

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna  
Facoltà di lettere e filosofia  
Dipartimento delle Arti  
Visive – Performative - Mediali

DOTTORATO DI RICERCA  
IN STUDI TEATRALI E CINEMATOGRAFICI  
XXV CICLO

TEATRO, MUSICA, CINEMA, TELEVISIONE E MEDIA AUDIOVISIVI  
ART/05 – DISCIPLINE DELLO SPETTACOLO

***GLI SCHEMATA CORPOREI DEGLI ORIXÁS:  
Azioni, gesti e atteggiamenti della cultura afro-brasiliana nelle metodologie  
pedagogico-teatrali***

Presentata da  
Luiz Daniel Lerro

Coordinatore Dottorato  
Prof. Marco De Marinis

Relatore  
Prof. Marco De Marinis

Esame finale anno 2013



Ai miei amici del cuore Marta Rampinini,  
Nadia Lasitha Rossato e Enrico Rilievo



## RINGRAZIAMENTI

Questo lavoro di ricerca non sarebbe stato possibile senza l'aiuto e la collaborazione di tante persone. A tutti loro va il mio più profondo ringraziamento poiché il loro appoggio e la loro disponibilità sono stati indispensabili. Un grazie particolare, al professore Marco De Marinis, per i suoi preziosi consigli e per il suo continuo appoggio e insegnamento. Al professore Armindo Bião del dipartimento di Pós-Graduação em Artes Cênicas dell'Universidade Federal da Bahia – Ufba. Alla professoressa Suzana Martins del dipartimento di Pós-Graduação em Artes Cênicas dell'Universidade Federal da Bahia – Ufba. Al professore Sérgio Coelho Borges Farias dell'Universidade Federal da Bahia – Ufba. Al professore e direttore del dipartimento di Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC Cláudio Cajaíba. Alla professoressa Maria Thaís Lima Santos del dipartimento di Arti Sceniche dell'Universidade de São Paulo – USP. All'assessora Adjunto para Assuntos Internacionais dell'Universidade Federal da Bahia – Ufba – Ana Rosa Neves Ramos. Alla dottoressa Daniela Masini dell'Area Ricerca e Trasferimento Tecnologico dell'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna – Settore Dottorato. A Luisa Granzotto. A Walter Menozzi e Mara Serre. A Karinne Braga Ferreira. Agli amici vicentini. A tutti gli esseri divini della natura e a tutti gli Orixás.

A dúpé!!!



[...] Eh sì! perché molto più grande è il rischio nell'acquisto degli insegnamenti che non in quello dei cibi: cibi e bevande, una volta comprate dal rivenditore o dal commerciante, si possono portare via in altri recipienti e prima che bevendo o mangiando si depositano nel corpo, si può, dopo averli riposti in casa, prender consiglio, mandando a chiamare un esperto, se sia lecito o meno mangiarli o berli, e in quale quantità e quando, sì che nella compera non grande è il rischio. Le cognizioni invece, non si possono portare via in altro recipiente; è fatale anzi, pagato il prezzo, ed acquisita ed appresa quella certa scienza proprio nell'anima, andarsene con il vantaggio o con il danno. [...]

Platone – Protagora.



## COMPENDIO

Questa tesi prende in esame le convergenze culturali (tecniche e prassi attoriali) nelle metodologie pedagogiche del “secondo” Novecento teatrale. L’analisi riguarda il modo in cui le tecniche provenienti dai *derivati* della tradizione africana – in particolare le azioni, i gesti e gli atteggiamenti corporei usati nelle danze sacre del *Candomblé* – e lo studio degli organi espressivi del corpo permettono all’artista della scena di acquisire conoscenze pragmatiche su determinati automatismi della sua struttura bio-psichica.

L’esame di queste convergenze è fatto pertanto attraverso l’analisi di pratiche teatrali che ammettono le interconnessioni culturali, le “migrazioni” ed i “contagi” fra tecniche teatrali europee e *modus operandi* extraeuropei.

Mediante l’analisi di queste pratiche pedagogiche transculturali si verifica che, gli elementi tecnico-espressivi “estranei” appartenenti ad altre culture possono essere efficaci in un tipo di metodologia “meticcica” solo quando questo *modus operandi* transculturale contempla la partecipazione collaborativa tra i soggetti coinvolti nel processo educativo.

Parole-chiave: Danza degli *Orixás* – *Candomblé* – Pedagogia attoriale – Transculturalità – Neuroscienze cognitiva

## RESUMO

Esta tese examina as convergências culturais (técnicas e práticas atoriais) nas abordagens pedagógicas teatrais da segunda metade do século XX. Assim, procura-se examinar e compreender como as técnicas derivadas da tradição Africana, em específico, as ações, os gestos e as atitudes corporais usadas nas danças sagradas do Candomblé, bem como o estudo dos órgãos de expressão deste corpo podem facilitar o artista da cena adquirir conhecimentos pragmáticos sobre determinados automatismos presentes na sua estrutura biopsíquica.

O exame destas convergências é feito através da análise de práticas teatrais que introduzem elementos técnicos-expressivos europeus e extra-europeus em uma abordagem pedagógica destinada especificamente a educação-formação do ator.

A análise, baseada nestas práticas pedagógicas transculturais, constata que os elementos técnicos-expressivos “estranhos” podem ser eficazes, em um tipo de metodologia pedagógica “mestiça”, somente quando este *modus operandi* transcultural prevê a participação colaborativa entre os sujeitos envolvidos no processo educativo.

Palavras-chave: Dança dos Orixás – Candomblé – Pedagogia do ator – Transculturalidade – Neurociências cognitiva

## ABSTRACT

This thesis examines the cultural convergences (atorial techniques and practices) on pedagogical approaches theater in the second half of the 20th century. Thus, we seek to examine and understand how the techniques employed from African tradition, in particular, actions, gestures and postures used in sacred dances of *Candomblé*, well as the study of the organs of expression of this body, could facilitate the artist scene acquire pragmatic knowledge about certain automatisms present in his biophysic structure. The examination of these convergences is made through the analysis of theatrical practices that introduce significant technical elements-European and extra-European in a pedagogical approach designed specifically to the education-formation of the actor. The analysis, based on these cross-cultural teaching practices, notes that the technical and expressive elements "strangers" can be effective in a type of teaching methodology "hybrid", only when this cross-cultural modus operandi provides the collaborative participation among individuals involved in the educational process .

Key words: Dance of the Orixás - Candomblé - Pedagogy of the actor - Transculturality - Cognitive Neuroscience



## INDICE

INTRODUZIONE.....	15
PRIMA PARTE. CANDOMBLÉ: LA DANZA ESTATICA DEGLI ORIXÁS	25
1. Bahia, terra di Tutti i Santi: le diaspore africane in Salvador .....	27
1.1 La Roma africana: Salvador, capitale dei <i>Nagos</i> .....	31
1.2 Il <i>terreiro</i> del <i>Candomblé</i> : lo spazio sacro e sala delle danze estatiche.....	35
1.3 Dio e le divinità intermedie: gli <i>Orixás</i> , forze archetipiche della natura.....	40
2. La danza liturgica degli <i>Orixás</i> : gesti, azioni e gli <i>schemata</i> degli dèi.....	44
2.1 Lo <i>xiré</i> , la <i>roda</i> danzante, degli <i>Reis e Rainhas</i> .....	47
2.2 Il corpo-veicolo del <i>medium</i> : imparare a ricevere un corpo altro.....	48
2.3 L'anatomia mistica: zone corporee e loro corrispondenze con gli <i>Orixás</i> .....	54
SECONDA PARTE. OSSERVANDO UN'ALTRA CULTURA: LA TRANSCULTURALITA' NEL NOVECENTO TEATRALE .....	65
1. Metodologie pedagogiche attoriali: <i>incontro, prodotto e produttore di reliance e unità</i> .....	67
1.1 L'alterità sceno-tecnica dell'attore straniero nelle prassi pedagogiche corporee dei Maestri-Pedagoghi.....	69
1.2 L'attore-pedagogo straniero: diversità e individualità culturale.....	73
1.3 Azioni pedagogiche meticce: l'ibridismo culturale-tecnico nei processi educativi dell'attore contemporaneo.....	80
2. Altri <i>modus</i> di operare con la tradizione: elementi moto-vocali della matrice afrobrasiliiana nelle ricerche pedagogiche teatrali.....	87
2.1 La danza degli <i>Orixás</i> come esperienze culturali e creative di un popolo.....	98
2.2 La danza degli <i>Orixás</i> come metodo di educazione corporea dell'artista della scena.....	107

2.3 La segmentazione corporea: un esperimento metodologico per studiare le forze energetiche degli <i>Orixás</i> .....	118
2.3.1 Gli <i>schemata</i> di <i>Exú</i> : il principio dinamico e vitale.....	119
2.3.2 Gli <i>schemata</i> di <i>Oxalá</i> : il principio ancestrale maschile.....	125
2.3.3 Gli <i>schemata</i> di <i>Nàná Buruku</i> : il principio ancestrale femminile.....	131
2.3.4 Gli <i>schemata</i> di <i>Yémanjá</i> : il principio di generare.....	138
2.3.5 Gli <i>schemata</i> di <i>Ogun</i> : il principio forza del guerriero (colui che è sette)..	145
2.3.6 Gli <i>schemata</i> di <i>Oya-Yansan</i> : il principio forza della guerriera (colei che è nove).....	153
2.4 Principi compositivi espressivi delle danze afro-brasiliane nei processi creativi dell'attore brasiliano.....	162
TERZA PARTE. TRADIZIONE E FUTURO: LA NEUROSCIENZA COGNITIVA, PROSPETTIVE E APPLICAZIONI DI “NUOVE” METODOLOGIE PER L'EDUCAZIONE DELL'ATTORE.....	
1. Cervello –Mente – Cultura: la neuroscienza cognitiva nelle prassi pedagogiche teatrali.....	193
2. L'eredità dei cervelli: la teoria sul cervello trino di MacLean.....	199
3. La memoria corporea dell'attore: alla ricerca di un patrimonio motorio arcaico nell'uomo.....	204
4. Il meccanismo funzionale della simulazione incarnata: un sistema utile all'attore pedagogo?.....	217
5. Il potere delle immagini corporee: illustrazione o strumento pedagogico?.....	232
5.1 Gli <i>schemata</i> corporei: veicolo di informazioni, percezioni e azioni.....	244
5.2 Gli <i>schemata</i> corporei degli <i>Orixás</i> : uno strumento tecnico metodologico per comporre performance corporee.....	249
CONCLUSIONE.....	267
BIBLIOGRAFIA.....	281
APPENDICE.....	299

## INTRODUZIONE

[...] L'uomo di lettere sonnecchia spesso perfino presso l'etnografo, con il gusto dell'esotismo, dello strano e del barbaro. Il misticismo africano ha tuttavia delle sue sfumature, delle mezze tinte e delle linee melodiche, ed esiste presso gli Yoruba o i Fôn, tutta una civiltà del cuore [...] (BASTIDE, 1976, p.73)

Se in Brasile è possibile ancora, in pieno secolo XXI, riscontrare la matrice *Yorubana* (il modello ancestrale, come sosteneva il sociologo Roger Bastide nel suo libro *Candomblés da Bahia*), nonostante tutta la strategia politica segregazionista dei portoghesi colonizzatori, si può dire che ciò è determinato non soltanto, ma fondamentalmente, dal mantenimento di un determinato processo educativo corporeo-vocale utilizzato per introdurre (“veicolare”) informazioni e tecniche specifiche tradizionali nei corpi dei *filhos de santo*, ossia “i cavalli”, i figli di santi, coloro che in stato di trance “controllata” rendono possibile l'incorporazione degli *Orixás*. Infatti, mediante una metodologia specifica, i *corpi-cervelli* dei discepoli sono educati a ricevere e ad incorporare miti religiosi tradizionali, danze estatiche, ritmi, canti vibrazionali (gli *orikis*), gesti e atteggiamenti della cultura mistica *Yorubana*.

Di tutte le religioni africane conservatesi in America, è certo la religione *Yoruba* quella che è restata più fedele ai modelli ancestrali. Si ritrova soprattutto in Brasile, dov'è conosciuta col nome di Candomblés Nagos a Bahia [...] Aggiungiamo che se gli Yoruba del Brasile sono chiamati Nago, quelli di Cuba sono conosciuti col nome di Lucumis [...] tutti questi termini sono quelli con cui questi culti sono denominati dalla popolazione locale, ma non sono i termini con cui i membri di queste sette denominavano le loro religioni. (BASTIDE, 1970, p. 143)

Ovviamente, non è il mio obiettivo affermare (come hanno dichiarato il sociologo francese Roger Bastide ed altri studiosi sul fenomeno del *Candomblé*) che il ciclo schiavistico della *Costa da Mina* sia stato il periodo più importante nella

strutturazione del *Candomblé* e neanche sostenere la “purezza”<sup>1</sup> della ritualistica dei *Nagos* brasiliani rispetto a ad altre tradizioni ritualistiche di matrice africana ormai diffuse nella cultura afro-brasiliana. Difatti, anche se la maggior parte degli studiosi sul fenomeno avrebbe considerato il modello *Nago* e *Jeje* come predominante nelle strutture dei *terreiros* di *candomblés* in Salvador, non dobbiamo scordare che l’insieme coerente di credenze e riti portati dall’Africa dagli antichi schiavi ha subito diverse interpretazioni e addirittura è stato ricreato nelle terre del nuovo mondo (LIMA, 2003, p.20). Nonostante ciò, fra le diverse nazioni africane presenti in Brasile, *Angola*, *Congo*, *Géges*, *Nagos* (soprannome che i francesi utilizzavano per identificare i negri che parlavano lo *Yoruba*) *Quéto* (o *Ketu*) *Ijéshas* (o *Ijesha*) ognuna portatrice di una diversità socio-religiosa e culturale ormai introdotta nella quotidianità dell’America del sud, ho deciso scegliere il modello *Nago* praticato nella città di Salvador, come riferimento delle mie analisi, per motivi pratici; la sicurezza, le ubicazioni dei *terreiros* dei *candomblés* e l’accesso alle informazioni, mi hanno costretto a delimitare il campo di studio; pertanto devo precisare che le mie osservazioni etnografiche nonché la mia partecipazione alle feste ritualistiche pubbliche sono state fatte per la maggior parte presso il *terreiro Ilé Iyá Àse Ìyámasé – terreiro mãe meninha do Gantois*.<sup>2</sup>

Nella prima parte della tesi, ho cercato pertanto di individuare e contestualizzare il fenomeno storico-culturale della “terza” diaspora africana in Brasile – il “modello” *Yoruba* – nonché la sua importanza per la cultura religiosa dei *candomblés* specificamente nella città di Salvador Bahia. Infatti, soltanto dopo l’arrivo del popolo *Yoruba*, in Salvador Bahia è possibile identificare un’organizzazione ritualistica e architettonica dei *terreiros* di *candomblés* come oggi è conosciuta in Brasile e all’estero.

---

<sup>1</sup> Sull’argomento della “purezza *nago*” rimando al libro di DANTAS, Beatriz Góis. “Vovó Nago e papai branco: usos e abusos da Africa no Brasil”. Rio de Janeiro, Graal, 1988. In capitolo IV, “A Construção e a significação da “purezza *nago*”.

<sup>2</sup> Nome di una casa, *terreiro*, di *Candomblé* di matrice *Yorubá* (*Gége-Nagô*) fondata nel 1849 nella città di Salvador, Stato di Bahia.

L'etnologo brasiliano Edson Carneiro, nel suo libro *Candomblés da Bahia*<sup>3</sup>, sostiene che gli *Yorubas*, a Salvador Bahia, non hanno avuto nessuna difficoltà nel “sottomettere” la grande massa degli schiavi (che appartenevano ad altre nazioni africane) alla religione di matrice *Yorubana* perché essi, gli schiavi, riconoscevano non soltanto l'importanza ma soprattutto l'organizzazione dello stato sociale del popolo *Yoruba* in Africa. La società tradizionale degli *Yorubas*, considerata come una “*élite* africana”, composta da una potente classe sacerdotale, si inserirà nel quotidiano *baiano*<sup>4</sup> (in pieno XVII secolo) in terre brasiliane ancora sotto il dominio dell'impero portoghese, e trapianterà nel nuovo mondo la sua cultura religiosa e il *modus operandi* ritualistico (processo educativo religioso dei neofiti, struttura del rito, e principi-tabù) fondamentali dei *candomblés*. E' importante dire che la grande massa degli africani che arriva in Brasile durante il periodo del mercato degli schiavi (dal XV fino al XVIII secolo) destinata a lavorare nelle piantagioni di canna da zucchero e tabacco – durante il primo periodo dell'estradizione – non è composta soltanto da semplici schiavi, ma anche da esponenti della classe sacerdotale africana.

Il problema nasce appunto quando i portoghesi, mediante l'applicazione di una strategia politica di controllo sociale, iniziano a segregare questi individui appartenenti alla stessa nazione e a distribuirli nell'immensa estensione territoriale del Brasile Colonia. Ma qualcosa di diverso accade a Salvador Bahia, nel Nord-Est brasiliano. In questa città, fulgore del traffico *negreiro* portoghese, si verifica un fenomeno non riscontrabile nelle altre regioni brasiliane. Si rivela qui, la potenza e la coesione socio-religiosa e culturale di una specifica nazione africana che influenzano il *modus* socio-culturale di un popolo.

