericolosamente incapaci di racchiudere l'esperienza e le immagini in forme comunicabili. Viene in mente Ken Wilber: «ciò che deve essere tradotto in realtà è il Mistero: non conosciuto, ma sentito; non pensato, ma respirato; non un oggetto, ma un'atmosfera; non una lezione, ma una vita»¹.

Eppure Paolo Pecere, autore de *Il Dio che danza. Viaggi, trance, trasformazioni* edito da Nottetempo, è riuscito a condurci in un viaggio scrupoloso e attento, allo stesso tempo familiare e delicato, cavalcando il testo a volte da accademico, a volte come un bambino che racconta con coraggio e stupore ciò che scopre. Il suo è lo sguardo di un osservatore non partecipante, come egli stesso ammette alla fine del racconto della sua esperienza in Kerala (India) dove, dopo aver assistito al rituale di possessione denominato *theyyam*, riflette sul rapporto instaurato con i protagonisti e sulle sue modalità di investigazione:

Mi sembra che Rajesh, in fin dei conti, ci tenesse soprattutto a impartirmi delle lezioni, a correggere gli errori del mio sguardo di occidentale su una realtà che non è la mia. I particolari personali che mi ha raccontato erano funzionali al messaggio, non alla creazione di una confidenza. Non abbiamo un passato in comune e nel mio futuro c'è l'imbarco sul volo Srilankan airlines che mi riporterà nell'altra vita. Per Rajesh sono un osservatore non partecipante, e ha ragione (p. 104).

La forma del testo non può identificarsi con un unico genere di scrittura, ma permette di abbandonarsi alle curve a volte più tecniche, a volte morbide e paesaggistiche del sentiero. La struttura viene stravolta, quasi a sottolineare la coerenza tra la diversificazione delle modalità rituali — e dunque delle forme — delle diverse culture e la discriminazione dei suoi sguardi, a volte esperti, altre volte impreparati e curiosi. Scopriamo un orizzonte comune che Pecere svela con naturalezza, a ricordarci che a muoversi sono le diverse comunità, ognuna nel proprio contesto e territorio, ma a vivere sono sempre gli esseri umani nel grande ambiente terrestre. Bateson diceva che «la mappa è diversa dal territorio; ma cos'è il territorio? Da un punto di vista operativo, qualcuno con la sua retina, o con un metro, è andato a ricavare certe rappresentazioni che poi sono state riportate sulla carta. Ciò che si trova nella carta topografica è una rappresentazione di ciò che si trovava nella rappresentazione retinica dell'uomo che ha tracciato la mappa; e se a questo punto si ripete la domanda, ciò che si trova è un recesso all'infinito, una serie infinita di mappe: il territorio non entra mai in scena»².

Fortunati noi che inciampiamo nel libro di Pecere poiché lui, invece, riesce a far trapelare ciò che c'è sotto. Cammina per noi sul filo rosso della mappa — la disegna persino a inizio testo — per svelare il territorio. Dunque fin qui possiamo affermare che una mappa non è un territorio e la parola non determina la cosa designata, ma se si mette da parte il giudizio e ci si lascia andare all'osservazione e all'a-

¹ K. WILBER, *Oltre i Confini*, Cittadella Editrice, Assisi 2017, p. 7.

² G. BATESON, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1977, p. 495.