A “disposição” assumida pelo sujeito de se movimentar e de se transformar faz parte da concepção africana de conhecimento, em que o corpo é o meio de transmissão dos saberes e dos ritos da tradição. O saber se relaciona com o corpo e não com uma forma reflexiva mental e a sua apropriação passa pelo domínio do próprio corpo. O corpo é expressão

---

<sup>3</sup> CARNEIRO, Edson. “Candomblés da Bahia”. Livraria Martins Fontes, Sao Paulo, 2008, p. 9

<sup>4</sup> Nome dato ai cittadini che nascono nello stato di Bahia, Brasile.

que transmite um saber que vai além da representação, que não se reduz às palavras, escritas ou mimetismos. São ações e códigos que se repetem sem descrever ou transmitir significados. Estão além do conceito, propiciando experiências. É um saber relacionado com a repetição de uma memória ancestral. A memória transmitida pelos iorubás provém da oralidade e do gesto. Paralisar o corpo é esquecer. O corpo e o ritmo são os lugares onde se desenrolam as lutas pela permanência no mundo. Nas formas poéticas orais é o corpo que fala, não só porque a voz emana do corpo, que emite sons, ritmos, sinais, pulsações, mas porque a memória oral faz do corpo seu suporte. O corpo se constitui em texto, produzindo uma narrativa ritmada por práticas corporais mentalizadas [...]”<sup>5</sup> (BARATA, Denise)

Per lo studio del fenomeno storico-culturale della “terza” diaspora africana in Brasile, ossia il “modello” *Yoruba*, nonché la sua importanza per la cultura religiosa dei *candomblés* soprattutto nella città di Salvador Bahia, ho utilizzato quasi esclusivamente le fonti bibliografiche e gli studi degli antropologi e etnologi brasiliani. In specifico mi sono servito delle indagini dell’etnologo e antropologo Edison Carneiro, dell’antropologo e professore emerito dell’Universidade da Bahia Vivaldo da Costa Lima e dell’antropologa Juana Elbein dos Santos. Ovviamente, non ho voluto escludere dal processo di indagine i contributi degli antropologi e sociologi stranieri Pierre Verger e Roger Bastide, per esempio, ma piuttosto ho voluto mettere in evidenza un altro tipo di sguardo scientifico sul fenomeno socio-culturale-religioso del *Candomblé*, cioè ho voluto dialogare con gli studi che di qualche modo assumevano la prospettiva antropologica “*desde dentro*” (dall’interno); tale prospettiva, secondo l’antropologa Juana Elbein dos Santos, darebbe al soggetto ricercatore, la

---

<sup>5</sup> L’atteggiamento preso dal soggetto in atto di muoversi e di trasformarsi fa parte della maniera africana di concepire le conoscenze, nel quale il corpo è uno strumento, mezzo, di trasmissione dei saperi e dei riti della tradizione. Il sapere è in rapporto con il corpo e non con una forma riflessiva mentale e quindi l’apprendimento è in connessione col corpo [...] Il corpo è l’espressione che trasmette un sapere che va oltre la rappresentazione, non è limitato a parole scritte o mimesi. Sono azioni e codici che si ripetono senza descrivere o trasmettere significati. Sono oltre al concetto, dando possibilità di sperimentare. E’ un sapere in rapporto con la ripetizione della memoria ancestrale. La memoria trasmessa dagli Iorubas viene dalla oralità e dai gesti. Paralizzare il corpo è dimenticare. Il corpo e il ritmo sono i luoghi dove si sviluppano le lotte per la vita nel mondo. Nelle forme poetiche orali il corpo è colui che parla, non solo perchè la voce esce dal corpo, perchè fa dei suoni, produce dei ritmi, segni, pulsazioni ma perchè la memoria orale fa del corpo il suo oggetto. Il corpo è un testo, che produce una narrativa ritmica mediante pratiche corporali memorizzate [...] [n.t.] [è mia la sottolineatura]

possibilità di accedere, dall'interno, alle conoscenze tradizionali della religione iniziatica (SANTOS, 2008, p.17). Inoltre, assieme a questo *corpus* bibliografico ho utilizzato il materiale delle mie osservazioni etnografiche raccolte durante il lavoro sul campo svolto nella città di Salvador. Questi materiali mi sono serviti da “guida” durante il processo di analisi di questo “modello astratto” delle danze degli *Orixás*, come pure mi hanno facilitato nel riconoscere le strutture (tradizionali) di azioni danzate e una serie ordinata di atti corporei e vocali tradizionali nell'ambito delle ricerche pedagogiche teatrali. Ho cercato pertanto di comprendere di che modo le “stesse” azioni e gli “stessi” atteggiamenti corporei delle danze sacre dei *candomblés*, assunte come un'altra modalità performativa, avrebbero potuto facilitare l'attore nell'acquisire conoscenze pragmatiche su determinati automatismi della sua struttura bio-psichica, e nello stesso tempo in che misura gli elementi tecnico-espressivi delle danze sacre degli *Orixás* avrebbero potuto (e potrebbero) essere adoperati nelle ricerche pedagogiche destinate alla formazione dell'attore. Ho cercato dunque di indagare riguardo alle influenze di questo “modello ancestrale” sostenuto da una gerarchia sacerdotale responsabile dell'organizzazione dello spazio sacro del *Candomblé*, delle danze mitiche e dei canti sacri (gli *Oriki*<sup>6</sup>) nelle ricerche teatrali contemporanee in Brasile, sostenute, in specifico, da artisti-pedagoghi nella città di Salvador. Quindi si approfondisce soprattutto la metodologia pedagogica “meticcica” utilizzata da questi professionisti; come vengono trasmessi i saperi tradizionali corporei “incarnati”; come questi pedagoghi riutilizzano, o meglio, “rileggono” questi saperi, come “costruiscono” e sistematizzano un percorso pedagogico destinato specificatamente alla formazione-educazione dell'attore.

Con l'avvento della transnazionalizzazione (termine che spesso verrà utilizzato dagli antropologi in sostituzione al concetto di globalizzazione) l'uomo di teatro inizierà un ristretto e sempre più intenso rapporto con altri popoli e,

---

<sup>6</sup> La parola *Oriki*, sostantivo, significa letteralmente “nome della famiglia” oppure “testa” : ORI (origine) e KI (salutare o adorare) e quindi, “omaggiare, adorare l'origine”. (JUNIOR, 1988, p.310-311)

conseguentemente, con altri *modus* di fare teatro e tecniche attoriali diverse. E, prima ancora che i famelici attori-allievi occidentali avessero potuto sentire e, logicamente, partecipare alle prime sessioni-incontri dell'*International School of Theatre Antropology* (ISTA) negli anni '80 [la famosa “scuola degli attori” – diretta da Eugenio Barba e i suoi attori-collaboratori – che sosteneva e chiedeva l'incontro tra le culture come metodologia di lavoro], uomini di teatro, come Stanislavskij, Meyerchol'd e Artaud, avevano già stabilito degli incontri con altre culture, con altri *modus operandi* e, avevano saputo “servirsi” e accoglierne principi e tecniche “estranee” (esercizi-principi della danza libera di Isadora Duncan, la gestualità dei personaggi della Commedia dell'Arte, i “ segni cosmici” del teatro balinese, eccetera) nelle loro ricerche teatrali. Diceva appunto Stanislavskij che il contatto con l'altro, con la differenza, con un'altra tecnica, è un ottimo esercizio per il corpo e, possiamo aggiungere, anche per la mente dell'attore. Il teatro nel Novecento si trasforma quindi in un luogo di incontro con l'alterità, luoghi di scambio e “in-formazione” tra le culture. Incontro che produce ed è “prodotto” nello stesso momento. Alleanza tra culture. Maestri, tecniche e pensieri in connessioni culturali multiple alla ricerca di un'unità psico-biologica che è nell'uomo, indipendentemente dalla sua cultura di appartenenza.

Nella seconda parte della tesi, ho cercato pertanto di fare un breve panorama sul fenomeno dell'alterità sceno-tecnica nel Novecento teatrale, cioè ho provato a comprendere in che modo alcuni maestri pedagoghi, in specifico Stanislavskij e Grotowskij, si sono serviti di altre culture per incrementare il loro processo di ricerca pedagogica e quale approccio hanno utilizzato per guardare un'altra cultura, un altro *modus operandi* performativo che avrebbe potuto offrire loro determinati elementi tecnici ed espressivi efficaci nell'ambito dell'educazione attoriale.

Per quel che riguarda le ricerche pedagogiche di Stanislavskij, ho utilizzato le sue “meditazioni” e i fatti tematici narrati nel suo “romanzo pedagogico”, *La mia vita nell'arte*. Ho cercato dunque nella narrazione del suo percorso di auto-formazione, soprattutto nella fase della *Maturità artistica* – la quarta e ultima

sezione del suo libro – di identificare le sue osservazioni e i suoi riferimenti riguardo alla “presenza” sceno-tecnica dell’attore straniero durante la sua formazione artistica teatrale. Invece, per discorrere sull’inserimento di un “modello” transculturale nelle prassi pedagogiche destinato alla formazione dell’interprete contemporaneo, mi sono servito soprattutto delle esperienze pedagogiche di Jerzy Grotowskij nell’ambito del progetto di stampo transculturale “Teatro delle Fonti”. Ho cercato quindi di mettere a confronto il modo con il quale Stanislavskij ha indagato l’alterità scenica dell’attore straniero e la nuova concezione pedagogica di Grotowskij che ammetteva l’altro (lo straniero) come un’entità vivente, *unitas multiplex*.

In specifico, nella seconda parte della tesi, mi sono dedicato allo studio di altri *modus* di operare con la tradizione in situazioni pedagogiche e quindi mi sono concentrato sullo studio delle danze sacre degli *Orixás* e gli elementi tecnico-espressivi della cultura tradizionale dei *candomblés*. Di conseguenza, ho cercato di comprendere in che modo le azioni e gli atteggiamenti corporei delle danze sacre dei *candomblés*, assunte come un’altra modalità performativa, avrebbero potuto facilitare l’attore ad acquisire conoscenze pragmatiche su determinati automatismi della sua struttura bio-psichica. Ho indagato pure in che misura gli elementi tecnico-espressivi delle danze sacre degli *Orixás* avrebbero potuto (e potrebbero) essere adoperati nelle ricerche pedagogiche destinate alla formazione dell’attore. Per eseguire dunque l’analisi di questa nuova “via” educativa corporea, ho messo a confronto le modalità pedagogiche tramandate da Augusto Omolu e Inacyra Falcão, ambedue artisti-pedagoghi brasiliani che si sono serviti delle loro conoscenze “incorporate”, ossia degli elementi tradizionali della matrice afrobrasiliiana per comporre il loro “poema” pedagogico.

Mediante l’analisi delle loro pratiche pedagogiche, ho voluto verificare in che modo gli elementi moto-vocali tradizionali della matrice afrobrasiliiana possono spingere l’artista della scena a scoprire nuove potenzialità espressive e aiutarlo durante i processi creativi. Inoltre, ho approfondito le forze energetiche che incarnano gli esseri sovranaturali del pantheon del *Candomblé* con lo scopo di

comprendere le figure corporee degli *Orixás* e identificare nell'architettura corporea del soggetto – che invoca la “partitura” fisica dell'entità sovrannaturale – gli *schemata*, gli atteggiamenti e le parti collegate alla forza primordiale e sottile dell'*Orixá*. Per studiare le forze energetiche degli *Orixás* ed esaminare gli spostamenti, nel tempo e nello spazio, delle energie effimere incorporate nelle figure delle danze degli *Orixás* mi sono servito: 1) del principio della segmentazione come mezzo tecnico di composizione utile allo studio dell'architettura corporea dei significati e delle connessioni esistenti fra le parti compositive delle figure mitiche; 2) dell'anatomia sacra, con il sostegno degli studi sulle conoscenze tradizionali e simboliche del corpo umano presente nella cultura giudaico-cristiana. Nello specifico ho preso spunto dalle riflessioni dello scienziato brasiliano e studioso di teologia Evaristo Eduardo Miranda – enunciate nel suo libro “*Corpo. Território del sacro*”; 3) della topografia corporea delsaertiana, ossia degli studi sulla scomposizione della geometria corporea di François Delsarte.

I colloqui fra conoscenze discoste, come la neuroscienza cognitiva e il teatro, ormai sono una realtà concreta e fattibile. Nel XX secolo, soprattutto dopo gli anni '60, abbiamo visto crescere sempre di più l'interesse dei ricercatori e uomini di teatro per le nuove possibilità dialogiche tra questi saperi così diversi ma nello stesso momento integrativi: gli studi e i contributi teorici di Richard Schechner nell'ambito delle attività performative; le riflessioni di Eugenio Barba sulla biologia dell'attore e gli studi di Victor Turner sulle cause neuro-bio-fisiologiche delle espressioni performative umane organizzate sono alcuni esempi sull'importanza delle confluenze scientifiche nel campo degli studi teatrali contemporanei. Difatti, dagli anni '90 in poi, importanti scoperte scientifiche avrebbero infiammato non solo i dibattiti specializzati della comunità scientifica ma anche entusiasmato studiosi di altri settori al punto di determinare, nel

susseguirsi degli anni, una forte crescita di eventi (convegni<sup>7</sup>, conferenze, pubblicazioni, ecc.) soprattutto negli ambiti degli studi umanistici. Tra questi risultati, spicca la scoperta dei neuroni specchio (*mirror neurons system*) avvenuta a metà degli anni Novanta ad opera di Giacomo Rizzolatti e collaboratori dell'Università di Parma, che ha aperto nuove e rivoluzionarie prospettive di ricerca nell'ambito delle neuroscienze, con conseguenze che stanno attraversando ambiti disciplinari diversi come il teatro, la psicologia, la pedagogia, la sociologia, l'antropologia, la linguistica, e la prospettiva teorica di Vittorio Gallese sulla base neuroanatomica dell'interazione sociale, ossia il modello della simulazione incarnata (*embodied simulation*).

La terza e ultima parte della tesi è quindi dedicata ai nuovi colloqui fra conoscenze discoste, ai processi integrativi nell'educazione dell'avvenire e soprattutto allo studio dei presupposti teorici sperimentali nel campo della neurobiologia sull'impatto delle esperienze interpersonali sulla mente umana. In questa sezione, ho cercato pertanto di comprendere in quale modo i presupposti teorici sperimentali in campo neurobiologico potrebbero essere adoperati in ambito pedagogico e, nel nostro caso specifico, nel campo della formazione dell'attore contemporaneo, e ho voluto dimostrare: 1) in che modo gli elementi tecno-espressivi della matrice africana favorirebbero il recupero delle memorie-motrici ancestrali depositate nel corpo, e indurrebbero il cervello dell'individuo-ricerca a produrre un'altra immagine, una nuova mappa<sup>8</sup> esplicita del suo

---

<sup>7</sup> A questo riguardo vale la pena citare: 1) Il ciclo di incontri "Il cervello dell'artista. Dialoghi tra arte e scienza" promosso dall'*International Association for Art and Psychology* (IAAP) – sezione di Bologna – in collaborazione con il dipartimento delle Arti Visive dell'Università di Bologna, 2) L'evento "Il cervello e la mente: *The human mind: a comprehensible machine, an unsolvable mystery or ... whatever works?*" promosso dall'Istituto di Studi Avanzati dell'Università di Bologna, 3) Il seminario interdotto "Teatro e Neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia pluridisciplinare e sperimentale," promosso dal Dipartimento di Musica e Spettacolo (DAMS) in collaborazione con Scuola superiore di studi umanistici e Istituto di scienze umane dell'Università di Bologna, 4) Il convegno internazionale "Dialoghi tra teatro e neuroscienza" promosso dal Dipartimento di Storia dell'arte e spettacolo della Sapienza Università di Roma.

<sup>8</sup> "[...] i cervelli complessi come il nostro creano spontaneamente mappe esplicite, più o meno dettagliate, delle strutture che compongono il corpo [...]" (DAMASIO, 2012, p.119), e sugli aspetti della connessione corpo-cervello, rimando al libro di DAMASIO, Antonio. "Il sé viene alla mente.

corpo nel cervello, e cioè in che modo le azioni, i gesti e gli atteggiamenti tradizionali della matrice africana potrebbero rivelare (e riattivare) un tipo di motricità geneticamente inscritta che ricollegerebbe l'artista della scena alla sua energia primaria animale, o meglio alle sue energie animali corrispondenti dei suoi tre "elaboratori biologici" (rettile, mammiferi antichi ed evoluti); 2) in che modo la teoria della simulazione incarnata (*embodied simulation*) aiuterebbe il pedagogo, colui che si serve specificamente del suo *corpo d'azione* (come un'immagine di alto potere empatico) per trasmettere delle informazioni corporee (gesti, atteggiamenti e azioni) specifiche durante il processo educativo attoriale; 3) in che modo le immagini corporee e gli *schemata* corporei potrebbero essere impiegate sulla "scena pedagogica", e cioè in che modo queste informazioni potrebbero essere adoperate nelle interrelazioni tra i soggetti coinvolti soprattutto in situazioni pedagogiche che ammettono il *training* corporeo come un elemento di base nel processo creativo dell'attore.

---

La costruzione del cervello cosciente." Milano, Editori Adelphi, 2012. (Quarto capitolo "Il corpo nella mente" pp. 119-141)

## PRIMA PARTE. CANDOMBLÉ: LA DANZA ESTATICA DEGLI ORIXÁS

[...] Senza dubbio, il nero non si dedica all'introspezione come una Santa Teresa, per descrivere i diversi momenti del suo "castello interiore". Per questo gli manca la scrittura. Egli possiede comunque un altro linguaggio che gli permette di esprimere la ricchezza o la complessità della sua anima palpitante tra le braccia degli dèi, è il linguaggio dei gesti. Ciascuna delle camere del suo castello interiore ha una sua liturgia dell'estasi [...] (BASTIDE, 1976, p.73)



## 1. Bahia, terra di Tutti i Santi: le diaspore africane in Salvador

Il vocabolo polisemico *Candomblé*<sup>1</sup>, è adoperato in Brasile per identificare il fenomeno socio-religioso di matrice africana – ufficialmente riconosciuto soltanto dopo la Legge 25.095<sup>2</sup> del 15 gennaio 1976 – praticato dal *povo de santo*, devoti che adorano le divinità sovranaturali, santi oppure *Orixás*, principi-forze della natura che si manifestano mediante il fenomeno della trance mistica, nei corpi-veicolo degli iniziati, i detti *cavalos*<sup>3</sup>; *Candomblé* può essere considerato anche come il luogo fisico-concreto, il *terreiro*, la *roça* e lo spazio sacro destinato alle feste pubbliche e ai rituali privati. In questa accezione, *Candomblé* rappresenterebbe quindi il luogo, lo spazio geografico che ha ricevuto dall’Africa, una vasta gamma di informazioni socio-culturali dai popoli africani che, durante la diaspora schiavista in Brasile, hanno trasportato nel nuovo mondo loro pratiche religiose tradizionali. Durante il lungo periodo del traffico schiavistico in Brasile – dal 1518 al 1858<sup>4</sup> – i commercianti di schiavi nell’America Portoghese, hanno trasportato nelle loro navi – i *tumbeiros*<sup>5</sup>, non soltanto un ammasso di corpi-merci destinati ai lavori nelle piantagioni di canna-da-zucchero della regione NordEst, oppure nelle miniere d’oro del SudEst brasiliano, ma hanno trasportato anche corpi-veicolo di informazioni culturali: gesti, azioni e atteggiamenti fondamentali per la “costruzione” della cultura brasiliana.

---

<sup>1</sup> “[...] Il termine *candomblé* [...] viene dall’etimo banto *kà-n-dón-id-é* o *kà-n-dóm-éd-é* oppure *kà-n-dóm-él-é*, azione di pregare, di orazione, derivato da *Kulomba* (*kubomba*), supplicare, pregare, invocare, dal proto-banto *kó-dómb-éd-á*, chiedere l’intercessione degli dei. Quindi, *Candomblé* è uguale a culto, lode, orazione, invocazione [...]” [n.t.] (CASTRO, 1981, p.60)

<sup>2</sup> In Brasile, prima dell’istituzione della Legge 25.095, le associazioni religiose dei *candomblés* dovevano essere registrate e possedere una licenza dei carabinieri, quindi è soltanto dopo la metà degli anni ‘70 che le associazioni si sono liberate, letteralmente, dalle persecuzioni e controlli eseguiti dalla polizia di stato.

<sup>3</sup> Individui preparati, educati nel *Candomblé* per essere capaci di “ricevere”, incorporare la forza divina dell’*Orixá* nel loro corpo, di partecipare dall’unione mistica con le divinità del pantheon afro-brasiliano.

<sup>4</sup> Dopo la Legge del 7 novembre del 1831 il traffico di schiavi in Brasile viene considerato illegale.

<sup>5</sup> Nome dato alle navi del commercio schiavistico, in allusione alla tomba, destino quasi inevitabile degli schiavi durante il lungo viaggio, da 35 giorni a 70 giorni (VIANNA, 2008, p.53), su imbarcazioni costruite specificamente per il trasporto delle “merci” umane.

Queste navi – immagine di un sistema vivo microculturale in movimento, per dirla con Paul Gilroy, – potrebbero quindi essere considerate l’esordio, il ponte, che rese possibile il trasferimento in Brasile di determinate conoscenze africane e precetti religiosi dei *candomblés*. Conoscenze orali, trasmissioni-comunicazioni segrete delle società tradizionali “depositate” nei corpi degli schiavi. Corpi-veicolo di cultura. Corpi “luogo” del sacro.

Tuttavia, il vocabolo *Candomblé* possiede ancora altri significati. Secondo Edison Carneiro, studioso e ricercatore brasiliano sul fenomeno dei *candomblés* nelle città brasiliane di Salvador e Recife, il termine poteva significare sia i tamburi utilizzati durante i rituali sia la danza praticata dagli schiavi. (CARNEIRO, 2008, p.12) Diversamente, sosterrà Vivaldo da Costa Lima, anche lui noto studioso del fenomeno religioso in Salvador, che l’etimo verrebbe “[...] dal dialetto dei *bantos*, soprattutto dal popolo *quimbundo*, e quindi *Candomblé* vuol dire preghiera, orazione, culto. [...]”[n.t.] (LIMA, 2010, p.235). Se da un lato non si può affermare che il *Candomblé* sia una danza (LIMA, 2010, p.235), dall’altro non si potrebbe neanche dire il contrario. Infatti, non si può negare che nei rituali del *Candomblé* la forma espressiva della danza sia essenziale, un elemento di connessione tra gli uomini e le divinità – gli *Orixás*. In realtà, è mediante i corpi danzanti dei fedeli – *filhos de santo* – che l’uomo entrerà in comunicazione con il divino. Ed è soltanto per mezzo delle danze che i *filhos de santo*, in uno stato di estasi mistica, eseguiranno gesti e atteggiamenti di una “schiera” sacra – gli dèi di un altro mitico tempo.

La città di Salvador, nella Bahia di Tutti i Santi, regione del Nordest del Brasile, ricevette, durante il traffico transoceanico, un grande numero di schiavi africani. Si tratta di un elevato numero, si parla più di un milione di schiavi<sup>6</sup>, appartenenti diverse tribù o *nação*, ognuna con le sue caratteristiche: sistema sociale, culturale

---

<sup>6</sup> “Siamo così arrivati a un milione e trecento mila schiavi che sono entrati in Bahia, dove avrebbero partecipato alla formazione di una comunità singolare, con caratteristiche di acculturazione e di tolleranza.”[n.t.] (VIANNA, 2008, p.152)

e religioso. Gli storici e ricercatori dell'esodo africano (GOULART,1975; VERGER, 2002; VIANNA,2008 – per citarne alcuni), hanno cercato identificare i principali cicli e *nações* africane trapiantate nell'America portoghese, con l'obiettivo di comprendere e analizzare il fenomeno del commercio transoceanico, come pure le influenze socio-culturali e religiose degli esodi africani sulla cultura brasiliana. I diversi periodi di traffico, che si può dividere in quattro cicli, ognuno con le sue caratteristiche proprie, servirebbero non soltanto ad informarci sulla storia del traffico *baiano*, uno dei più prosperi in Brasile<sup>7</sup> (VIANNA, 2008, p.40), ma soprattutto ad aiutarci a comprendere l'organizzazione nonché l'istituzione dei *candomblés* nella città di Salvador.

L'ultimo ciclo<sup>8</sup> di traffico schiavistico *baiano*, l'ultima fase, l'illegalità – come verrà chiamato dallo storico Luiz Vianna Filho (2008) – non verrà esaminato nell'ambito di questa indagine, poiché non lo si può ritenere una tappa fondamentale riguardo l'oggetto di questo studio; rimandiamo a chi fosse interessato nella materia in questione, direttamente al capitolo V del testo classico "*O negro na Bahia. Um ensaio clássico sobre a escravidão*", e ad altre fonti bibliografiche<sup>9</sup> che possono essere di sostegno a future investigazioni.

---

<sup>7</sup> Per ulteriori informazioni sulla storia del traffico schiavistico transoceanico, in particolare nello Stato di Bahia, rimando ai testi classici di: VIANNA FILHO, Luiz. "*O negro na Bahia. Um ensaio clássico sobre a escravidão*". Salvador, EDUFBA, Fundação Gregorio de Mattos, 2008; VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de todos os santos: dos séculos XVII a XIX*". Salvador, Corrupio, 2002.

<sup>8</sup> L'Inghilterra, nel 1807 aboliva il traffico schiavistico nei suoi territori e nel 1810 il Re D.Joao di Portogallo, pressato dall'Inghilterra, doveva firmare un trattato dove se impegna a non praticare più il commercio di schiavi al di fuori del territorio portoghese. Tuttavia, questi trattati non avevano nessuna importanza per libero commercio praticato in terre brasiliane che ha continuato ad essere legale fino all'istituzione della Legge del 7 novembre del 1831, dove il traffico degli schiavi in Brasile veniva considerato illegale. Eppure, "non ci sono dei dubbi che nello Stato di Bahia il traffico di schiavi ha continuato, durante il periodo dell'illegalità, fino a 1851." [n.t.] (VIANNA, 2008, p.123)

<sup>9</sup> GOULART, Maurício. *Escravidão africana no Brasil: das origens à extinção do tráfico*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1975; VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de todos os santos: dos séculos XVII a XIX*". Salvador, Corrupio, 2002; VIANNA FILHO, Luiz. "*O negro na Bahia. Um ensaio clássico sobre a escravidão*". Salvador, EDUFBA, Fundação Gregorio de Mattos, 2008.

Il primo ciclo della *Guiné*, XVI secolo, considerato come un ciclo di minore importanza, soprattutto numerica<sup>10</sup> (VIANNA, 2008, p.67), comprendeva gli africani delle nazioni dei *Fulas*, *Wolofs (Jolofos)*, i *Sereres* e i *Mandingas* (VIANNA, 2008, p.63), che venivano imbarcati nelle isole del Capo Verde, isole del Senegal e le sponde del fiume Gâmbia, Nord dell'equatore, con destino al porto di Bahia terra di Tutti i Santi. Diversamente dagli altri cicli, il primo periodo schiavistico dell'America portoghese avrà come caratteristica la generalizzazione degli africani. Ossia, gli schiavi venivano identificati come "schiavi della Guiné" indipendentemente dalla nazione o religione di appartenenza, e di norma lavoravano soprattutto nelle zone rurali dello Stato di Bahia, nella coltivazione e nella produzione della canna da zucchero negli *engenhos* dei *fazendeiros*.

E' soltanto nel Settecento, durante il secondo ciclo di Angola, che il Brasile ricevette la prima grande massa di schiavi africani. L'aumento della mano d'opera schiavistica nell'America portoghese è dovuto, soprattutto, alla vicinanza tra il porto di Bahia di Tutti i Santi e l'Angola, vicinanza che favorì il commercio degli africani, denominati "merce di legge" della Colonia portoghese (VIANNA, 2008, p.78). Tuttavia, secondo Luiz Vianna Filho, il motivo del portentoso traffico non fu soltanto la prossimità tra Angola e Bahia ma il carattere "docile" dello schiavo *banto* e la loro facilità di adattarsi al lavoro schiavistico, sia nelle zone rurali sia nelle case dei signori. Diversamente, i popoli del Sudan già in gran parte influenzati per l'Islamismo, non si sottomettevano con la stessa facilità. Infatti, secondo Luiz Vianna Filho, queste "virtù" del popolo banto sarebbero state il valore dello schiavo di Angola sul mercato della Bahia settecentesca, che disprezzava lo schiavo sudanese della *Costa da Mina* perchè si trattava di un elemento poco docile (VIANNA, 2008, p.84).

---

<sup>10</sup> Secondo Luiz Vianna Filho "[...] Non dovevano essere meno di 7.000, numero non significativo in rapporto ai secoli precedenti, periodo nel quale si intensifica il traffico degli schiavi [n.t]." (VIANNA, 2008, p.71)

[...] Bantos foram os primeiros negros exportados em grande escala para a Bahia [...] O seu temperamento permitiu um processo de aculturação tão perfeito que quase desapareceram confundidos pela facilidade da integração. Dissolveram-se dando à sociedade uma coloração que já não era a do branco e nem a do banto, mas um matiz novo surgido do contato íntimo dos dois grupos. (VIANNA, 2008, p.88)<sup>11</sup>

### 1.1 La Roma africana: Salvador, capitale dei *Nagos*

Nel Diciottesimo secolo, le navi delle rote transoceaniche prendono altri venti, altre direzioni e il traffico portoghese di schiavi arriva nella *Costa da Mina*: è la “nuova” tappa l’inizio del terzo ciclo del commercio tra l’Africa Occidentale e lo Stato di Bahia. Il cambiamento del corso è dovuto a diversi fattori, tra questi: l’epidemia di Vaiolo, *Bexigas*, in Angola; le scoperte delle miniere d’oro nella Colonia Portoghese; le piccole guerre interne tra le *nações* africane nella *Costa da Mina* e la forte alleanza e cooperazione tra il re del Dahomey e gli esploratori portoghesi (VIANNA, 2008, p.102). Se durante il ciclo di Angola si era verificato un sorprendente aumento del numero di schiavi importati nello Stato di Bahia, con l’arrivo del “nuovo” ciclo della *Costa da Mina* questo numero crescerà ancora di più, in stretta relazione con la bramosia e l’avidità degli esploratori portoghesi per il metallo prezioso.

A Costa da Mina é que seria o mercado farto dos traficantes baianos no século XVIII, quando aproximadamente 70% dos negros importados pela Bahia foram sudaneses. Os outros 30% seriam bantos, pois, apesar de tudo, Angola ainda continuava a atrair o comércio pela maior rapidez da travessia. (VIANNA, 2008, p.109)<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> “[...] I primi neri esportati in grande quantità nello Stato di Bahia sono stati i Bantos [...] La loro inclinazione ha permesso un processo di acculturazione talmente perfetto che sono quasi spariti, mescolati, per la loro facilità di integrarsi. Essi sono svaniti fornendo alla società un colore che non era quello del bianco e neanche del *banto*, ma una matrice nuova sorta dal contatto intimo tra due gruppi.” [n.t.]

<sup>12</sup> “La Costa da Mina era il ricco mercato abbondante dei trafficanti baianos nel XVIII secolo: circa il 70% dei neri importati in Bahia erano sudanesi. Il rimanente 30% era *bantos*, poichè, dopo tutto, l’Angola continuava ancora ad attirare il commercio per la rapidità del viaggio.” [n.t.]

Così, con l'avvento del terzo ciclo della *Costa da Mina*, Bahia – terra di Tutti i Santi – conoscerà un altro gruppo di africani: gli *Yorubas*, identificati con il soprannome *nagos*, che a fianco di altre nazioni africane, *tapas*, *bambarras*, *haussás*, *achantis*, *geges*, *bornus*, *fulas* e *mandingas*, riempirà la prima capitale brasiliana, imponendosi come un gruppo di estrema numerosità e forza religiosa. La vicinanza culturale tra queste nazioni faciliterà la cooperazione tra di essi e soprattutto la loro integrazione attorno ai culti religiosi, “[...] dove cercherebbero le energie necessarie alla resistenza e alle rivolte contro la loro dispersione e assimilazione [n.t.]. [...]” (VIANNA, 2008, p.109).

[...] [Os *nagos*] formariam um grande núcleo negro de reação. Por muito tempo permaneceriam isolados, preparando-se para a luta religiosa e animados por um grande espírito de fé. No século já teriam chegado à Bahia aproximadamente 350.000. Uma grande parte fora para as minas. Mas a fração que ficara era bastante para modificar o ambiente social do negro na Bahia. [...] (VIANNA, 2008, p.109)<sup>13</sup>

I neri *Yorubas*, arrivati nel diciottesimo secolo in Salvador Bahia, la maggior parte provenienti da Dahomey, sono stati identificati in Brasile col soprannome *Nago*, *Nagonu* o *Anagonu*, termine generico che identificherebbe “[...] la persona o popolo *anago*, nome costituito da *Anago* + *nu*, suffisso che in *Fon*, significa “persona”. Per estensione, in Dahomey chiamano *Anagonu* tutti gli iniziati e i sacerdoti che praticano la religione delle entità sovrannaturali di origine *Nago*” (SANTOS, 2008, p.30). Tuttavia, il termine che da un lato identificherebbe i fedeli della religione *Nago*, potrebbe anche essere utilizzato come un aggettivo negativo. In questo caso il termine, che verrebbe dalla lingua *Fon*, significherebbe “immondizia, spazzatura” (SANTOS, 2008, p.30). Secondo lo studioso Vivaldo da Costa Lima, tra gli africani, soprattutto nei gruppi dell’Africa Occidentale, era in uso l’utilizzo di termini negativi per identificare i gruppi vicini che nel periodo

---

<sup>13</sup> “[I *nagos*] Formerebbero un grande nucleo nero di reazione. Per molto tempo sono rimasti isolati, organizzandosi per una lotta religiosa e accesi da un forte spirito di fede. Nel secolo già ne sarebbero arrivati in Bahia approssimativamente 350.000. Una grande parte era destinata alle miniere. Ma la frazione che era rimasta era già molto grande e in grado di modificare l’ambiente sociale del negro nella Bahia.” [n.t.] [...]

dello schiavismo non erano molto pacifici. Quindi il termine *Nago* sarebbe stato utilizzato dai *Fon* per identificare in maniera negativa gli *Yorubas* del Dahomey.

[...] a etimologia de nago o anago [...] significa “sujo”, “piolhento” [...] quando chegaram de Egbado, fugindo de suas guerras intertribais, “vinham esfarrapados, cheios de piolhos, famintos e doentes”. Daí o antigo apelido de anago, em fon, que significa “piolhento”. Como quer que seja, a palavra certamente se modificou semanticamente, a ponto de perder essa suposta conotação [...] vez que os iorubas da Bahia eram chamados e se chamavam a si mesmos de nagôs. (LIMA, 2010, p.123)<sup>14</sup>

Se il Diciottesimo secolo in Salvador Bahia fu il secolo dei sudanesi<sup>15</sup>, come sostenne Luiz Vianna Filho, possiamo dallo stesso modo asserire, per antonomasia, che il XIX secolo fu il secolo dei *Nagos*. Anche se in questo caso siamo consapevoli che il termine verrebbe utilizzato di modo estensivo a tutti i popoli *Yorubas*, senza la “giusta” identificazione delle origini geografiche degli schiavi, il fatto fondamentale è riconoscere che fu soltanto nel XIX secolo che la città di Salvador ricevette degli “[...] elementi di un complesso culturale africano che sono presenti nelle associazioni, *egbe*, molto ben organizzate, dove si mantiene e si rinnova l’adorazione delle entità sovranaturali, gli *orisá*, e agli ancestrali illustri, gli *egun*” [n.t.] (SANTOS, 2008, p.32).

Dunque, se giustamente non si può negare l’importanza dalle altre nazioni africane – *Angola* e *Congo*<sup>16</sup> – nella formazione del fenomeno socio-culturale e

---

<sup>14</sup> “[...] l’etimologia di *nago* o *anago* [...] significa “sporco”, “pidocchioso” [...] poiché i *nagos* – cioè gli *iorubás* – quando sono arrivati a Egbado, scappando dalle guerre fra tribù, “arrivavano sbrindellati, pieni di pidocchi, affamati e malati”. Quindi l’antico soprannome *anago*, in *fon*, significherebbe “pidocchioso”. Non si sa come, la parola certamente si è modificata semanticamente fino a perdere questo significato [...] negativo, a tal punto che gli stessi *iorubas* di Bahia si chiamavano tra loro *nagos*.” [n.t.]

<sup>15</sup> Secondo Luiz Vianna Filho, durante il ciclo della Costa da Mina la Bahia terra di Tutti i Santi instaurerà rapporti intimi con il regno del Dahomey, al punto che quest’ultimo decise di inviare delle ambasciate nell’antica capitale del Brasile. “[...] negli anni 1795 e 1805 son arrivati, in Bahia gli ambasciatori dell’autorevole re africano. [...] Sono stati ospitati nel convento di San Francesco. Il principe che commandava la prima ambasciata non voleva soltanto il tabacco. Già battezzato, e non potendo avere più di una moglie, voleva anche sposarsi nella Bahia [n.t.]. [...]” (VIANNA, 2008, p.105)

<sup>16</sup> Sull’importanza del contributo dei neri *angolas* e *congos* – gli *Bantos* – alla cultura brasiliana rimando al libro di CARNEIRO, Edison. “Negros bantus”. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1937.

religioso del *Candomblé*, allo stesso modo, non si può contestare che tra le nazioni africane che si sono fissate in Bahia nei secoli XVIII e XIX, gli *Yorubas-Nagos* sono stati quelli che hanno mantenuto di più la loro configurazione africana tradizionale (LIMA, 2010, p.125). Diversamente da altri gruppi africani che mediante il contatto con la cultura amerindia e europea hanno subito di più, in diversi gradi, l'assimilazione culturale. Ovviamente, non è nostro obiettivo affermare che il ciclo schiavistico della *Costa da Mina* sia stato il periodo più importante nella strutturazione del *Candomblé* e neanche sostenere la “purezza”<sup>17</sup> della ritualistica dei *Nagos* brasiliani a dispetto delle altre tradizioni ritualistiche di matrice africana ormai diffuse nella cultura afro-brasiliana. Anche se, la maggior parte degli studiosi sul fenomeno avrebbe considerato il modello *Nago* e *Jeje* come predominanti nelle strutture dei *terreiros* di *candomblés* in Salvador (LIMA, 2003, p.20), non si dovrebbe scordarsi che:

Mesmo com a resistêcia oferecida pelo conjunto coerente de crenças e de ritos trazidos da África pelos antepassados, nada mais, entretanto, poderia estar intacto nos candomblés: nem a ideologia, marcada, sem dúvida, pelas concessões ao sistema de pressão das classes dominantes, nem o simbolismo dos ritos e dos mitos, muitas vezes perdidos de sua originalidade significativa e aqui reinterpretados ou recriados, nem a língua sagrada dos cânticos e das fórmulas rituais, identificável na sua estrutura e no seu léxico, mas certamente modificada em seus valores semânticos e fonéticos. [...] (LIMA, 2003, p.18)<sup>18</sup>

In ogni modo, è significativo il fatto che nel diciottesimo secolo la città di Salvador, mediante “il vigoroso commercio tra la Bahia e la *Costa da Mina*” (SANTOS, 2008, p.31), avesse potuto mantenere uno stretto rapporto permanente

---

<sup>17</sup> Sull'argomento della “purezza nago” rimando al libro di DANTAS, Beatriz Góis. “Vovó Nago e papai branco: usos e abusos da Africa no Brasil”. Rio de Janeiro, Graal, 1988. In capitolo IV, “A Construção e a significação da “purezza nago”.

<sup>18</sup> “Eppure con la resistenza sostenuta da un insieme coerente di credenze e riti portati dall’Africa dagli antichi [schiavi], nient’altro, malgrado ciò, avrebbe potuto essere inalterato nei *candomblés*: neanche l’ideologia, segnata, senza dubbio, dalle concezioni al sistema delle classi dominanti, neppure il simbolismo dei riti e dei miti, spesso senza la sua originilità significativa che qui [in Brasile] sono stati reinterpretati oppure ricreati, nemmeno la lingua sacra dei canti e delle formule ritualistiche, identificabile nella sua struttura e nel suo lessico, ma certamente variata nei suoi valori semantici e fonetici. [...]” [n.t.].

con la “madre” Africa, e che ciò avesse dato inevitabilmente la possibilità ai *Nagos* di mantenersi in contatto con l’origine, con la loro pratica religiosa.

Do mesmo modo que na África Ocidental, a religião impregnou e marcou todas as atividades do Nãgô brasileiro, estendendo-se, regulando e influenciando até suas atividades as mais profanas. Foi através da prática contínua de sua religião que o Nãgô conservou um sentido profundo de comunidade e preservou o mais específico de suas raízes culturais. (SANTOS, 2008, p.32)<sup>19</sup>

## 1.2 Il *terreiro* del *Candomblé*: lo spazio sacro e sala delle danze estatiche

Fu nel centro storico, in pieno XIX secolo, nelle strettissime vie della “Roma Africana”<sup>20</sup>, “[...] in queste piazze di molte confluenze e di intensa comunicazione sociale [...] che le case delle religioni africane, che non esito a chiamare *candomblés*, sorgono” [n.t.] (LIMA, 2010, p.235). Evidentemente, quando Vivaldo da Costa Lima fa riferimento alle case di *candomblés* nel centro storico di Salvador, non vuole riportarci al “modello” architettonico contemporaneo dei *terreiros* come lo conosciamo attualmente. Infatti, prima ancora che ci fosse una “prima” casa di *Candomblé* nel centro storico, vicino alla chiesa della *Barroquinha* (AUGRAS, 1983, p.33), sarebbe rilevante menzionare che gli schiavi liberi della città di Salvador si sono serviti da

[...] lojas, das sobrelojas, dos porões dos velhos sobrados já centenários [...] onde um pequeno quintal, um pequeno pedaço de terra [...] virava de

---

<sup>19</sup> “Dalla stessa maniera che nell’Africa Occidentale, la religione ha riempito e segnalato tutte le attività del *Nago* brasiliano, espandendosi, regolando e influenzando fino alle attività più profane. Fu tramite la pratica costante della sua religione che il *Nago* ha conservato un senso profondo di comunità e ha preservato quello più specifico delle sue radici culturali.” [n.t.]