scolto, e dunque se si rimane ancorati a ciò che si osserva, o meglio, a ciò che si attraversa, è proprio seguendo e unendo i puntini che accade l'epifania. L'illusione in cui siamo immersi, e cioè la convinzione che tali luoghi o, come è più opportuno chiamarli, 'eventi' sono distanti e incomprensibili, lascia il posto a una visione, che è modificata e modificabile in forma direttamente proporzionale al fluire dell'esistenza. In fondo, la distanza e il viaggio stessi sono anch'essi materia subdola: il viaggio che avviene nello stato di trance accade da fermi. Spazio e tempo si annullano nel rito della possessione, trasformando il presente, «il companatico tra due fette di pane, se così possiamo chiamarlo»³, non più in una sottile fetta, ma in un momento infinito che contiene ogni cosa e ogni tempo, l'eterno qui ed ora. Nell'eterno *hic et nunc* non vi sono differenze, non ci sono distanze o altezze, ma solo profondità. Ed è qui che tutti gli emarginati si rispecchiano, nel rito che dà loro voce e che permette di accedere al mondo precluso al razionale. Quando siamo felici, non ci accorgiamo del tempo, non desideriamo nulla e non vogliamo essere 'altrove'. Quando la realtà che viviamo non ci corrisponde, ci frustra e ci limita, si eleva un moto di rivolta, di ribellione. La possessione libera gli ultimi e solo loro hanno la forza di rappresentare la moltitudine, solo loro hanno la facoltà di far passare nella crepa lasciata aperta dal limite, il divino, non affatto in silenzio. Emblematico in tal senso è il theyyam, grazie al quale le rigidissime barriere fra le caste indiane vengono 'abbattute' lungo la durata del rito, dove il protagonista «si rafforza aprendosi a un dio» (p. 76). Infatti, i rituali del theyyam vanno a «canalizza[re] una tensione sociale repressa». [...] Il risultato è la 'performance drammatizzata di un rimorso sociale'. Questa performance può avere un effetto di 'catarsi', poiché realizza una 'libertà temporanea' degli esclusi, che attraverso il danzatore possono protestare contro le atrocità del sistema castale, in una 'ritualizzazione della protesta'» (p. 95). E poi ancora più avanti nelle pagine dedicate al vodu in Benin e Togo:

Il paradosso sta nel riconoscere una funzione salutare a questi stati di agitazione corporea, in cui è tanto evidente la mancanza di controllo razionale: come si può trovare motivo di ammirazione, invece che di smarrimento o pietà, per quelle sceneggiate di individui dissociati, scissi, regrediti? Un modo per farlo consiste nel considerare che quella dissociazione è regolata, è una tecnica sociale che permette di vivere una molteplicità psicologica altrimenti impedita nel contesto politico e religioso dominante (p. 156).

La danza, la musica, le maschere, i luoghi sono forse eventi dimenticati dai libri di storia, ma vivi nella ritualità di uomini, donne e bambini. Essere protagonisti o spettatori: questa è la differenza che corre tra una donna salentina degli anni '50 e la turista che corre a Melpignano per la Notte della Taranta. Tradizioni antiche che oggi sono divenute intrattenimento, come anche alcuni riti vodu osservati da Pecere in Mali e Benin: «D'altra parte, nel momento in cui l'industria culturale mette le mani sulla superstizione e ne fa una tecnica pseudorazionale s'insinua una sudditanza psicologica che illude e depotenzia l'individuo piuttosto che favorire la realizzazione dei suoi desideri» (p. 186). Il progetto di Pecere è ambizioso e suggestivo:

viaggi e libri hanno dato vita all'idea di una ricerca, un libro-viaggio intitolato Il dio che danza. Ammesso che questo progetto potesse realizzarsi, racchiudere e fermare luoghi, tempi e pensieri tanto numerosi, avrebbe ricostruito la presenza di un motivo culturale quasi onnipresente: quello di un dio o di uno spirito che s'impossessa del corpo e induce una danza frenetica e benefica. [...] Si tratta forse di un universale antropologico: l'abbandono dell'io come esperienza terapeutica e spirituale, il passaggio per l'identificazione con un altro (un essere vicino alla natura, spesso un animale), che induce visioni e trasformazioni nell'individuo, e al tempo stesso mette in gioco le norme sociali o drammatizza un vero e proprio conflitto con la cultura dominante (pp. 57-58).

³ K. WILBER, *op. cit.*, p. 90.