<sup>20</sup> Questa perspicace metafora è stata impiegata dalla *Yalorixá*, madre di santo *nago*, Eugenia Ana dos Santos, del *Centro Cruz Santa dell’Axé Opô Afonjá*. Secondo Vivaldo da Costa Lima (2010, p.310) “[...] la madre di santo aveva adoperato chiaramente una metafora di Roma, la città del Cattolecesimo, con il Vaticano, il Papa e le sue chiese, come simile immagistica dello Stato di Bahia con la prevalenza del *Candomblé*, religione di origine africana dalla quale [la *yalorixá*] era orgogliosa, e l’atmosfera [di Salvador] dalle sue chiese, dalle sue confraternite, alle quali Aninha [la *yalorixá nago*] apparteneva [...]” [n.t.]

repente o mato, a floresta ancestral, o próprio reino de *Ossanha*<sup>21</sup> [...] os negros, os escravos baianos, tentando recriar simbolicamente o seu espaço sagrado, faziam de um pequeno terreno [...] de um pequeno quintal de centro urbano todo um repositório das formas simbólicas de seu sistema religioso. (LIMA, 2010, p.236)<sup>22</sup>

Di conseguenza, prima ancora della suddetta casa di *Candomblé* vicino alla chiesa della *Barroquinha* nel centro storico della città di Salvador, si può sperimentare nel dire che questi luoghi rimaneggiati – “il cortile del *nago*” – degli schiavi liberti sono stati di qualche maniera il proto-spazio del *Candomblé*. Spazi urbani, in pieno centro commerciale, che di qualche maniera “trasformati”, cambiati di significato potessero accogliere determinate funzioni ritualistiche di una comunità religiosa. Ed è interessante osservare che l’etimo *terreiro* – assunto dai devoti dai *candomblés* per identificare i loro templi – significa, in portoghese, un pezzo di terra, sinonimo di *quintal*, il giardino, il cortile prossimo alla casa. Questa terra nella quale saranno trasferiti e restituiti i contenuti culturali di un popolo. Il *terreiro* quindi come rappresentazione di un pezzo dell’Africa, uno “spazio geografico dell’Africa genitrice.”[n.t.] (SANTOS, 2008, p.33)

Durante il XX secolo sono apparsi una grande quantità di studi e ricerche sul fenomeno socio-culturale e religioso dei *candomblés* in Salvador di Bahia, e diversi autori – tra essi, Nina Rodrigues, Edison Carneiro, Vivaldo da Costa Lima, Roger Bastide, Pierre Verger e Joana Elbein dos Santos, soltanto per citarne alcuni – hanno esaminato in specifico lo spazio sacro destinato ai riti del *Candomblé*. E, si può dire che tutti hanno considerato il *terreiro* come uno spazio architettonico composto da due parti. Due zone che si integrano. Due mondi in opposizione. Tra la foresta selvatica e l’urbano della città civilizzata. Pertanto, in generale si potrebbe asserire che la struttura architettonica delle case dei

---

<sup>21</sup> Nome dell’*Orixá* delle erbe e piante. E’ il “padrone delle erbe”, ed è a lui che i sacerdoti devono chiedere l’autorizzazione per raccogliere.

<sup>22</sup> “[...] negozi, mezzanini, seminterrati di vecchie pallazine [...] dove uno stretto cortile, un pezzo di terra [...] si trasformava [...] nella foresta ancestrale del regno di *Ossanha* [...]. Mediante questa affascinante trasformazione i neri baianos, cercando ricreare di forma simbolica il loro spazio sacro, facevano di un piccolo pezzo di terra, di uno stretto cortile [...] di un centro urbano, tutto un “magazzino” di forme simboliche del loro sistema religioso.” [n.t.]

*candomblés* in Salvador è normalmente simile. Cioè, il *terreiro* o la casa è organizzato in due spazi: a) l'interno, che è composto da una sala principale dove il pubblico potrà partecipare alle feste pubbliche che fanno parte del calendario liturgico della comunità; b) l'esterno, il terreno, il pezzo di terra che la comunità possiede. Il *quintal* con le piante medicinali destinate ai bagni degli iniziati e gli alberi sacri. Normalmente, nello spazio interno si può vedere un salone principale addobbato con bandierine colorate, foto degli fondatori della casa, dipinti con immagini degli *Orixás*, sculture, simboli e altri elementi che possono cambiare in accordo con la comunità. Infatti, secondo l'antropologa Juana Elbein, “[...] Ogni gruppo è collegato a una materia comune di origine astratta, simbolizzata dal suo *orixá*. Questa simbologia caratterizza ogni gruppo del “*terreiro*” tramite l'utilizzo di determinati colori, [...] determinati emblemi [...]” [n.t.] (SANTOS, 2008, p.35) Questa sala delle danze estatiche, luogo destinato non soltanto alle feste ritualistiche pubbliche – ci sono dei rituali, a porte chiuse, a cui parteciperanno soltanto gli iniziati della casa e qualche volta anche persone da fuori – è uno spazio diviso, nuovamente, in due aree. Normalmente, gli uomini saranno accomodati alla destra del salone e le donne alla sinistra su panchine di legno semplice o su una scalinata. Ancora nella destra sarà sistemata l'orchestra dei tamburi e le sedie delle *Yalorixàs*<sup>23</sup>. Vicino alle sedie delle “madre” degli *Orixás* si vede una porta che fa di ingresso e uscita agli *Orixás* e ai fedeli. Da questo passaggio escono i fedeli per comporre la prima fase del rituale, lo *xiré* – il cerchio delle danze estatiche – ed entrano i figli di santi già in trance mistico che saranno vestiti in accordo con l'*Orixá* incorporato. Oltre questa porta che fa da ingresso ai fedeli, si trovano le case-templi – *ilé-orixá* – degli *Orixás* che devono

---

<sup>23</sup> “[...] La parola *ialorixá* conserva, nella forma brasiliana, il significato dell'etimo *iorubá*: *Iyalorisa (ialorixá) = Iyaolorisa (iaolorixá)* [...] La parola *Iya* – madre – in *iorubá* possiede diversi significati [...] *Iya* è la madre biologica, ma pure qualsiasi parente femminile della generazione dei padri – le sorelle della madre oppure del padre e sue cugine [...] Il prefisso *Iya* insieme ad altra parola, come nel caso di *ialorixá*, porterebbe una relazione genitiva tra i due termini – la “madre che possiede” [...] [n.t.] (LIMA, 2003, p.59). Tuttavia, non tutti i *candomblés* mettono le due sedie, i troni, per le madri degli *Orixás*. Normalmente si vede la sedia principale della *Yalorixá* e non c'è un posto riservato alla “piccola madre”, che nella gerarchia del *Candomblé*, soprattutto in quelli che appartengono al modello *nago*, è colei che potrà essere la prossima *Yalorixá*.

essere cultuati nell'interno della casa. Secondo Juana Elbein dos Santos, “[...] ogni casa – *ilé-orixá* – contiene un “*assento*”<sup>24</sup> consacrato all’*orixá* – *ídí-orixá* – che è oggetto di adorazione comune [...]. Ad ogni entità sovranaturale corrispondono determinati “*assentos*” specifici e gli elementi che li compongono esprimono i diversi aspetti dell’*orixá* [...] [n.t.]” (SANTOS, 2008, p.35). Quindi, il luogo sacro agli *Orixás* sarà scelto a seconda del mito e le caratteristiche delle entità sovranaturali. Cioè, se la casa-tempio è di *Oxum* – che è un *Orixá* femminile che regge, comanda le acque dolci e le cascate – essa normalmente sarà situata, “piantata” vicino a qualche fonte di acqua dolce o in prossimità di qualche fiume. Ed è in questi luoghi sacri che gli iniziati depositeranno oggetti, elementi specifici che compongono e rivelano i diversi aspetti dell’*Orixá*<sup>25</sup>.

Invece, per quello che riguarda lo spazio esterno delle case dei *candomblés* – il *terreiro* in senso lato, il *quintal*, la “foresta” mitica delle case di *candomblés* – anzi tutto non si tratta di uno spazio architettonico separato da quello interno, infatti non esiste una dicotomia tra l’interno della casa – il mondo urbano, la città – e l’esterno – la “foresta” mitica africana, il *mato* con le erbe e le piante medicinali. Anzi, si potrebbe dire che uno è dentro l’altro, in una “geografia sacra” interdipendente. Infatti, gli *Orixás* non possono venire nel mondo degli umani, né incorporarsi nei sacerdoti senza l’apporto del mondo vegetale delle erbe – non a caso si dice in Brasile che “senza le foglie l’*Orixá* non esisterebbe”.

O espaço “urbano”, doméstico, planificado e controlado pelo ser humano, distingue-se do espaço “mato”, selvagem, fértil, incontrollável e habitado por espíritos e entidades sobrenaturais. Ambos os espaços se relacionam. O espaço “urbano” expande-se, fortifica-se e toma elementos do “mato”,

---

<sup>24</sup> La parola “*assento*” potrebbe essere tradotta come assetto. Anche se possiamo dire che nell’“*assento*” si trova un’organizzazione di oggetti e elementi fondamentali al culto degli *Orixás*, dobbiamo asserire che la parola va oltre questo significato, e quindi indicherebbe anche un’azione concreta di – *assentar*, *firmar*, *fixar* – collocare, fissare, mettere in un determinato luogo l’energia necessaria ai riti.

<sup>25</sup> Per uno studio dettagliato sulle case-templi degli *Orixás* e l’insieme di attività a cui ogni casa – *ilé-orixá* – è soggetta nei *terreiros* di *candomblés*, rimando al capitolo II – *O complexo cultural Nago* – del libro di SANTOS, Joana Elbein. “Os nago a morte”. Petropolis, Vozes, 2008.

que ele deve pagar consequentemente. Há intercâmbio, uma troca. [...] (SANTOS, 2008, p.34)<sup>26</sup>

Allo stesso modo in cui lo spazio interno accoglierà le case-templi di determinati *Orixás*, anche nello spazio esterno saranno “piantate” altre case-templi di alcuni esseri sovranaturali. Normalmente, è nel “*mato*” colmo di alberi e arbusti addobbati con panni bianchi, gli *ojás*, erbe selvatiche e animali – che di solito saranno sacrificati durante i rituali –, in questo spazio “selvaggio” che troveremo le case-templi degli *Orixás* che hanno un rapporto diretto con la natura, con le erbe, con la caccia, ecc. Possiamo quindi affermare che lo spazio sacro dei *Candomblés* in Brasile – questa “geografia religiosa” – interdipendente, rappresenterebbe, di maniera analoga, la condizione socio-culturale delle diaspore africana nelle terre brasiliane. Una struttura spaziale geografica molto diversa da quella africana destinata al culto degli *Orixás*. Difatti, in Africa le entità sovranaturali e gli ancestrali saranno cultuati nelle ville e città secondo la loro origine.

[...] In Nigeria esiste una confraternita per ogni Orisha. Ma in America questo non era più possibile, soprattutto quando la “nazione” ricostituita includeva non tutta una etnia ma solo gli schiavi di una città [...] I sacerdoti furono costretti a raggruppare in un’unica organizzazione tutti i devoti di tutti gli Orisha e il culto consiste così non più nell’invocare uno ogni volta, ma nell’invocarli tutti, uno dopo l’altro, secondo l’ordine gerarchico prestabilito [...] (BASTIDE, 1970, p.145)

---

<sup>26</sup> “Lo spazio “urbano”, domestico, pianificato e controllato dall’essere umano, si distingue dallo spazio “mato”, selvaggio, fertile, incontrollabile e abitato dagli spiriti e entità sovranaturali. Entrambi gli spazi comunicano tra loro. Lo spazio “urbano” si espande e fortifica con gli elementi del “mato”, e che di conseguenza dovrà pagare. Esiste una permuta, un baratto.” [...] [n.t.]

### 1.3 Dio e le divinità intermedie: gli *Orixás*, forze archetipiche della natura

Secondo l'antropologa Ronilda Ijakemi Ribeiro, l'etimologia della parola *Orixá*<sup>27</sup> è oscura. Una possibile interpretazione dell'etimo verrebbe da un mito *Yoruba* che suggerirebbe gli *Orixás* essere una unità dalla quale sono venute tutte le altre divinità. Indicherebbe anche che l'Uno si è manifestato nel multiplo e colui che è stato diviso sarà un giorno raggruppato (RIBEIRO, 1996, p.62).

Roger Bastide, noto studioso del modello *Nago-Jeje* in Salvador di Bahia negli anni '60, considerò invece, nel suo libro "Il Candomblé da Bahia", le entità sovranaturali – gli *Orixás* dei *Nagos* – come esseri umani divinizzati da un gruppo sociale.

Nell'Africa, gli Orixas sono dèi di ceti; sono considerati come gli antenati che hanno vissuto nella terra in un'altra epoca e che sono stati divinizzati dopo la loro morte. Ma nello stesso momento costituiscono le forze della natura, fanno piovere, comandano le acque dolci, o rappresentano una attività sociologica ben definita, come la caccia, la metallurgia; non sono adorati soltanto dai discendenti dei ceti, ma anche da tutti coloro che hanno bisogno del loro sostegno [...] [n.t.] (BASTIDE, 2009, p.153)

La parola *Orixá* potrebbe anche essere considerata come "[...] una contraffazione della parola *orise*, riduzione di *Ibiti-ori-ti-se*, ossia, l'origine – la fonte – degli *ori*<sup>28</sup>, designazione dell'Essere Supremo (RIBEIRO, 1996, p.62). Tuttavia, se vogliamo investigare il significato profondo di queste forze archetipiche della natura – gli *Orixás* – bisognerebbe, anzi tutto, riconoscere che nella religione e

---

<sup>27</sup> *ORISA*, sostantivo: angelo custode – etimo: *ORI* = testa; *SA*= custode. Custode della testa. Divinità elementare della natura. Figura centrale del culto afro. (JUNIOR FONSECA, 1988, p.311)

<sup>28</sup> Secondo il "Dizionario Yoruba (nago) Portoghese di Eduardo Fonseca Junior", 1988, p.310; il vocabolo *ori* significherebbe letteralmente la testa, il capitolo di un libro. Tuttavia la parola *ori* potrebbe anche essere considerata come la fonte, il *chakra* corona della cultura orientale. Infatti, per gli *Yorubas* "[...] la testa, *ori*, è la parte più vitale del corpo umano: contiene il cervello, la dimora della sapienza e della ragione; gli occhi che illuminano i passi degli esseri umani nei labirinti della vita; il naso, che serve come una specie di ventilazione all'anima: gli orecchi con i quali gli uomini ascoltano e reagiscono ai suoni; e la bocca con la quale si alimentano e mantengono il corpo e l'anima insieme [...]. Tra gli *iorubás*, la testa viene considerata come un deposito, fonte di vita dell'uomo [...]" [n.t.] (LAWAL, 1983, p.46)

nella filosofia africana, per dirla con John Mbiti, “[...] l’uomo e la natura sono strettamente legati tra di loro, proprio perché l’origine della loro esistenza è collocata nello stesso punto” (MBITI, 1980, p.60). Eppure, per comprendere questi esseri sovranaturali, cultuati dallo *povo de santo* dei *candomblés* in Brasile, non ci basterebbe soltanto intendere che l’uomo e la natura hanno uno stretto rapporto. Ci mancherebbe una nozione fondamentale della mistica africana, cioè riconoscere che per gli africani “[...] Dio non è la natura, ma è nella natura [...]” (MBITI, 1980, p.60). Perciò, quando i fedeli dei *candomblés* adorano le forze della natura, gli *Orixás*, evidentemente venerano gli spiriti sovranaturali creati da Dio<sup>29</sup>. Infatti, secondo John Samuel Mbiti – filosofo e studioso del fenomeno religioso africano – non si può affatto dire che la religione africana sia panteista. “[...] poiché panteismo significa far coincidere Dio con la natura. Gli africani, invece sanno distinguere nettamente tra Dio che opera nella natura e Dio come essere indipendente della natura” (MBITI, 1980, p.61). Secondo il filosofo Mbiti la religione africana ammette una categoria di esseri che vengono chiamati spiriti, e che essi – diversamente da come sostenne Roger Bastide<sup>30</sup> – non sono affatto esseri umani né Dio. Si tratterebbe quindi di un’altra categoria intermedia in connessione con gli esseri umani (MBITI, 1980, p.67).

---

<sup>29</sup> “Dio possiede diversi nomi, però il più antico è *Olodumare* o *Edumare*. La parola *Olodumare* è costituita dalla contrazione di *Ol’(Oni) odu mare (ma re)*, che significa *Ol’(Oni)* = signore di, la parte principale, leader assoluto, capo, autorità; *Odu* = molto grande, contenitore recipiente profondo, molto estensivo, pieno; *Ma re* = colui che resta, colui che sempre è; *Mo are* = colui che ha l’autorità assoluta su tutto quello che c’è nel cielo e nella terra ed è unico; *Mare* = colui che è assolutamente perfetto, il supremo in qualità. Gli altri nomi di Dio sono: *Olorun*, contrazione di *Ol’* = Signore; *Orun* = cielo, significato Signore del Cielo; *Orise* contrazione di *Ori* = testa; *Se* = origine, significato fonte dalla quale provengono gli esseri o la fonte di tutti gli esseri; *Olofin-Orun*, contrazione di *Olofin* = rè; *orun* = cielo, significato Signore del Cielo; *Olori*, contrazione di *Oni* = Signore; *ori* = testa, signicato Signore di tutto che è vivo.” [n.t.] (RIBEIRO, 1996, p.60)

<sup>30</sup> Nella stessa maniera affermò Pierre Fatumbi Verger, nel suo libro “*Os Orixás*”, che “La religione degli *orixás* è collegata alla nozione di famiglia. La famiglia numerosa, che proviene dallo stesso antenato, che comprende i vivi e i morti. L’*orixá* sarebbe quindi un principio, un ancestrale divinizzato che in vita ha stabilito dei collegamenti che gli hanno garantito un controllo su determinate forze della natura, come il tuono, il vento, le acque dolci o salate, oppure, gli hanno dato la possibilità di eseguire determinate attività sociali, come la caccia, il lavoro con i metalli o ancora con l’acquisizione di determinate conoscenze sulle proprietà delle piante nonché i loro poteri [...]” [n.t.] (VERGER, 1981)

Dunque, il pantheon del *Candomblé* è composto dagli *Orixás*, divinità intermedie, forze della natura. Re, Regine e Eroi che si presentano ai fedeli tramite i loro miti. La loro saggezza, gli atteggiamenti e le azioni saranno rievocate da generazione in generazione, mediante la danza, il canto, il cibo, gli abbigliamenti, oggetti e soprattutto tramite il richiamo dei tamburi.