Lungo questo viaggio che ci condurrà in Salento, Kerala, Pakistan, Brasile, Mali, solo per citare alcuni dei luoghi della mappa, Pecere osserva i vari rituali con una prospettiva transculturale, e lungo il testo si pone diversi interrogativi sui fenomeni investigati, mettendoli su base comparativa. Alcuni di questi interrogativi li ritroviamo anche in altri contesti accademici come, ad esempio, nel recente saggio dell'etnomusicologo Giorgio Adamo, dedicato ad alcuni fenomeni di trance e possessione documentati in Malawi:

Sono riconoscibili modelli transculturali nei comportamenti delle persone in trance? Fino a che punto vi è perdita di controllo e di consapevolezza nei posseduti? Esistono diversi livelli di allontanamento dalla coscienza 'ordinaria'? Emergono in questi contesti ruoli e comportamenti 'tipicamente' maschili o femminili?⁴

Dare delle risposte a queste questioni è possibile soltanto con un lavoro di équipe, coinvolgendo professionisti provenienti da ambiti diversi (antropologi, medici, musicologi, psichiatri, ecc.), attraverso un approccio multidisciplinare e indagini condotte in maniera prolungata. Il modello rimane, ancora oggi, quello dell'équipe di specialisti coordinata da Ernesto de Martino, per indagare in Salento il fenomeno del tarantismo⁵. Le considerazioni raccolte nel libro-viaggio da Pecere sono senza dubbio erudite e suggestive ma risentono della mancanza di più approfondite investigazioni dei complessi rituali descritti, in particolare il ruolo della musica non riceve da parte dell'autore la cura e l'attenzione che meriterebbe, anche se, come si è già detto, altri erano gli obiettivi del volume. Uno dei meriti del lavoro di Pecere, invece, è quello di tornare, con nuove considerazioni e interconnessioni, su alcune problematiche 'care' a diverse discipline accademiche, ponendo questioni che meriterebbero sicuramente di essere investigate da un'équipe multidisciplinare.

Ci chiediamo insieme all'autore: chi è oggi il "viandante sul mare di nebbia" che di spalle nel quadro di Caspar David Friedrich nasconde il volto e la propria identità, proprio come i protagonisti del rituale del theyyam che indossano una maschera, e possono estraniarsi dal proprio 'io' per entrare in rapporto con la 'moltitudine' che contengono? L'individualità e l'universalità sono due facce della stessa medaglia: non vi è l'una senza l'altra. È anzi la definizione dell'una che affranca l'esistenza dell'altra. Siamo abituati a vederci separati, divisi, confinati, distanti, ma in realtà siamo tutti parte dell'Uno. Tuttavia, non potendo vedere questa totalità, ci sentiamo separati e ci immaginiamo divisi. Ciò a cui possiamo affidarci per 'vedere' come Tiresia, è l'intuizione, l'ebbrezza, uno stato di semi-coscienza in cui sentirci parte di un tutto più vasto che ci vuole liberi dall'etichetta imposta dalla società. Questi concetti hanno migliaia di anni e non sono il prodotto derivato di un ragionamento, ma frutto di altri strumenti come l'intuizione, il sentire, l'astrazione. Gli individui raccontati nel libro di Pecere si caratterizzano per la 'fluidità' delle loro identità, mai stabili e definite, individui alla ricerca costante di nuovi elementi da assimilare nel lungo viaggio di quella che il sociologo Zygmunt Bauman definisce la "costruzione identitaria", dove l'accento è posto sul processo e non sul prodotto⁶.

Oggi, nel campo della fisica quantistica, stiamo approdando, battendo la via della scienza, alle medesime conclusioni. Non apparirà singolare, a tal proposito, osservare la gigantesca statua di Shiva danzan-

⁴ G. ADAMO, *Musica, trance e possessione. Qualche riflessione alla luce di esperienze etnografiche in Malawi (2008-2017)*, in G. ADAMO e G. GIURIATI (a cura di), *Verso una musicologia transculturale. Scritti in onore di Francesco Giannattasio*, Neoclassica, Roma 2020, pp. 141-154: 141.

⁵ E. DE MARTINO, *La terra del rimorso*, Il Saggiatore, Milano 2015.