[...] la forza della natura è parte dell'orixá [...] L'orixá è appena una parte di questa forza che è disciplinata, calmata, controllata, la parte che forma un collegamento con le relazioni umane e quelle indefinibili [...] Per ottenere questo, occorre fare dei sacrifici e offerte all'aspetto controllato della forza [...] Questi oggetti, conosciuti come axé, sono custodi dagli discendenti del primo alaxé, il custode dell'axé. Esso trasmette, di generazione in generazione, i segreti che hanno poteri sull'orixá, parole coercitive pronunciate nel culto, elementi che entrano nella costituzione mistica, foglie, terra, ossa di animali, ecc. [...] [n.t.] (VERGER, 1966,p.33)

Una forza pura della natura, immateriale, disciplinata, calmata e controllata che potrà rivelarsi agli esseri umani soltanto tramite il corpo-veicolo dei sacerdoti o delle sacerdotesse – gli iniziati educati per ricevere appunto questa forza pura disciplinata nel loro “apparecchio” bio-psichico. Ed è grazie ed esclusivamente al fenomeno dell'incorporazione disciplinata<sup>31</sup> che queste forze-principio – gli *Orixás* – possono ritornare nella terra. Incorporati negli iniziati, e utilizzando determinati atteggiamenti, gesti, azioni corporee e vocali gli *Orixás* narrano, in una danza liturgica, le loro azioni mitiche.

[...] Amplia-se o conceito da dança sem a perspectiva do espetáculo. Dançar, falar, cantar, gestualizar são ações integradas e integradoras do homem no seu grupo, do homem ao seu sistema mágico-ritual, do homem consigo mesmo na aquisição plena do seu papel social no mundo do sagrado. O ato de dançar é muitas vezes indissociável dos demais atos do cotidiano ou outros aliados dos afazeres profissionais. Há verdadeiros repertórios vivenciais associados às coreografias. O corpo e suas

---

<sup>31</sup> Roger Bastide nel suo saggio “Disciplina e Spontaneità nelle trance afro-americane”, stabilisce una distinzione tra la trance “selvaggia” – un processo di incorporazione non organizzato e quindi non disciplinato – e la trance “socializzata”, controllata e organizzata per appunto servire al bene della comunità. In, BASTIDE, Roger. “Sogno, trance e follia”. Milano, Jaca Book, 1976

possibilidades expressivas, sem dúvida, ampliam o conceito de dança para os terreiros. (LODY, 2006, p.141)<sup>32</sup>

La danza liturgica nei *candomblés* quindi diventa un veicolo indispensabile alla relazione socializzante e fa da “ponte” tra i due mondi, naturale e sovrannaturale. Un elemento di espressione fondamentale per l’identificazione non soltanto dell’*Orixá* incorporato ma anche della nazione, cioè “[...] ogni comunità, nazione, avrà suo proprio insieme coreografico e teatrale.” [n.t.] (LODY, 2006, p.143)

Nos terreiros, música vocal, música instrumental e dança são manifestações rigorosamente compreendidas em modelos que se repetem e, assim, notabilizam nações e deuses. O termo coreografia [...] atinge dimensão especialíssima, significando um complexo predeterminado de atitudes, gestos, passos, olhares [...] e postura corporais. (LODY, 2006, p.143)<sup>33</sup>

Di conseguenza, la danza liturgica dei *candomblés* viene assunta come una forma espressiva di trasmissione di informazioni iniziatiche e conoscenze ancestrali di un altro tempo immemorabile. Informazioni muscolari che si ricollegano alla memoria di specie. Infatti, “esiste nel caso delle danze dei *terreiros* un senso di valorizzazione del sacro e di un insieme patrimoniale che fa parte della storia sociale e culturale dell’uomo africano in Brasile.”[n.t.] (LODY, 2006, p.154)

---

<sup>32</sup> “[...] Si allarga il concetto di danza senza la prospettiva dello spettacolo. Danzare, parlare, cantare, gesticolare sono azioni integrate e integranti dell’uomo nel suo gruppo, dell’uomo nel suo sistema magico-rituale, dell’uomo con se stesso nella acquisizione totale del suo ruolo sociale nel mondo sacro. L’atto di danzare è spesso inseparabile dagli altri gesti quotidiani e impegni professionali. Ci sono delle risorse di esperienze associate alle coreografie. Il corpo e le sue possibilità espressive nei *terreiros*, senza dubbio, ampliano il concetto della danza.” [n.t.]

<sup>33</sup> “Nei *terreiros*, la musica vocale, la musica strumentale e la danza sono delle manifestazioni strettamente racchiuse in modelli che si ripetono e così distinguono nazioni e dèi. Il termine coreografico [...] assume una dimensione specifica, significando un complesso predeterminato di atteggiamenti, gesti, passi, sguardi [...] e stati corporei.” [n.t.]

## 2. La danza liturgica degli *Orixás*: gesti, azioni e gli *schemata*<sup>34</sup> degli dèi

La danza nei *terreiros* di *candomblés* è una preghiera. Una invocazione danzata tramite e nel corpo umano – territorio del sacro, “luogo” del rito e “involucro” della divinità. Non dovrebbe quindi essere considerata, oppure studiata, soltanto come una sequenza di passi, ritmi che compongono una determinata coreografia, anzi, le danze liturgiche degli *Orixás* dovrebbero essere esaminate come “partiture” fisiche e vocali, come un’altra possibilità di comunicazione socio-culturale.

O candomblé é algo profundamente difícil de ser compreendido porque o conhecimento se dá através da linguagem não verbal [...]. Quando alguém passa a fazer parte de uma comunidade não se pode mais fazer perguntas; aprende-se com o olhar e por meio da prática do trabalho. Aprende-se com o silêncio e com a repetição dos gestos, dos cantos etc. Repetição que não é algo de frio e mecânico, mas é a encarnação da experiência [...]. É uma cultura do silêncio e do olhar, assim como aprendiam os sábios antigos; as palavras voam, as experiências se fixam nos corpos, nos próprios corpos. [...] (BARBARA, 2002, p.94)<sup>35</sup>

Immerso quindi in questa cultura del silenzio e dello sguardo, l’iniziato deve imparare col proprio corpo – in un comportamento di disciplina ritualistica –, a servirsi della danza come un *medium* “trasversale”, avvalersi del suo organismo bio-psichico per incorporare e esprimere determinati valori, gesti e atteggiamenti che possono rivelare le storie mitiche dell’*Orixá*.

---

<sup>34</sup> Il termine greco *schemata* designa nell’antico ambito delle arti figurative (V e IV secolo), il principio tecnico-pratico capace di trasmettere delle informazioni, diffondere valori mediante la danza, scultura, pittura, teatro, poesia, musica. Un veicolo e “strumento” fondamentale nella paideutica. Un mezzo tecnico del mestiere di chi esercita le arti mimetiche. (CATONI, 2005, p.5)

<sup>35</sup> “Il *Candomblé* è qualcosa di profondamente difficile da comprendere perchè la conoscenza è fatta mediante il linguaggio non verbale [...] Quando qualcuno diventa un devoto e inizia a frequentare una comunità non può più fare domande; si impara con gli sguardi e per mezzo di attività manuali. Si impara con il silenzio e con la ripetizione dei gesti, dei canti, ecc. Ripetizione che non è qualcosa di freddo, meccanico, ma una incarnazione della esperienza [...] E’ una cultura del silenzio e dello sguardo, così come imparavano gli antichi saggi; le parole volano, le esperienze si fissano nei corpi, nei propri corpi. [...]” [n.t.]

O orixá vem para dançar e mostrar os seus poderes, representando em gestos suas ações míticas, e a filha que o recebe tem que suportar isso, para isso ela foi iniciada. A possessão pelo orixá indica que a filha-de-santo já passou pela iniciação: seu orixá foi educado a ter a postura correta e a dançar seus ritmos e cantigas. A dança é a própria manifestação da experiência mística de ser possuído [...] (BARBARA, 2002, p.110)<sup>36</sup>

La danza allora come manifestazione del trance mistico può trasformarsi in, per dirla con Maria Luisa Catoni, “[...] una lente attraverso la quale leggere norme comportamentali e la loro violazione ma anche per intravedere i mutamenti culturali” (CATONI, 2005, p.135). Infatti, nella cultura dei *candomblés*, essa non viene affatto assunta soltanto come una forma estetica spettacolare ma soprattutto come un genere di espressione visuale assai potente capace di rivelare e comunicare la presenza di una determinata entità sovranaturale, tramite il corpo-maschera dell’iniziato. In questo caso, il corpo-maschera identificherebbe la *presenza totale* dell’iniziato quando incorpora una entità sovranaturale nel suo organismo bio-psichico opportunamente disciplinato e educato. Fino a quando il corpo è incorporato dallo spirito, si potrebbe dire che esso è un corpo-maschera. Una maschera che rivela e nasconde l’entità sovranaturale. Un corpo canale adeguato a ricevere una energia ancestrale assai potente.

O movimento corporal é, portanto, o elemento integrador na comunicação com o sobre-humano e dissemina as mensagens. O corpo é preparado, dessa forma, durante as iniciações a se tornar um instrumento ativo, um iniciado ou iniciada, aquele que tem o conhecimento mítico incorporado e que participa nas cerimônias através do seu gestual simbólico permitindo a comunicação espiritual. (SANTOS, 2002, p.38)<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> “L’orixá viene per danzare e dimostrare i suoi poteri, rappresentandoli in gesti e nelle sue azioni mitiche, e la figlia che lo incorpora deve supportare questa forza, è appunto per questo motivo che è stata iniziata. Essere posseduta dall’orixá indica che la figlia-di-santo è stata già iniziata: il suo orixá è stato educato ad avere un atteggiamento giusto e danzare in conformità con i ritmi e i canti sacri. La danza è quindi la manifestazione dell’esperienza di essere posseduto [...]” [n.t.]

<sup>37</sup> “Il movimento del corpo è, così, l’elemento di connessione nella comunicazione con il sovraumano e di propagazione dei messaggi. Il corpo durante le iniziazioni è educato per diventare uno strumento attivo, un iniziato o iniziata, colui che ha la conoscenza mitica incorporata, che partecipa nelle cerimonie e che tramite il suo gestuale simbolico permette la comunicazione spirituale.” [n.t.]

Nel suo saggio “Disciplina e spontaneità nelle trance afro-americane”, il sociologo Roger Bastide considerò la trance africana e afro-americana “[...] un linguaggio motorio e vocale, che si decifra secondo un codice; [...] con le sue regole grammaticali, la sua sintassi [...]” (BASTIDE, 1976, p.117). Tuttavia, diversamente da come sostenne il sociologo francese, si potrebbe asserire che non necessariamente la trance mistica – atto dell’incorporazione – sia un linguaggio, bensì la danza liturgica sia un codice motorio e vocale, un vocabolario con le sue regole grammaticali, la sua sintassi. Normalmente, è soltanto dopo la trance mistica che il corpo del sacerdote diventa un corpo-maschera capace allora di eseguire un “linguaggio” corporeo-vocale efficace. E, di solito, quello che si osserva nel momento della trance è un corpo ancora in uno stato di torpore fisico-psichico. In una specie di vertigine, come se il sacerdote fosse in uno stato di ubriachezza (CARNEIRO, 2008, p.58). Quindi il suo organismo non è ancora in uno stato di “equilibrio” necessario appunto per accogliere, di modo disciplinato, la forza ancestrale che comincerà immediatamente ad eseguire un vero vocabolario motorio-vocale, a “danzare con l’*Orixá*”. E’ come se in questo stato non “equilibrato”, che normalmente durerà secondi, il corpo dei sacerdoti non avesse ancora adeguato muscolarmente il “nuovo” corpo energetico dell’essere sovranaturale.

A pessoa ideal deve responder a um modelo-padrão de equilíbrio e proporção que Omófolábò S. Àjàyí chama de *iwòntúnwònsi*, que significa que cada coisa deve ser balanceada e moderada, correspondendo a um equilíbrio corporal que reflete seu interior, a um tipo de balanceamento que permita estar em equilíbrio. Nesse sentido [...] *orixá é equilíbrio*. (BARBARA, 2002, p.68)<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> “La persona deve rispondere a un modello di equilibrio e proporzione che Omófolábò S. Àjàyí chiama di *iwòntúnwònsi*, significato che ogni cosa deve essere in bilancio e moderata, in corrispondenza col suo interno, in un tipo di bilancio che permetta di essere in equilibrio. In questo senso [...] *l’orixá è in equilibrio*.” [n.t.]

Anche se è vero che le danze estatiche dei *terreiros* sono eseguite in uno stato di trance mistica, non si dovrebbe confondere l'atto di incorporare con quello di eseguire un'azione danzata – altamente codificata – dell'energia in-corporata.

Dunque, si potrebbe discorrere di un linguaggio corporeo-vocale nei rituali dei *candomblés* soltanto dopo l'incorporazione del corpo energetico dell'*Orixá*, quando appunto i sacerdoti hanno ottenuto un "equilibrio" fisico-psichico e allora possono accogliere l'energia ancestrale nel loro corpo. Essere con l'*Orixá* in equilibrio.

### 2.1 Lo *xiré*, la *roda* danzante, degli *Reis e Rainhas*

I rituali pubblici dei *candomblés* iniziano con un'azione danzata, un segno ai fedeli che la cerimonia sta per iniziare. Entrano quindi i sacerdoti nel salone principale – nello spazio sacro delle danze estatiche – per eseguire lo *xiré*, oppure lo *siré*, *seré* secondo la grafia *Yoruba*. Secondo il dizionario *Yoruba (nago)* portoghese, il verbo intransitivo *siré*, *seré* significherebbe l'atto di prepararsi, di giocare o la pratica di un determinato sport ( JUNIOR FONSECA, 1988, p. 388). Il significato quindi dell'etimo *Yoruba* è identico a quello usato dalle comunità dei discendenti afro-brasiliani, che normalmente lo adopereranno per identificare la *roda* danzante, il "[...] gioco che tuttavia è pieno di serietà e concentrazione [...]" [n.t.] (MARTINS, 2008, p.41). Ho osservato, in alcuni *terreiros* di *candomblés* nella città di Salvador, che lo *xiré*, oltre che segno ritualistico è pure un'azione organizzata in una serie di micro-danze, ossia, i sacerdoti che compongono questo cerchio di forza si muovono in un determinato ritmo base ed eseguono dei micro-gesti in risposta ai canti sacri degli *Orixás* – gli *orikis* eseguiti dall'orchestra di tamburi. Così, "[...] seguendo una sequenza di gesti che corrispondono a determinate qualità e caratteristiche [degli *Orixás*], i fedeli [...] continuano a muoversi in senso antiorario, che significa "ritornare nel tempo passato", agli ancestrali." [n.t.] (MARTINS, 2008, p.43) L'azione danzata del *xiré* è quindi una

serie ordinata di atti corporei e vocali. Una successione di canti sacri, ritmi e movimenti utilizzati per salutare la schiera sacra degli *Orixás*: Re, Regine e Eroi di un altro tempo. Un segno danzato che potrà subire dei cambiamenti a seconda del *terreiro*. E' importante sottolineare che è durante l'esecuzione del cerchio rotante, in questa ruota di forza concentrata di azioni, gesti, *schemata* corporee e canti, che i sacerdoti o le sacerdotesse entrano in trance mistico e incorporano nel loro organismo bio-psichico la forza ancestrale dell'*Orixá*.

## 2.2 Il corpo-veicolo del *medium*: imparare a ricevere un corpo altro

[...] Penso che esistano necessariamente dei mezzi biologici per entrare in "comunicazione con Dio". (MAUSS, 1991, p.409)

Il corpo umano<sup>39</sup> nella cultura dei *candomblés* è uno spazio sacro. Altare di culto e resistenza ancestrale. Una architettura corporea della memoria, composta da diversi parti ognuna collegata ad una forza primordiale e una determinata simbologia dell'*Orixá*.

Falar do corpo falar é antes de mais nada falar de uma resistência ancestral. [...] O corpo não é veículo. [...] O corpo é a própria ação desse mundo [...] O corpo ha uma memória e essa memória a gente chama de estoque de conhecimento. [...] São experiências acumuladas, experiências passadas, experiências encantadas. [...] O gesto é uma memória corporal

---

<sup>39</sup> Per gli *Yorubas*, la struttura fisica-corporea dell'essere umano è composta da cinque elementi: *Ara*, *Ojiji*, *Okan*, *Emi* e *Ori*.

*Ara* sarebbe il corpo fisico, è la casa oppure il tempio degli altri elementi. *Ojiji* – il fantasma umano – è la rappresentazione visibile dell'essenza spirituale e accompagnerebbe l'uomo durante tutta la sua vita. Può anche essere tradotto come l'ombra. *Okan*, letteralmente il cuore o il cuore fisico, sta direttamente in connessione con il sangue, rappresenta lo *okan* imateriale, luogo della intelligenza, del pensiero e dell'azione. *Emi*, il principio vitale, sta associato alla respirazione ma non si riduce soltanto all'atto di respirare. E' il soffio divino, e quando muore l'uomo è consuetudine dire che lo *Emi* è partito. Significa anche lo spirito o Essere. Una delle denominazioni di Dio è appunto *Elemii*, Signore degli spiriti. *Ori*, è l'essenza reale dell'essere, guida e accompagna la persona dalla nascita fino alla morte. Il senso letterale di *ori* è testa, simbolo della testa interiore – *ori inu*. Dio è anche chiamato *Orise*, fonte dalla quale nascono tutti gli esseri. [n.t.] (RIBEIRO, 1988, p.52)

que está vinculada a toda a uma gramática [...] Este corpo que é sagrado e está em relação direta com os ancestrais. As minhas pernas estão vinculadas aos ancestrais, os meus pés estão vinculados aos ancestrais, o esquerdo ao feminino o direito ao masculino. Estão vinculadas a Ogun que é o principio do movimento. A minha mente ela é sagrada não é porque eu penso é porque a minha mente está interligada com a ação do meu corpo. [...] O corpo sagrado. [...] Tradição, memória e dança. [...] (LIMA FABIO, 2011)<sup>40</sup>

Nei *candomblés* il corpo sacro degli iniziati verrà educato, disciplinato e organizzato muscolarmente per essere appunto capace di accogliere la memoria di una tradizione ancestrale ed essere efficace nell'eseguire una serie di azioni danzate fatte da gesti "incantati". Durante un lungo percorso educativo – dove riceve delle informazioni corporee-vocali fondamentali alla trance mistica<sup>41</sup> – il sacerdote impara a incorporare e sostenere un corpo altro, cioè diventare un corpo-maschera disciplinato e organico. In sostanza, il corpo nel contesto socio-culturale-religioso dei *candomblés* dovrebbe possedere la capacità di essere-in-transito tra un'azione fisica e un'altra dimensione trascendentale dell'invisibile.

Nesse processo de iniciação, o iniciado assume qualidades personificadas do Orixá, aprende sobre sua história, assimila os conhecimentos mitológicos e sagrados sobre o seu "Orixá de cabeça" [...] De um modo natural, o Orixá se instala no corpo mediante a internalização das imagens a partir da prática dos rituais. (MARTINS, 2008, p.82)<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> "Parlare riguardo al corpo è innanzitutto parlare di una memoria. Parlare del corpo è lo stesso che parlare di memoria e resistenza ancestrale. Il corpo non è un veicolo è la propria azione. Il corpo ha una memoria, e questa memoria noi la chiamamo fonte di conoscenze. Sono le esperienze conservate, le esperienze ancestrali, esperienze incantate. [...] Il gesto è una memoria corporea e fa parte di una grammatica. [...] Questo corpo è sacro ed è in rapporto diretto con gli ancestrali. Le mie gambe e i miei piedi sono uniti agli ancestrali. Il lato sinistro femminile e il destro maschile sono collegati alla forza principio di *Ogum*, che rappresenta il movimento. La mia mente è sacra non perchè penso ma perchè è direttamente collegata all'azione del mio corpo. Il corpo sacro. Tradizione, memoria e danza." [n.t.]

<sup>41</sup> In questa indagine si userà il termine trance mistica in sostituzione al termine possessione ampiamente utilizzato dagli antropologi, sociologi, psicologi, ecc., termine esso di grande polemica negli studi sul fenomeno socio-culturale religioso dei *candomblés* e che ancora oggi ne porta tantissimi pregiudizi. Sul fenomeno della possessione nei *candomblés* rimando al libro "Lessé Orixá. Nos pés do santo", in "Transe e possessão no *candomblé* da Bahia", di Vivaldo da Costa Lima, 2010, p.257-270.

<sup>42</sup> "In questo processo di iniziazione, il neofita assume determinate qualità dell'*Orixá*, impara la sua storia, recepisce le informazioni mitologiche e sacre del suo "*Orixá* di testa" [...] Di modo naturale l'*Orixá* si installa nel corpo mediante l'internalizzazione delle immagini e tramite la pratica dei rituali." [n.t.]

E', appunto, tramite il processo di iniziazione, in questo percorso educativo corporeo-vocale "sostenuto" da persone autorizzate – capace di trasmettere degli atti tradizionali efficaci – che il neofita imparerà ad incorporare nel suo organismo bio-psichico una tecnica. La parola tecnica in questo caso viene considerata, per dirla con Mauss, come un atto tradizionale efficace. Occorre, dice l'antropologo francese, che sia tradizionale ed efficace poiché non esiste tecnica né trasmissione se non c'è tradizione (MAUSS, 1991, p.391).

La forza dell'essere sovranaturale sarà quindi "depositata" nel corpo del neofita durante la "*feitura*" dell'*Orixá*, ossia, durante il processo di iniziazione esso accoglie la memoria degli ancestrali – incorporandola tramite determinati atteggiamenti – che serviranno in qualche modo a mantenere il sistema socio-culturale-religioso della comunità stessa. Attività corporee specifiche che, eseguite con tecnica e organicità, possono richiamare alla mente di chi le compie e del gruppo, elementi considerati fondamentali al mantenimento di una memoria ancestrale.

[...] ogni gruppo sociale, quindi, affiderà a degli automatismi corporei valori e categorie che esso aspira a conservare. Costoro sapranno come il passato possa ben essere tenuto in mente da una memoria abituale, depositata nel corpo [...] (CONNERTON, 1999, p.117)

Le azioni corporee e vocali apprese dal neofita sono quindi delle "attività di assimilazione" (CONNERTON, 1999), cioè una modalità di attività sociale che diversamente dalla "registrazione" si serve e si esprime attraverso i movimenti della struttura corporea tridimensionale dell'uomo nello spazio.

[...] La direzione verso l'alto contro la gravità, fissa l'atteggiamento base nella nostra esperienza nello spazio vissuto che è legata alla struttura dicotomica della nostra percezione, come quella espressa nelle opposizioni tra alto e basso, sorgere e declinare, arrampicare e cadere, superiore e inferiore, guardare su e guardare in giù. E' grazie alla natura essenzialmente corporea della nostra esistenza sociale e grazie alle

attività assimilate che formano la base di queste strutturazioni, che questi termini opposti ci forniscono le metafore con le quali pensiamo e viviamo. Le attività che implicano atteggiamenti specificamente culturali ci offrono un sistema mnemonico corporeo.” (CONNERTON, 1999, p.89)

Le abilità operative “assimilate” – atteggiamenti, gesti e azioni fisiche-vocali – faranno parte del “nuovo” organismo bio-psichico del sacerdote e quindi saranno a sua disposizione, predisposte all’atto, si potrebbe dire, più importante del rituale, ossia, l’incorporazione di una forza sovranaturale tramite la trance mistica. Si potrebbe asserire che queste “nuove” abilità “immagazzinate” conducono il corpo del sacerdote – che esegue ricordandosi corporalmente – in determinate “predisposizioni affettive”, cioè in una “[...] predisposizione, formatasi attraverso la frequente ripetizione di un certo numero di atti particolari [...] efficaci perché sono intimamente legate a noi stessi” (CONNERTON, 1999, p.108).

Quindi gli atti moto-vocali efficaci eseguiti da un organismo disciplinato potrebbero essere la “chiave di volta” necessaria per comprendere il fenomeno della trance mistica nei *candomblés*. E, ritornando alla citazione di Mauss, se veramente esistono dei mezzi biologici che permettono all’uomo di entrare in comunicazione con il divino, allora forse possiamo ottenere qualche risposta, anche se non definitiva, dalle nuove scoperte delle scienze “dure”, in specifico su determinate conoscenze nel campo della neuroscienza, di cui ci occuperemo specificatamente soprattutto nella terza parte – La neuroscienza cognitiva: prospettive e applicazioni di “nuove” metodologie per l’educazione dell’attore.

Ormai, è fatto consumato che esistono dentro il nostro cervello miliardi di neuroni con un’attività elettrica spontanea e che essi, di qualche maniera, mediante codesta dinamica elettrica spontanea, potrebbero servire da mediatori tra il “mondo” interno dell’organismo umano e le informazioni che vengono dall’esterno. Difatti, secondo Schott-Billmann gli impulsi ritmati dei neuroni consentono che le informazioni venute dall’esterno siano “tradotte” tramite appunto una “danza dei neuroni” decifrabile dal nostro cervello (SCHOTT-

BILMANN, 2011, p.38). Secondo la psicoanalista e biologa francese, i ritmi elettrici dei neuroni – che veicolano delle informazioni tra un mondo interno e l'altro esterno:

[...] danno inizio a onde cerebrali che noi dobbiamo ricordare poiché alcuni ricercatori vedono nella loro risonanza con i ritmi musicali percepiti dall'esterno (in particolare quelli delle percussioni), un meccanismo di innesco della trance. Questa potrebbe nascere da una sincronizzazione dei ritmi musicali, muscolari e cerebrali, così come da una intensificazione delle connessioni tra i due emisferi. Un tale insieme di accensioni e di messa in fase di “gruppi di neuroni” (J.P Changeux) conduce il soggetto ad unirsi così intensamente al ritmo da esserne posseduto: egli diventa, “è” il ritmo e questo lo trascina nel suo dinamismo specifico potendo condurlo fino alla frenesia. (SCHOTT-BILMANN, 2011, p.38-39)

Si potrebbe quindi provare a dichiarare che le abilità operative “assimilate” dal “nuovo” corpo del sacerdote – cioè i ritmi moto-vocali delle azioni degli *Orixás* – oltretutto abilità corporee-vocali capace di riaccendere determinati gesti e atteggiamenti, sono dei programmi neurali prestabiliti, cioè sequenze di movimenti fissati – “piantati” – durante il percorso educativo dell'organismo bio-psichico del neofita. Onde vibrazionali che potranno successivamente essere attivate mediante un determinato programma neurale in diretta connessione con il mondo esterno dei rituali: i ritmi musicali dei tamburi e i canti sacri dei *candomblés*. Perciò un corpo organizzato in modo tale da diventare come una specie di scala di Giacobbe: un “mezzo” biologico che permetterebbe all'uomo di entrare in connessione con la forza divina.

Il processo iniziatico, utilizzato nelle comunità dei *candomblés*, per introdurre informazioni nell'organismo bio-psichico del neofita allora potrebbe essere considerato, alla luce delle scoperte neuro-scientifiche, un *modus* operativo pedagogico dinamico e inter-relazionale, cioè un percorso educativo basato sul “dialogo” tra due strutture. Quella interna biologica – la “memoria filogenetica silenziosa” del neofita – e un'altra esterna dei rituali: canti sacri, ritmi polisemici e suoni.

[...] Si può comprendere così l'azione delle danze tradizionali, d'altronde spesso così dinamiche e travolgenti: meno come un apprendimento che imprimerebbe qualcosa nell'organismo, di un "incontro" fra l'esterno e le profondità sconosciute di se stessi con l'intermediazione di una scelta di forme selezionate per la loro provata attitudine a risvegliare un sapere "sconosciuto" (inconscio), competenza motrice prestabilita e implicita. Depositato nel corso dei millenni, è iscritto sotto forma di tracce latenti, inconsce, in una memoria corporea filogenetica silenziosa le cui strutture interne sono riattivabili da forme omologhe proposte dall'esterno. (SCHOTT-BILMANN, 2011, p.50)

Per concludere, si potrebbe asserire che le azioni danzate eseguite dai sacerdoti nei rituali dei *candomblés*, sarebbero quindi un processo mnemonico corporeo di esperienze moto-vocali ancestrali. Una fonte di memorie riattivate e incorporate nell'organismo biopsichico disciplinato del *medium*.

### 2.3 L'anatomia mistica: zone corporee e loro corrispondenze con gli *Orixás*

Cada parte do corpo está relacionada a um orixá; as fundamentais são: a cabeça – sede da individualidade e lugar preparado para a descida do orixá –; os seios – que dão os alimentos –; a barriga – lugar da transformação por excelência: a geração –; e os pés – que se movimentam em harmonia com a cabeça. (BARBARA, 2002, p.67)<sup>43</sup>

Il corpo nella cultura dei *candomblés* è uno “spazio” prezioso. Altare del divino, “luogo” dove occorre la trasformazione principale del rito, cioè l’incorporazione dell’*Orixá*. Una anatomia mistica che può rivelarci nozioni profonde sulla struttura bio-psichica dell’Uomo. In realtà, si può asserire che una investigazione sull’argomento potrebbe darci importanti indicazioni e farci comprendere come sia possibile (se è possibile) l’impiego di determinati gesti, atteggiamenti e azioni moto-vocali appartenenti alla matrice afro-brasiliana nei percorsi di formazione dell’attore. Pertanto, si sostiene che sia possibile investigare la struttura anatomica mistica – “l’albero sacro” dell’uomo che esegue azioni tradizionali efficaci nei rituali dei *candomblés* – con il sostegno degli studi sulle conoscenze tradizionali e simboliche del corpo umano presente nella cultura giudaico-cristiana. In specifico, utilizzando le preposizioni intraprese dallo scienziato brasiliano e studioso di teologia Evaristo Eduardo Miranda – enunciate nel suo libro “Corpo. Territorio del sacro.” Si intende, dunque, tramite l’analisi comparativa fra la nozione corpo-altare del divino adoperata nella tradizione dei *candomblés* e la mistica corporea della cultura giudaica-cristiana, comprendere – indipendentemente dalla cultura di appartenenza – qualcosa sullo specifico che è nel corpo dell’Uomo universale. “[...] *Hypostasis* greca, la Persona, unica e irripetibile, icona del divino, creato dal

---

<sup>43</sup> “Ogni parte del corpo umano è in relazione con un *orixá*; quelle fondamentali sono: la testa – sede dell’individualità e luogo preparato ad accogliere la forza dell’*orixá*; i seni – che ci nutrono; la pancia – luogo della trasformazione e del generare; i piedi – che si muovono in armonia con la testa.”[n.t.]

suono del Verbo e nella risonanza del suo Nome [...]” [n.t.] (MIRANDA, 2000, p.11).

Suddiviso in diverse parti, ognuna colma di significati simbolici e collegata a determinate forze-principi degli *Orixás*, il corpo nei *candomblés* non viene assunto – d'altronde come nella cultura giudaico-cristiana – soltanto come un insieme di organi, viscere, fluidi e funzioni. Anzi, si potrebbe dire che ogni zona corporea abbia delle qualità psichiche e spirituali. Sono quindi parti di un insieme organico che porta in sé la coscienza del vero Io e della sua unità (MIRANDA, 2000, p.11).

Assim, cada parte do corpo possui um significado simbólico: a parte frontal, relaciona-se ao futuro e ao orixá dono-da-cabeça. [...] A cabeça, ori, possui em seu interior o ori inu, a parte mais interna do ori que é formada pelo odu – o destino pessoal –; pelo orixá (genitor divino e matéria de origem) e pelo Exú individual – Exú Bara – [...] O ventre, sede dos órgãos sexuais, e o útero são protegidos por Oxum. [...] Os pés, essé, estão relacionados com os ancestrais; o direito com o masculino e o esquerdo com o ancestral feminino. E, em geral, aos pés é dada muita importância pois indicam movimento e devem estar relacionados com a testa, o ori. [...] A cabeça está ligada aos pés através da coluna vertebral que, como a árvore sagrada que liga o céu à terra, liga o ori e os pés. [...] As palmas das mãos e as solas dos pés são pontos com os quais se pode perder energia ou recebê-la. [...] (BARBARA, 2002, p.68-69)<sup>44</sup>

L'albero-sacro – *axis-mundis* – simbolo-immagine del corpo umano, adoperato sia nella tassonomia corporea dei *candomblés*, sia in quella giudaico-cristiana. Viene assunto da entrambe le culture come una fonte di conoscenze, di esperienze conservate che possono capacitare l'uomo e permettergli di comprendere il

---

<sup>44</sup> “Così, ogni parte del corpo possiede un significato simbolico: la parte di fronte è in relazione con il futuro e con l'*orixá* padrone della testa – *dono-da-cabeça*. [...] La testa – *ori* – possiede all'interno di essa lo *ori inu*, la parte più profonda dell'*ori*, che è formata dall'*odu* – il destino della persona; possiede l'*orixá* (genitore divino e materia di origine) e il suo *Exu* individuale – *Exu Bara* [...] Il ventre, sede degli organi sessuali e dell'utero, è protetto da *Oxum*. [...] I piedi – *essé* – sono in connessione con gli antenati; il destro con il maschile e il sinistro con l'ancestrale femminile. Di solito i piedi hanno molta importanza poichè indicano il movimento e sono in relazione con la testa – *ori*. [...] La testa è in connessione coi piedi tramite la colonna vertebrale che, a modo di un albero sacro, unisce il cielo e la terra, collega *ori* e piedi. [...] La parte interna delle mani e le piante dei piedi sono punti dal quale si può dare o perdere l'energia.” [n.t.]

dinamismo dell'organismo umano, la sua integrità e i percorsi che conducono l'uomo al divino (MIRANDA, 2000, p.36).

Il primo “*tópos*” di questa tassonomia corporea, rintracciabile sia nella cultura dei *candomblés* sia nella visione giudaico-cristiana, riguarda la connessione esistente fra i piedi e la testa. Correlazione questa che permette al neofita, tramite il contatto delle polarità, di fare salire e scendere i flussi energetici nel suo organismo, cioè di permettere il passaggio da una dimensione istintiva a un'altra più sottile (e viceversa) non concepibile, che sta sopra l'essere umano. Luogo di contatto tra la terra e l'uomo, i piedi rappresentano nella visione mistica giudaico-cristiana, la forza dell'anima, il dominio dell'AVERE. “[...] Sono il primo germoglio del corpo dell'embrione e sono associati all'idea materiale e energetica di origine, principio [...]” [n.t.] (MIRANDA, 2000, p.61). Simbolicamente sono il principio che è in opposizione all'estremo opposto del nostro corpo che è la testa.

[...] Em sua duplicidade, esquerdo e direito, os pés também evocam a riqueza da unidade simbólica das energias masculinas e femininas, do *ying* e do *yang*, do consciente e do inconsciente, do humano e do divino. Nos pés encontramos nossa norma ontológica e nossa vocação escatológica. [...] (MIRANDA, 2000, p.65)<sup>45</sup>

I piedi sono molto considerati nella cultura dei *candomblés* poiché oltre a rappresentare il movimento e la dinamica della vita sono direttamente collegati alle forze degli ancestrali – il destro corrisponde al maschile e il sinistro alla forza ancestrale femminile. Durante il suo percorso iniziatico, nel *Candomblé*, il neofita dovrà necessariamente indossare dei sonagli ai suoi piedi, in rispetto e sottomissione alla forza ancestrale del suo *Orixá* (BARBARA, 2002, p.70). Soltanto dopo, quando avrà superato il percorso iniziatico educativo, e quindi sarà capace di canalizzare l'energia principio nel suo corpo, allora sì, potrà liberarsi dei sonagli. Ora, si può dire che il neofita possiede un corpo “modello-canone” di

---

<sup>45</sup> “[...] Con la sua duplicità, destro e sinistro, i piedi evocano la ricchezza dell'unità simbolica delle energie maschile e femminile, dello *ying* e dello *yang*, del conscio e dell'inconscio, dell'umano e del divino. Nei piedi troviamo la nostra norma ontologica e la nostra vocazione escatologica. [...]” [n.t.]

equilibrio e proporzione. Una armonia, indispensabile al fenomeno della trance mistica, che rispecchia l'interno del suo albero-sacro. Ed è appunto tramite l'ultima sezione della sua architettura corporea, composta dai piedi e dalle gambe, che il neofita si "connette" con la forza sovranaturale degli *Orixás* e entra in comunione con il *corpus* religioso dei *candomblés*. In poche parole, mette in relazione il suo "io con i fenomeni".

[...] E, de fato, um dito iorubá diz: "*Ori buruku, kossi orixá*", ou seja, "cabeça não equilibrada (ruim) não dá orixá." (BARBARA, 2002, p.69)<sup>46</sup>

Se da un lato sono i piedi che, letteralmente, rendono possibile i primi passi del neofita in direzione della comunione con la forza ancestrale dell'*Orixá*. Dall'altro, la testa – *ori* – all'estremo opposto dell'ultima sezione corporea, è la fonte-altare che riceverà l'*asé*, forza che permette alle cose di esistere, di essere e divenire (SANTOS, 2008, p.42).

O *àse* é contido numa grande variedade de elementos representativos do reino animal, vegetal e mineral quer sejam da água (doce e salgada) quer da terra, da floresta, do "mato" ou do espaço "urbano". O *àse* é contido nas substâncias essenciais de cada um dos seres, animados ou não, simples ou complexos, que compõem o mundo. [...] (SANTOS, 2008, p.41)<sup>47</sup>

Possedere una testa equilibrata nella cultura dei *candomblés*, vuol dire averne una capace di ricevere e incorporare l'energia ancestrale dell'*Orixá*. L'equilibrio viene quindi ottenuto soltanto dopo una serie di pratiche ritualistiche-religiose sostenute da persone autorizzate – "direttori di coscienza" – capace di "introdurre" nella testa del neofita gli elementi dello *àse*, la forza necessaria per appunto dargli le condizioni bio-psichiche di entrare in trance mistica ed essere capace di sostenere

---

<sup>46</sup> "[...] Un detto *iorubá* dice: "*Ori buruku, kossi orixá*", ossia, "testa non equilibrata (cattiva) non riceve *orixá*." [n.t.]

<sup>47</sup> "Lo *asé* è presente in una grande varietà di elementi che rappresentano il regno animale, vegetale e minerale, siano questi elementi dell'acqua (dolce o salata), della terra, della foresta, del "mato", o dello spazio "urbano". Lo *asé* è presente nelle sostanze essenziali di ogni essere, animato oppure no, semplice o complesso che compone il mondo." [...] [n.t.]

il corpo energetico dell'*Orixá*. Di, appunto, incorporarlo. In modo analogo, nella cultura giudaico-cristiana, la testa – *Ketér* – corona, apice della verticalità umana, luogo adeguato a “ricevere le forze del divino”, verrà rappresentata come il “territorio” dove si succederà “[...] il matrimonio definitivo dell’umano, del sacro e del santo [...]” [n.t.] (MIRANDA, 2000, p.265). La testa, sede dei sette orifizi associati ai nostri sensi più elaborati, viene quindi considerata come un ponte spirituale capace di mettere l’uomo in connessione col Dio Onnipotente. Un “ponte” che unisce due fasi corporee.

O primeiro estágio corporal, o do TER, lembra a infância e o segundo, o do SER, a idade adulta. O terceiro estágio, a cabeça, *Ketér*, é determinado pelos novos campos de consciência espiritual abertos ao longo dos dois estágios anteriores. [...] (MIRANDA, 2000, p.205)<sup>48</sup>

Dunque, si potrebbe asserire che l’equilibrio dell’organismo umano o del neofita dipenderebbe necessariamente da questo primo “*tópos*” corporeo, cioè dalla connessione armonica fra piedi e testa oppure da un rapporto equilibrato fra la prima fase corporea dell’uomo – l’AVERE – e quell’ultima – il DIVENIRE.