⁶ Z. BAUMAN, *Identity. Conversations with Benedetto Vecchi*, Polity, Cambridge 2003.

te, ossia Nataraja, che risiede all'ingresso del CERN di Ginevra. Il governo indiano ha regalato una statua alta ben due metri di Shiva danzante al CERN per celebrare la cooperazione tra il centro di ricerca e lo stato indiano. Sul basamento si legge: «Centinaia di anni fa, gli artisti indiani crearono un'immagine di Shiva danzante per una bellissima serie di statue in bronzo. Nei nostri tempi, i fisici hanno utilizzato le più avanzate tecnologie per rappresentare i modelli della danza cosmica. La metafora della danza cosmica unifica così l'antica mitologia, l'arte religiosa e la fisica moderna». Nella mitologia induista Shiva esegue la famosa danza Tandava alla fine di ogni era, per distruggere l'universo; per gli shivaiti che riconoscono in Shiva l'essere supremo, Egli crea e preserva anche il mondo successivo: «Io non potrei credere se non in un Dio che sapesse danzare. [...] Ho imparato a camminare: da allora in poi mi piace correre. Ho imparato a volare: da allora in poi non voglio più essere spinto, se mi piaccia di spicarmi da un luogo. Ora io sono leggero, ora volo; ora per me danza un Dio»⁷. E quando il dio danza dentro l'essere umano, accade di poter assistere a questa visione: nella velocità incalzante dell'eccitazione che avanza a ritmo di musica e di movimento, il particolare perde l'attrazione della gravità e diventa una scia, simile alla luce. Si diventa corpo vibrante e i dettagli e le forme perdono i contorni. Nulla è più divisibile: la trance integra i piani e si viene catapultati oltre i sensi, in una danza estatica di tutto il sistema mente-corpo. Spiccano in questa 'individualità sospesa', come la definisce lo scrittore, alcune figure retoriche del movimento che Pecere descrive con tratto passionale: il battere pesante e incalzante delle piante dei piedi a terra, il ponte, i giri vorticosi.

A tal proposito viene in mente come, negli ambienti accademici della danza, ad esempio, tale senso di smarrimento, libertà del giro vorticoso, senso di spontaneità venga gestito all'interno della sapienza tecnica. La regola che accompagna il giro, ad esempio, prende il nome di 'colpo di testa': tale tecnica permette al danzatore di prendere a riferimento un punto nello spazio e mentre il corpo gira, lo sguardo coglie quel punto e non lo lascia mai, lo ritrova ancora e ancora per ogni giro svolto sul proprio asse. Conseguentemente il danzatore ha pieno controllo spaziale in modo che la testa non abbia sensazioni di smarrimento, giramenti o nausea. La mente è focalizzata, controllata e concentrata su un punto dello spazio che diventa l'ancoraggio nella realtà, il contatto del corpo con la dimensione spaziale e fenomenica. Ricorda in ambito pittorico il punto di fuga che permette di creare la prospettiva e una riproduzione il più possibile fedele della realtà: Leon Battista Alberti, nel *De Pictura*, individua in questo punto nello spazio ciò che permette di riprodurre, il più fedelmente possibile, la tridimensionalità degli oggetti della realtà tangibile. Nei giri sufi, nelle tarantate, nel theyyam la testa non utilizza nessuna tecnica per mantenere controllo e stabilità: i giri vorticosi permettono di perdere qualsiasi contatto con la realtà spaziale, provocando stati di estasi e contatto con la dimensione trascendente dell'esistenza. Lo fanno continuamente anche i bambini, i quali, prendendosi per mano e girando all'impazzata, alla fine non possono far altro che cadere stravolti, arresi, abbandonati alla terra.

Altra figura che appare di frequente è quella del 'ponte', anch'essa topica nell'ambito degli stati di possessione: «era un arco isterico classico, di quelli che ormai si leggono solo nei libri: puntamento sui talloni e sulla nuca iperestesa, braccia semiflesse, corpo iperflesso. Il ponte durò qualche secondo, poi la tarantata tornò supina»⁸. Battono i piedi a terra le donne e i bambini africani, così come le tarantate simulano con i piedi lo schiacciamento del ragno, la bestia che ha portato il veleno in corpo: il sudore dei danzatori è il veleno del ragno espulso attraverso il ballo sfrenato, ma quello stesso sudore è anche «vita e 'parola degli antenati'» (p. 170).

⁷ F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano 1986, p. 38.

⁸ DE MARTINO, *op. cit.*, p. 91.

Molto suggestiva, inoltre, l'analogia che Pecere ripropone citando Platone: i danzatori si muovono eseguendo un movimento oscillatorio del corpo come «i neonati che vengono cullati, che calma sentimenti di furore e paura dovuti a una 'debole condizione dell'anima'» (p. 40). Osservando i corpi dei posseduti, ad esempio quello delle tarantate, arriva sempre il momento in cui la forza del rito, il delirio della possessione, la voglia di abbandonarsi, di lasciare andare etichette, ruoli, regole, obblighi, confini vince sulla razionalità. A quel punto il corpo abbandona ogni resistenza alla gravità e si lascia cadere, stramazza al suolo, lì sopra e dentro la terra pronta ad accogliere la nostra resa alla volontà cosciente. Lasciandosi andare e dunque, arrendendosi, finalmente si entra nella dimensione dell'altrove. È il momento, quello, in cui si diventa visibili agli altri, alla società che non ci prende in considerazione, per cui non esistiamo. Diveniamo altresì testimoni di uno spaccato che non lascia spazio a null'altro se non, per chi guarda e proviene da un altro contesto, a qualcosa che molto si avvicina alla follia:

Alla fine la volontà deve cedere, non per un atto volontario ma per la forza superiore della natura. Si impara che l'atto di cedere alle forze superiori della natura non ha un effetto distruttivo e che non è necessario usare costantemente la volontà per combattere queste forze. Qualunque ne sia l'origine, ogni modello di controllo rappresenta nel presente l'uso inconscio della volontà contro le forze naturali della vita.⁹

«Mai potrei danzare così» (p. 184) sentenza Pecere, sottolineando l'intensità del lavoro fisico e, soprattutto, ricordando la forza delle credenze. Gli stati estatici si configurano in questa ottica come movimenti rivoluzionari. Essi sono atti politici e contrastano la forza delle convinzioni comunemente accettate: è impossibile prescindere dal contesto, poiché essendo il rito della possessione in parte un atto sociale e politico, l'urgenza comunicativa ed espressiva divengono l'ingrediente fondamentale per far nascere e salire l'eccitazione. Occorre aver vissuto sotto braccio alla sofferenza, all'insoddisfazione e alla noia: «“Mi annoio”, pensa, senza sapere che quelle due parole furono pronunciate da ragazze di queste parti, come un presagio a cui seguiva un morso invisibile e morboso» (p. 47). Perché la noia, si sa, è il più sublime dei sentimenti umani:

nondimeno il non poter essere soddisfatto da alcuna cosa terrena, né, per dir così, dalla terra intera; considerare l'ampiezza inestimabile dello spazio, il numero e la mole meravigliosa dei mondi, e trovare che tutto è poco e piccino alla capacità dell'animo proprio; immaginarsi il numero dei mondi infinito, e l'universo infinito, e sentire che l'animo e il desiderio nostro sarebbe ancora più grande che si fatto universo; e sempre accusare le cose d'insufficienza e di nullità, e patire mancanza e voto, e però noia, pare a me il maggior segno di grandezza e di nobiltà, che si vegga della natura umana.¹⁰

Il disagio fisico e psichico si configurano come manifestazioni di un conflitto irrisolto, il rito diventa teatro degli eventi fluidi e interni all'uomo, eventi che non si mostrano nella quotidianità e che sono esprimibili grazie a una serie di elementi e simboli i quali, grazie alle loro intrinseche qualità astratte e intuitive, diventano veicolo di un messaggio universale che coinvolge l'intera comunità e, possiamo dire, l'umanità tutta. Occorre comprendere il vero senso del disagio, «lo stimolo fondamentale della sofferenza a farci cambiare, a trasformare qualcosa nella nostra vita, nel nostro modo di pensare, di sentire, di volere, di parlare e di agire»¹¹. Se dunque non avessimo il sintomo, non si aprirebbe la porta di dialo-

⁹ A. LOWEN, *Bioenergetica*, Feltrinelli, Milano 1983, pp. 179-180.

¹⁰ G. LEOPARDI, *Pensieri, Moralisti greci*, Laterza, Bari 1932, LXVIII.