Tuttavia, per ottenere l’equilibrio energetico tra due forze antagoniste e essere in connessione con i due poli – che anatomicamente sono in opposizione – il corpo umano dovrà necessariamente servirsi da un secondo “*tópos*” corporeo: la colonna vertebrale – “scala che conduce al cielo”. Simbolo immagine dell’*axis-mundi*, indispensabile al collegamento tra due energie diverse e complementari – istintiva e sottile – presente nell’architettura sacra.

Pelo fato do corpo ser a representação do macrocosmo, a coluna vertebral simboliza a árvore sagrada, pois liga os pés ao *ori*, os ancestrais ao orixá [...]. No momento das danças de trance, o espaço é preenchido mais "densamente" pela a energia dos orixás que o estão utilizando e ocupando em todos os níveis: alto, médio e baixo. (BARBARA, 2002, p.143)<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> “La prima fase corporea è quella dell’AVERE, ricorda l’infanzia e la seconda, dell’ESSERE, l’età adulta. La terza fase, la testa – *Ketér* – è determinata da nuove fasi di coscienza spirituale aperte durante le altre due fasi [...]” [n.t.]

<sup>49</sup> “Giacché il corpo può essere una rappresentazione del macrocosmo, la colonna vertebrale simbolizza quindi l’albero sacro, che collega i piedi all’*ori*, agli ancestrali, all’*orixá* [...] Nel

Poiché possibilità il flusso continuo tra due forze antagoniste presenti nel corpo, il secondo “*tópos*” corporeo dell’architettura mistica viene paragonato a una scala che può unire due “piani” corporei. Non a caso, nella tradizione giudaico-cristiana la colonna vertebrale è il “[...] luogo della realizzazione dell’armonia dell’uomo geocentrico [...] la scala di Giacobbe per arrivare al tetto del tempio corporeo, la matrice vibrazionale del cranio” [n.t.] (MIRANDA, 2000, p.165). L’energia che l’uomo ottiene tramite il contatto dei suoi piedi col suolo, con i flussi elettrici della terra, può essere elaborata grazie al sostegno della colonna vertebrale che, a modo di un filo conduttore, la “trasporta” ad un altro “piano” corporeo. Soltanto così, l’energia più sottile canalizzata della testa potrà scendere in direzione dei piedi e ritornare – servendosi della colonna – carica di un altro “registro” energetico. In sostanza, la colonna vertebrale indurrebbe una specie di “danza energetica” nell’interno dell’organismo umano e permetterebbe all’uomo di generare, nella sua architettura corporea, una corrente di vibrazione energetica composta da due forze antagoniste.

Os anjos sobem e descem a escada. Eles são todas as energias ascendentes e descendentes transitando pela coluna vertebral. Na primeira fase da vida, a força dessas energias levam o Homem a caminhar e explorar o mundo exterior. Na segunda etapa de sua vida, elas o levam para a grande aventura interior, o casamento de seus opostos, a superação das dualidades, ao encontro da unidade no seio do Uno. [...] A escada de Jacó, a subida pela coluna vertebral, encaminha o humano para o seu núcleo, para o seu nome, para os esponsais divinos, as bodas celestes. [...] (MIRANDA, 2000, p.169-170)<sup>50</sup>

---

momento delle danze estatiche lo spazio è riempito da una energia più “densa”, dall’energia degli *orixás* che utilizzano e occupano tutti i piani: alto, medio e basso.” [n.t.]

<sup>50</sup> “Gli angeli salgono e scendono la scala. Loro sono tutte le energie ascendenti e discendenti che transitano nella colonna vertebrale. Nella prima fase della vita, la forza di queste energie portano l’Uomo a camminare e ricercare nel mondo esterno. Nella seconda fase della sua vita, le energie lo portano a una grande avventura interiore, il matrimonio degli opposti, la superazione delle dualità, l’incontro della unità nel grembo dell’Uno. [...] La scala di Giacobbe, la salita tramite la colonna vertebrale, porta l’umano al suo nucleo, al suo nome, al fidanzamento divino, al matrimonio celeste. [...]” [n.t.]

Il matrimonio celeste, nel rituale del *Candomblé* viene quindi celebrato nel corpo-altare del neofita, preparato a accogliere i flussi energetici che salgono e scendono nel suo albero-sacro. Con i suoi piedi scalzi in contatto con la forza della terra e con la sua testa equilibrata, il neofita partecipa del “fidanzamento divino” incorporando nel suo organismo la forza principio dell’*Orixá*.

Il terzo e ultimo “*tópos*” di questa analisi corporea, situato nel centro della figura umana, sede delle forze animiche – secondo la topografia corporea di Delsarte – è la base che collabora alla dinamica della figura umana, cioè il volume del tronco può essere nello stesso momento la base e l’agente dell’azione che proietta gli impulsi energetici alle estremità del corpo umano. Composto da due “matrici” corporee: una addominale e un’altra pettorale, il terzo “*tópos*” ci rimette a due fasi essenziali dell’essere umano – umida e incosciente (matrice addominale), calda e cosciente (matrice pettorale) (MIRANDA, 2000, p.148). Nella tradizione giudaico-cristiana la parte più bassa del tronco in contatto con le viscere – la matrice addominale – è associata al legame parentale, all’utero familiare. L’uomo quindi dovrà superare la sua “custodia” familiare per appunto essere capace di entrare nella matrice pettorale, e quindi iniziare un altro processo personale, di differenziazione tra la famiglia che nutre e il mondo dei desideri, degli impulsi e della volontà (MIRANDA, 2000, p.150). La “matrice addominale” – il ventre, sede degli organi sessuali e dell’utero – nella cultura dei *candomblés*, viene protetto dall’*Orixá Oxum*, forza principio femminile che comanda le acque dolci. Infatti, non a caso, si può osservare che, durante le esecuzioni delle danze estatiche, il ventre del neofita, quando incorporato da questo *Orixá* – oppure da altre forze femminili che rappresentano il principio della maternità –, si muove in un determinato modo a ricordarci l’umidità delle acque profonde del nostro inconscio. Il movimento delle acque, simbolo della vita.

[...] água e terra veiculam o ãse genitor feminino: a água-elemento contido na terra. Òsun é o orixá do rio [...] Òsun é a genitora por excelência, ligada particularmente à procriação [...] Ela é a patrona da gravidez. O desenvolvimento do feto é colocado sob sua proteção como o

do bebê até que ele comece a “armazenar” conhecimentos e linguagem. [...] (SANTOS, 2008, p.85)<sup>51</sup>

Sebbene il tronco sia composto da un blocco unico “piantato” nel mezzo dell’architettura corporea, esso è diviso e divide la figura umana in due zone corporee: la parte bassa in connessione con le forze istintive e la parte alta con le forze sottili. Istinto e coscienza. Pulsioni e impulsi. Due modi di respirare, due fonti che riconnetterebbero l’uomo alla sua struttura organizzata intorno alle opposizioni: inferiore e superiore. Alto e basso. Destro e sinistro. Conscio e Inconscio. Luce e Ombra.

Guardate ciò che accade! Vigilare su voi stessi! Allora c’è qualcosa come la presenza alle due estremità dello stesso registro, due poli diversi: quello dell’istinto e quello della coscienza. Normalmente la nostra tiepidezza quotidiana fa sì che stiamo fra questi due poli e non siamo né pienamente animali né pienamente umani, siamo spinti in maniera confusa tra i due. Ma nelle vere tecniche tradizionali e in ogni vera “arte performativa”, si tengono contemporaneamente i due poli estremi. Vuol dire “essere nel principio”, “stare in piedi nel principio”. Il principio è tutta la vostra natura originale, presente ora, qui. La vostra natura originale in tutti i suoi aspetti: divini o animali, istintuali, passionali. Ma allo stesso tempo dovete vigilare con la vostra coscienza. E più siete “nel principio” più dovete “stare in piedi”. [...] E’ questa tensione tra i due poli a dare una contraddittoria e misteriosa pienezza. (GROTOWSKI, 1986, p.73-74)

Si potrebbe, dunque, asserire, che lo studio dell’anatomia mistica ci mostrerebbe che, indipendentemente dalla cultura corporea alla quale appartiene, l’organismo umano porta in sé “due poli diversi”, due forze energetiche antagoniste – organica e sottile – riconoscibili nelle opposizioni corporee della figura umana.

E, che, grazie a un *modus operandi* dinamico e relazionale, cioè tramite i processi iniziatici o educativi, il corpo potrebbe accedere ad una coscienza che, per dirla con Grotowskij, “[...] non è legata al linguaggio (alla macchina del pensare), ma

---

<sup>51</sup> “[...] acqua e terra sono elementi dello *asé* genitore femminile: l’acqua-elemento che è nella terra. *Osun* è l’*orixá* del fiume [...] L’*Osun* è colei che genera, ed è legata alla creazione [...] Lei è la padrona della gravidanza. Lo sviluppo del feto è sotto la sua protezione fino a quando egli comincia ad imparare, immagazzinare le conoscenze e il linguaggio [...]” [n.t.]

alla Presenza” (GROTOWSKI, 1993, p.102). L’uomo, dunque, che esegue azioni efficaci – sia religiose, teatrali, ecc. – potrebbe accedere a conoscenze ancestrali grazie all’educazione del suo organismo bio-psichico. Sarebbe appunto capace di “temperare” le forze energetiche antagoniste, perché ha coscienza della sua architettura corporea composta, basicamente da tre “*tópos*” principali: piedi-testa; colonna vertebrale e tronco. Tre zone energetiche che contribuirebbero all’armonia bio-psichica dell’individuo e gli faciliterebbero il riconoscere – di modo cosciente – determinate energie moto-vocali fondamentali all’incorporazione di altri corpi energetici. Non a caso, alcuni uomini di teatro, in pieno XX secolo, hanno ricercato l’avvicinarsi a determinati processi educativi corporei “estranei”, cioè l’accostarsi a procedimenti “immigrati” da culture altre, con lo scopo appunto di comprendere come l’uomo-attore avrebbe potuto accedere a conoscenze ancestrali, servendosi del suo organismo bio-psichico. Ovvero, di che modo l’uomo-attore avrebbe potuto servirsi di un altro *modus operandi* che gli permetterebbe non soltanto di accumulare un repertorio gestuale, ma fargli altresì comprendere qualcosa di più profondo, “sigillato” nella sua memoria interna biologica silenziosa.

In tale scia, spuntano le ricerche in ambito pedagogico attoriale svolte dal regista Jerzy Grotowskij e, in specifico, i suoi percorsi educativi transculturali praticati dopo gli anni ‘70 quando appunto il maestro polacco – “archeologo” delle tecniche tradizionali – annunciò che non avrebbe più diretto spettacoli. Queste esperienze pratiche, in ambito educativo, portate avanti per anni da un instancabile regista pedagogo, avrebbero permesso a Grotowskij di identificare dei principi bio-psichici che consentirebbero all’uomo-attore accedere all’energia primaria di un “corpo antico”.

Tramite l’uso di determinate azioni moto-vocali appartenenti alla matrice africana, il regista pedagogo Jerzy Grotowskij cercò di comprendere come fosse stato possibile all’uomo-attore servirsi della sua anatomia mistica per appunto essere capace di incorporare determinate forze-potenze arcaiche. Come l’esecuzione di

determinati azioni moto-vocali – i canti rituali della tradizione antica – permettessero all’organismo bio-psichico di accedere ad una memoria incorporata. E, se queste stesse azioni moto-vocali – delle tecniche tradizionali – potessero diventare, di qualche modo, uno strumento efficace all’educazione dell’uomo-attore. Cioè, se queste tecniche “estranee” potessero potenziare, educare il corpo dell’uomo-attore ad in-corporare (dare corpo-voce) un altro corpo energetico, “intero”.

Uno degli accessi alla via creativa consiste nello scoprire in se stessi una corporeità antica alla quale si è collegati da una relazione ancestrale forte. Non ci si trova allora né nel personaggio né nel non-personaggio. [...] All’inizio, la corporeità di qualcuno di conosciuto, e in seguito, sempre più lontano, la corporeità dello sconosciuto, dell’antenato. [...] E’ un fenomeno di reminiscenza, come se ci si ricordasse del *Performer* del rituale primario. Ogni volta che scopro qualcosa ho la sensazione che sia ciò che ricordo. Le scoperte sono dentro di noi, e bisogna fare un viaggio all’indietro per arrivare fino a esse. Con uno sfondamento – come nel ritorno di un esule – si può toccare qualcosa che non è più legato alle origini ma – se oso dirlo – all’*origine*? Credo di sì. L’essenza è il fondo nascosto della memoria? Non ne so nulla. [...] (GROTOWSKI, 1987, p.86-87)

L’uomo-attore, dunque, che volesse entrare in connessione con le sue memorie corporee “nascoste”, e dedicarsi ad un percorso educativo della via creativa nella “scuola” di Grotowskij, doveva necessariamente impegnarsi in un percorso pedagogico “quasi iniziatico”. Dedicarsi in un “sentiero” pedagogico di scoperte “archeologiche” profonde, “sigillate” nell’anatomia mistica dell’essere umano.

Ci si aspettava allora che tramite l’educazione del suo corpo-voce l’uomo-attore potesse quindi raggiungere – come il neofita del *Candomblé*, d’altronde – l’equilibrio energetico delle forze antagoniste organiche e sottili.

Equilibrio esso che permetterebbe all’individuo di riconoscere determinate forze bio-psichiche che gli bloccherebbero l’accesso alle sue memorie corporee “nascoste”. I suoni, movimenti e azioni corporee delle tecniche tradizionali servirebbero allora nei processi educativi sostenuti da Grotowskij, come uno stimolo capace di risvegliare memorie silenziose. Depositare “[..] nel corso dei

millenni, [...] sotto forma di tracce latenti, inconsce, in una memoria filogenetica silenziosa le cui strutture interne sono riattivabili da forme omologhe dall'esterno” (SCHOTT-BILLMANN, 2011, p.52).

Vi dovete confrontare con tutti i problemi classici delle arti performative. Per esempio: ma chi è la persona che canta la canzone? Sei tu? Ma se è una canzone di tua nonna, sei sempre tu? Ma se stai scoprendo in te tua nonna, attraverso gli impulsi del tuo corpo, allora non sei né “tu” né “tua nonna che ha cantato”: sei tu che esplori tua nonna che canta. E può essere che vada ancora più lontano all'indietro, verso un luogo, verso un tempo difficile da immaginare, quando per la prima volta qualcuno ha cantato questa canzone. [...]” (GROTOWSKI, 1986, p.78-79)

Memorie ritmiche moto-vocali arcaiche che non appartengono più all'individuo culturale ma all'Essere umano come specie. Memorie di un corpo-voce che si muove in un senso antiorario – come nella *roda* danzante dei *candomblés* – all'incontro di un altro tempo. Ancestrale. Verso appunto, per dirla con Grotoswkij, un tempo difficile da immaginare.

SECONDA PARTE. OSSERVANDO UN'ALTRA CULTURA: LA  
TRANSCULTURALITA' NEL NOVECENTO TEATRALE

[...] L'immagine della nave – un sistema vivo micropolitico e microculturale in movimento – è particolarmente importante per motivi storici e teorici [...] Le navi portano subito l'attenzione verso il *middle passage*, verso i numerosi progetti [...] verso la circolazione di idee e di attivisti così come verso il movimento di prodotti culturali e politici fondamentali [...] le navi erano mezzi viventi attraverso cui i diversi punti all'interno del mondo atlantico venivano congiunti. Le navi costituivano elementi mobili rappresentanti gli spazi mutevoli dell'intermezzo tra luoghi fisici che collegavano. Di conseguenza, vanno concepite come unità culturali e politiche piuttosto che come astratte incarnazioni dello scambio triangolare. In questo senso, erano qualcosa di più – un mezzo per veicolare il dissenso politico e possibilmente un diverso modo di produzione culturale. (GILROY, 2003, p.52-53-68-69)



## 1. Metodologie pedagogiche attoriali: *incontro, prodotto e produttore di reliance e unità*

Negli anni Sessanta del XX secolo, il teatro è luogo di incontro. Incontri-manifestazioni politiche del Living Theatre (dove l'atto performativo di incontrarsi diventerà un modo nel quale l'individuo, alla ricerca della sua rivoluzione individuale, potrà manifestarsi e riconoscere le sue paure). Incontri-happenings, proposizioni dell'artista e teorico d'arte Allan Kaprow che richiedevano la partecipazione del pubblico in una integrazione di spazio, materiali, tempo e persone. Incontri-pedagogici dei gruppi-laboratori di ricerche sperimentali – luoghi di scambio e “in-formazione” tra le culture – deputati alla formazione-educazione dell'attore contemporaneo. Incontro come parola-segno, che rimanda un messaggio a chi ascolta e, soprattutto, a chi partecipa ai “legendari” luoghi di incontro.

Con l'avvento della transnazionalizzazione (termine che spesso verrà utilizzato dagli antropologi in sostituzione al concetto di globalizzazione) l'uomo di teatro inizierà un ristretto e, sempre più intenso, rapporto con altri popoli e, conseguentemente, con altri *modus* di fare teatro e tecniche attoriali diverse. E, prima ancora che i famelici attori-allievi occidentali avessero potuto sentire e, logicamente, partecipare alle prime sessioni-incontri dell'*International School of Theatre Antropology* (ISTA) negli anni '80 [la famosa “scuola degli attori” – diretta da Eugenio Barba e i suoi attori-collaboratori – che sosteneva e chiedeva l'incontro tra le culture come metodologia di lavoro], uomini di teatro, come Stanislavskij, Meyerchol'd e Artaud, avevano già stabilito degli incontri con altre culture, con altri *modus operandi* e, avevano saputo “servirsi” e accoglierne principi e tecniche “estranee” (esercizi-principi della danza libera di Isadora Duncan, la gestualità dei personaggi della Commedia dell'Arte, i “ segni cosmici” del teatro balinese, eccetera) nelle loro ricerche teatrali.

Benché sia riconosciuta l'importanza dei primi incontri interculturali alle ricerche sperimentali del "primo" Novecento teatrale, questi non si possono paragonare agli incontri-pedagogici dei gruppi-laboratori degli anni Sessanta; essi infatti considereranno lo straniero non più come elemento esotico, ma come possibilità dialogica e quindi l'incontro diventerà un *modus operandi* per indagare e intervenire verso le informazioni "straniere" nell'ambito delle ricerche sperimentali teatrali contemporanee. Incontro che produce ed è "prodotto" nello stesso momento. Alleanza tra culture. Maestri, tecniche e pensieri in connessioni culturali multiple alla ricerca di un'unità psico-biologica che è nell'uomo, indipendentemente dalla sua cultura di appartenenza.