¹¹ F. OLIVIERO, *Benattia. Significato della vita, senso della malattia e processo di autoguarigione*, Nuova Ipsa Editore, Palermo 2017, p. 20.

go così profondo da consentirci di comunicare dentro e oltre noi stessi: il ‘male’, inteso appunto come sintomo, è in realtà un bene, «manifestazione di una ‘vita ardente’: l’opposto di una malattia» (p. 32). Paolo Pecere osserva come in Benin

quel lavoro di cura di sé che noi facciamo con riflessioni o meditazioni, farmaci o terapie, qui si fa con la pratica vodu, il cui centro sono la magia e la trance da possessione. La differenza tra possessione e patologia, di cui si è discusso per secoli, per noi si pone qui: non siamo stati educati a trasformarci incorporando degli spiriti, perciò la frenesia del posseduto ci pare isteria, o teatro, o solo ballo scatenato, anche perché s’intuisce che è pure questo (p. 179).

E ancora sul candomblé brasiliano: «Immaginiamo ancora di sentire quella persona in noi, come una scossa d’incoraggiamento che ci spinge a muoverci o atteggiarci a suo modo. I posseduti vivono un simile momento come la discesa di un dio nel corpo. Quest’esperienza spaventa perché toglie ogni difesa, ma allo stesso tempo risolve un malessere» (p. 221).

La dissociazione da sé stessi e l’abbracciare un’altra identità scevra dalla morsa del dualismo e, soprattutto, libera dalle catene della linearità del tempo, costituiscono un ulteriore leitmotiv rintracciabile persino nella danza ‘accademica’, quasi a sottolineare che l’esigenza di questo ‘altrove’ risieda là dove l’uomo risiede, elemento intrinseco alla sua stessa natura, al di là della forma con cui si sceglie di comunicare. Risulta quindi interessante citare, tra i vari esempi esistenti, la foresta delle Villi, creature seducenti ed evanescenti che continuano, dopo la morte, a ricercare le gioie di cui sono state private in vita. Si tratta di ragazze morte vergini, le quali escono nottetempo dalle loro tombe e iniziano a danzare per indurre i malcapitati — uomini in età da matrimonio — a seguirle fino allo sfinimento e alla morte, per poi tornare all’alba nelle loro sepolture. «Lo sdoppiamento dell’identità costituisce un modo di elaborare i rapporti sociali e politici» (p. 156). Il riferimento è al balletto denominato Giselle dal libretto di Théophile Gautier, padre putativo della critica teatrale. Siamo nel pieno del balletto romantico ottocentesco, eppure la figura di Giselle è quanto mai vicina agli altri protagonisti di cui abbiamo parlato fin’ora. Non a caso, il coreografo contemporaneo Mats Ek prende il libretto e contestualizza la vicenda della contadina Giselle ai tempi moderni: ella, non a caso, è una outsider, un personaggio borderline molto diversa dagli altri ‘contadini’. La povera fanciulla innanzitutto cambia ambiente: il luogo privilegiato della foresta lascia il posto alla città. «Che la possessione avvenga in un boschetto è un particolare notevole che si ritrova in molti culti di possessione» (p. 67); ma nonostante questa variabile, la protagonista è pur sempre debole di mente e di cuore, incapace di controllare gli istinti e le emozioni, tanto da dover essere tenuta legata all’interno di un manicomio. Non ci sono le Villi in tutù bianco, ma donne in camicia di forza. Ecco, anche qui, gli emarginati. Gli invisibili. Gli incompresi. Gli ultimi, coloro che sono piegati, se non spezzati, che danno l’idea di galleggiare senza tempo proprio come la scenografia: sono pezzi di corpo sospesi nel vuoto. Il suo innamorato, il principe Albrecht, finisce in nudo integrale il suo cammino che sembra quasi essere la via della penitenza tra queste ‘malate’. Il nudo è ovviamente simbolico di una rinascita: è l’esperienza tragica che gli permette di intraprendere un nuovo inizio, facendogli scoprire potenzialità nuove e positive. Torniamo di nuovo al concetto di terapia, autoterapia, guarigione, cura e prendersi cura «che come tale già offre conforto» (p. 148).