[...] Particolari articolazioni del globale e del locale nelle società odierne danno luogo a nuove forme culturali, moderne e plurali. Il concetto di transculturalità elaborato da Wolfgang Welsch, concetto operativo oltre che descrittivo, risponde esattamente a questo bisogno. Riconoscendo in Nietzsche un precursore della transculturalità per la sua formula del "soggetto come moltitudine" Welsch pone l'enfasi nella fertilizzazione culturale a più livelli, dal macrolivello delle società – le cui forme culturali sono caratterizzate oggi sempre più da differenziazione interna, complessità e ibridazione – al microlivello dell'esperienza individuale, dove l'identità personale e culturale non corrisponde ormai quasi mai o quasi più a quella civica e nazionale ed è invece in maniera sempre più evidente marcata da connessioni culturali multiple. Al livello pragmatico Welsch contrappone il concetto di transculturalità al concetto tradizionale di culture come unità discrete, sviluppato da Herder nel diciottesimo secolo, che, ponendo l'enfasi su ciò che è proprio di un popolo e sull'esclusione di tutto ciò che è diverso ed estraneo, tende irrimediabilmente a una sorta di razzismo culturale, là dove la transculturalità mira ad una visione intersecata e inclusiva della cultura [...] (BRANCATO, 2004)

## 1.1 L'alterità sceno-tecnica dell'attore straniero nelle prassi pedagogiche corporee dei Maestri-Pedagoghi

Per tutto l'inverno la nostra casa si trasformò in un angolo di Giappone [...] Ci insegnarono tutte le loro abitudini: il modo di camminare, inchinarsi, danzare e tenere il ventaglio. E' un ottimo esercizio per il corpo [...] Prendevamo lezioni di danza e le donne imparavano le tecniche di seduzione delle geishe. Sapevamo girarci a tempo sui tacchi, mostrando ora il profilo destro ora quello sinistro, cadere a terra, piegarci in due come dei ginnasti, correre a piccoli passi ritmicamente, saltare e sgambettare con grazia [...] Avevamo imparato a destreggiarci con il ventaglio, a lanciarlo sopra la spalla e sotto la gamba e, soprattutto, avevamo fissato tutte le pose in una sorta di partitura musicale [...] (STANISLAVSKIJ, 2009, p.107-108)

Konstantin Stanislavskij non è stato soltanto il primo attore-pedagogo a identificare un sistema educativo destinato agli attori e organizzare un trattato direzionato specificamente alla pedagogia teatrale che mettesse in rilievo il problema dell'educazione-formazione dell'artista a teatro; fu anche un artista in "connessione" con altre culture, tecniche e processi attoriali. Infatti, nella narrativa del suo percorso di auto-formazione, soprattutto nella fase della "Maturità artistica" – quarta e ultima tappa del suo libro "La mia vita nell'arte" – egli non risparmiò di citare l'importanza (della "presenza") dell'attore straniero durante sua formazione artistica teatrale. Guardare un'altra cultura, un altro *modus operandi*, per fare delle domande, per fornire degli elementi e principi tecnici nel campo dell'educazione attoriale.

[...] il principale oggetto delle mie osservazioni continuavano a essere i grandi talenti, sia russi che stranieri. Dal momento che erano i grandi talenti a raggiungere più spesso degli altri, praticamente sempre, la condizione creativa in scena, chi dovevo altro studiare se non loro? [...] (STANISLAVSKIJ, 2009, p.315)

Anche se troviamo già ne "La mia vita nell'arte" delle osservazioni sul *modus operandi* e dei riferimenti alla "presenza" scenica dell'attore straniero, sarà soprattutto nel capitolo dedicato a Isadora Duncan e Gordon Craig che

Stanislavskij riconoscerà l'importanza di confrontare idee, principi e metodi nel campo della ricerca artistica teatrale, anche se vengono da campi diversi.

[...] compresi che in varie parti del mondo, grazie a condizioni a noi sconosciute, persone diverse, in paesi diversi, con diversi punti di vista perseguono i medesimi principi artistici, in modo del tutto naturale. Incontrandosi, si stupiscono dell'affinità delle proprie idee [...] (STANISLAVSKIJ, 2009, p.346)

Proviamo, quindi, ad ammettere che Konstantin Stanislavskij sia stato il primo maestro-pedagogo a introdurre il “germe” dell'interculturalità nella prassi pedagogica del Novecento teatrale e a riconoscere l'importanza delle “connessioni” culturali diverse nel percorso della formazione-educazione dell'attore. Diceva appunto Stanislavskij che il contatto con l'altro, con la differenza, con un'altra tecnica, è un ottimo esercizio per il corpo e, (possiamo aggiungere) anche per la mente dell'attore. Tuttavia, se ammettiamo che Stanislavskij si sia “servito” dell'interculturalità come un elemento “didattico” durante il suo percorso autopegadogico e, come una sorta di modalità di lavoro su se stessi, dobbiamo riconoscere che soltanto con Jerzy Grotowskij (soprattutto dopo gli anni '70 quando ha annunciato che non avrebbe più diretto spettacoli) si potrà discorrere sull'inserimento di un modello transculturale nelle prassi pedagogiche destinate alla formazione dell'interprete contemporaneo.

Il villaggio transculturale che Grotowski insediò nella campagna polacca nell'estate del 1980 è stato un'esperienza indimenticabile per quanti vi giunsero dai quattro angoli del mondo. Le diverse azioni che si susseguivano, le modalità del silenzio e della solitudine “accanto agli altri”, nella natura, hanno aperto in certi momenti le porte della percezione, hanno permesso di cogliere una visione più vasta dell'esistenza: “nel mondo vivente, il corpo vivente. (POLLASTRELLI, 2006, p.19)

In quel “villaggio” di esperienze pedagogiche, Jerzy Grotowskij, giuntamente a un gruppo transculturale, ricercherà (mediante il programma internazionale “Teatro delle Fonti”) determinati principi e procedimenti tecnici riscontrabili nell'uomo

indipendentemente dalla sua cultura di appartenenza. Il progetto, di stampo transculturale, aveva come premessa lo studio di tecniche tradizionali, soprattutto quelle che portavano nella struttura (partitura) due aspetti fondamentali all'indagine: 1) essere tecniche drammatiche e, 2) essere tecniche ecologiche. Due aspetti che, secondo Grotowski, erano riscontrabili soltanto in quelle tecniche che consentivano all'uomo (oppure al performer) lo slancio, l'organicità dell'essere in azione e, la connessione con le forze della vita (psico-organiche), con il "mondo vivente". Dunque, con Grotowskij e il programma internazionale "Teatro delle Fonti", siamo davanti a un altro livello pragmatico nelle sperimentazioni pedagogiche teatrali del "secondo" Novecento teatrale. Diametralmente opposte da quelle praticate dal maestro-pedagogo russo. Infatti, mentre Konstantin Stanislavskij indagava e osservava l'alterità scenica con l'obiettivo di "copiare" determinati elementi (che egli considerava importanti) per lo studio-formazione dell'attore, Grotowskij, invece, propone un'altra concezione pedagogica di formazione attoriale: una "nuova" ideazione di un percorso pedagogico teatrale destinato alla formazione dell'interprete. Concezione pedagogica che assumerà l'altro (lo straniero) come un'entità vivente, *unitas multiplex*.

L'educazione dovrà fare in modo che l'idea di unità della specie umana non cancelli l'idea della sua diversità e che l'idea della sua diversità non cancelli l'idea della sua unità. Vi è una unità umana. Vi è una diversità umana. L'unità non è solo nei tratti biologici della specie *homo sapiens*. La diversità non è solo nei tratti psicologici, culturali, sociali dell'essere umano. Vi è anche una diversità propriamente biologica in seno all'unità umana; vi è una unità non solo cerebrale ma anche mentale, psichica, affettiva, intellettuale; inoltre, le culture e le società più diverse hanno principi generativi o organizzativi comuni (MORIN, 2001, p.55).

Di conseguenza, Grotowskij, durante sue sperimentazioni pedagogiche transculturali, cercherà di "cancellare" la specificità dell'attore per, in seguito, "condurlo" in un punto comune che è nell'essere umano, nell'uomo in azione drammatica. Sicché, l'alterità si trasformerà in una possibilità di studio di qualcosa che abbiamo in comune, di umano, e che va oltre una determinata

tecnica. Quindi, osservare una cultura non soltanto per fare delle domande specifiche su determinate tecniche, sulle abitudini culturali “stampate” nel corpo dell’uomo ma, piuttosto, osservare con l’intuito di conoscere dei principi tecnici che “precedono le differenze”, che fanno parte della conoscenza corporea dell’uomo. Non si tratta in questo caso, di circoscrivere, delimitare le differenze culturali ma, di tornare a una “fonte” comune, oppure, come sosteneva Jerzy Grotowskij, di ritornare “a qualcosa di così semplice come il movimento del bambino”.

[...] Il progetto è orientato verso il genere di azioni che “precedono le differenze”, e per questo motivo abbraccia persone provenienti da tradizioni e tecniche lontana l’una dall’altra [...] Le azioni introdotte da un indù sono accettate come corrette solo se funzionano quando fatte da non-indù, quelle introdotte da un haitiano solo se funzionano quando fatte da non-haitiani [...] (GROTOWSKI, 2006, p.100)

E’ come se Grotowskij (insieme ai suoi collaboratori) “camminasse” in direzione di una pedagogia, per dirla con Morin, della condizione umana; oppure, che spingendo al massimo la sua proposta di una “educazione negativa”<sup>1</sup>, il maestro-pedagogo incoraggiasse gli attori-allievi ad assumere una “presenza” altra, non più quella “estranea” appartenente alla loro cultura, ma all’uomo. Non più rappresentante di una determinata cultura, specialista di una tecnica, ma individuo capace di riconoscersi e, nello stesso momento, accogliere l’idea di un bio-psichico umano che è nella “fonte”. Non più un’alterità scenica-corporea o *ensemble* di alterità destinate a riempire determinati vuoti lasciati nel campo della formazione corporea-vocale dell’attore (cioè, la giunzione di tecniche specifiche in un unico *training* senza motivi pedagogici chiari e coerenti) ma un interprete capace di accedere alle forze presenti nell’ “architettura” corporea umana.

---

<sup>1</sup> Riguardo all’argomento sulla via negativa come modello pedagogico rimando a: GROTOWSKI, Jerzy. “Per un teatro povero”. Bulzoni editore, 1970, pp.22-23-329  
ROUSSEAU, J.Jacques. “Emilio o dell’Educazione”. Arnoldo Mondadori Editore. Roma, 1997, pp.95-96

## 1.2 L'attore-pedagogo straniero: diversità e individualità culturale

[...] osservare il proprio corpo come testo sul quale scorrono e si incidono grafismi diversi: grifi, ideogrammi, icone. Rebus. Un corpo rebus da decifrare continuamente “attraverso cose” e incorporando cose. Somatizzando elementi che provengono da frontiere diverse e intersecanti [...] (CANEVACCI, 2004, p.151)

E' ormai inevitabile riconoscere l'importanza della transculturalità<sup>2</sup> nei processi delle sperimentazioni pedagogiche nel Novecento teatrale (particolarmente dagli anni '70 in avanti) e riconoscere che una miriade di gruppi teatrali l'hanno assunta nelle sue pratiche di formazione-educazione attoriale (soprattutto nell'ambito fisico-corporeo-vocale). Forse, dobbiamo indagare e cercare di comprendere come questa convivenza dialogica tra le differenze, soprattutto mediante l'inserimento della “figura” dell'attore-pedagogo straniero, sia stata assunta nelle ricerche teatrali contemporanee. Dunque, nella prospettiva di comprendere il fenomeno della transculturalità nelle pratiche di formazione attoriale, si cercherà di proporre un'analisi di due modelli pedagogici che abbiano nella struttura didattica degli elementi tecnici provenienti dall'incontro tra culture diverse e, soprattutto, di indagare il tipo di collaborazione instaurata tra le “figure” del processo educativo (pedagogo e allievo) nella “costruzione” di un percorso educativo ibrido<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> I concetti di transculturalità e transculturalismo, utilizzati in sostituzione ai termini multiculturalità e interculturalità (ormai considerati come una “moderna utopia”), introdurranno non soltanto la convivenza, l'accettazione e comprensione tra diverse culture ma (e soprattutto) il carattere dialogico delle influenze culturali. “[...] L'associazione della nozione di cultura alla particella “trans”, che suggerisce idee tanto diverse eppur complementari come transito, trasferimento, traslazione, trasgressione, trasformazione, non è comunque del tutto nuova. Negli anni quaranta venne introdotto il concetto di transculturazione (Ortiz 1940) nel contesto di uno studio sulla cultura afro-cubana, per rimpiazzare i concetti di acculturazione e deculturazione. Da allora il termine è stato usato in ambito antropologico per descrivere il processo di assimilazione, attraverso un processo di selezione e rielaborazione inventiva, di una cultura dominante da parte di un gruppo subordinato o marginale (non necessariamente minoritario).” (BRANCATO, Sabrina. In, “Transculturalità e transculturalismo: i nuovi orizzonti dell'identità culturale”)

<sup>3</sup> Il concetto di ibrido qui utilizzato identifica un processo che accoglie le differenze, che permette la coesistenza di concetti opposti: l'umano e l'animale, la ragione e l'istinto, il passato arcaico e il presente, eccetera. Per ulteriori informazioni sull'argomento rimando al libro di CANEVACCI, Massimo. “Sincretismi. Esplorazioni diasporiche sulle ibridazione culturali”, Milano, Costlan editori, 2004, p.54.

Per fare questa analisi si userà un modello educativo generico (pedagogia dei sentimenti) e, un altro specifico (pedagogia dei sensi) avviato da Grotowskij e dai suoi attori-collaboratori. Il termine pedagogia dei sentimenti verrà utilizzato, nella nostra analisi, per identificare quei processi inafferrabili, imprevedibili appunto come i sentimenti. Invece, useremo il termine pedagogia dei sensi per individuare una specifica concezione pedagogica che abbia come obiettivo circoscrivere la sensazione nel corpo e recuperare le “rappresentazioni sensoriali”, soprattutto quelle interne che sono legate a stati e movimenti del corpo (come stati di attivazione fisiologica, temperatura, tensione muscolare), e vengono registrate e integrate nelle aree sensoriali corticali.

[...] Un suono improvviso, una luce intensa, una pressione sulla pelle del braccio, per esempio, sono stimoli che possiamo registrare [...] noi “sentiamo” questi stimoli, ma non abbiamo (ancora) una categoria o un nome per definirli. In questo senso, le rappresentazioni sensoriali sono quelle che più si avvicinano alle “cose in sé” (SIEGEL, 2001, p.163).

Nel primo modo educativo-formativo (la pedagogia dei sentimenti), l'attore-pedagogo straniero, mediante la sua alterità tecnica-scenica, è il fulcro della metodologia di lavoro. E' per mezzo della sua conoscenza corporea specifica (tramite la sua “architettura” fisica) che egli metterà i suoi allievi in contatto con determinate tecniche corporee; ossia, l'individuo (il pedagogo) “esotico” è assunto come un elemento da “copiare” e, l'allievo occidentale come colui che eseguirà dei movimenti, gesti, atteggiamenti “estranei” alla sua “architettura” corporea, colui che copierà indipendentemente dalla sua capacità mentale di organizzare e rielaborare le informazioni ricevute.

[...] In generale le società orientali sono stupide più o meno quanto quelle occidentali [...] Noi abbiamo dimenticato certe cose e loro ne hanno dimenticate altre. Siamo tutti in una situazione tremenda, occidentali, orientali [...] E ancora una volta Grotowski mette in guardia contro il pericolo dell'esotismo, perché non è giusto cercare qualcosa di vero solo lontano da casa [...] (VACIS, 2002, p.214)

Troveremo, quindi, una determinata tecnica, o un gruppo di tecniche specifiche come fondamenta di questo modo pedagogico, il quale inserito in uno specifico contesto avrà la tendenza al manierismo, tanto nella forma fisica-corporea-vocale (la tecnica in sé) come nel “modello mentale” di trasmissioni e ricezioni delle informazioni. Diciamo che questo “sentiero” di formazione proporrà un *modus operandi* di comunicazione non collaborativa<sup>4</sup> e il suo obiettivo sarà mantenere e rafforzare determinati atteggiamenti riconosciuti nelle “figure” (pedagogo-allievo) durante un processo educativo: la prima “figura” (maestro-pedagogo) “rappresenterà” e “produrrà” nella mente della seconda (discepolo-allievo) uno “stato mentale” “dipendente”, ossia, senza la tecnica specifica del maestro, l’allievo non sarà capace di fare altre “connessioni”, quindi ripeterà una forma-pensiero, oppure un modo di agire corporeo-vocale. Il modello pedagogico dei sentimenti è basato sulla condizione di “attaccamento” (maestro-allievo) non equilibrata, cioè il carattere dialogico (uno degli elementi-base di un processo educativo transculturale) non è ammesso e, di conseguenza, i principi fondamentali della tecnica in sé non sono appresi perché non sono compresi. Oppure, possiamo dire che si tratta di una struttura pedagogica che non consente lo scambio di energia e informazioni tra pedagogo e allievo, lo “[...] stabilirsi di connessioni dirette fra le menti di due individui [...] quindi una forma diadica di risonanza, in cui energia e informazioni possono fluire liberamente da un cervello all’altro [...]” (SIEGEL, 2001, p.326). In conclusione, uno dei problemi di questo modello pedagogico dei sentimenti è appunto non introdurre una metodologia dialogica, cioè una forma diadica di risonanza mentale<sup>5</sup>. In poche parole, è un

---

<sup>4</sup> Il concetto di comunicazione collaborativa è tratto dal libro di Daniel Siegel, “La mente relazionale”, ed è un processo di integrazione interpersonale che consente a due persone di entrare in connessione attraverso un flusso di energia e informazioni che coinvolge entrambi i lati dei loro cervelli. Per ulteriori informazioni rimando al libro di SIEGEL, Daniel J. “La mente relazionale. Neurobiologia dell’esperienza interpersonale. Milano, Raffaello Cortina Editore, 2001.

<sup>5</sup> Il termine risonanza mentale è tratto dal libro “La mente relazionale. Neurobiologia dell’esperienza interpersonale” di Siegel, Daniel J. L’autore intende la risonanza mentale come una proprietà per cui le attività di sistemi (che possono essere gruppi di neuroni, circuiti, aree, emisferi cerebrali o anche interi cervelli) interagiscono fra loro influenzandosi a vicenda. “[...] Fra due individui, per esempio, forme di comunicazione collaborativa e processi di sintonizzazione

processo pedagogico che assume (e tramanda) un determinato tipo di diversità-scenica come unico modo “giusto” dell’agire. Pertanto, si tratta di un programma educativo basato sul “modello” mentale univoco, non integrativo. Dunque, nel modello pedagogico dei sentimenti la “presenza” della diversità straniera annullerà, alla rovescia, la diversità culturale dell’allievo occidentale che, inevitabilmente, cercherà di “imprimere” nel suo corpo-voce un altro modo (“estraneo”) di atteggiarsi.

[...] anche la tecnica può servire da paravento. Possiamo praticare vari sistemi di mezzi, di trucchi, possiamo esserne grandi maestri e usarli come abili giocolieri per mostrare la tecnica, ma non svelare noi stessi [...] Dovremmo prendere dalla tecnica solo ciò che sblocca i processi umani. (GROTOWSKI, 2007, p.50)

Il secondo “modello” pedagogico dei sensi, si baserà sul processo diadico di “risonanza mentale”, cioè le “figure” (mediante il dialogo collaborativo) prenderanno, per dirla con Grotowskij, dalla tecnica solo ciò che sblocca i processi umani. Quindi, il modello avvierà un processo pedagogico che accoglie non soltanto la specificità, ma (e soprattutto) l’universalità della condizione umana. Anche se in questo modello l’attore-pedagogo straniero porterà l’individualità culturale (la sua “architettura” corporea acquisita), essa non necessariamente sarà “eletta” come “la” tecnica-forma modello, cioè assunta come un *training* destinato all’educazione corporea-vocale dell’attore occidentale. Non si tratterà, in questo caso, di comporre una partitura con degli elementi “estranei”, ma, al contrario, fare “pulizia” nel corpo-voce dell’interprete e, condurlo a una “fonte” che è nella condizione umana. Diciamo che, l’obiettivo del modello pedagogico dei sensi è eliminare i “rumori” nella “presenza” dell’uomo in azione.

---

affettiva creano uno stato di risonanza interpersonale, in cui ciascun membro della coppia è influenzato dall’altro [...]” (SIEGEL, 2001, p. 311-312)

[...] esiste una certa posizione primaria del corpo umano. E' una posizione così antica che forse era quella non solo dell'*homo sapiens*, ma anche dell'*homo erectus*, e riguarda in qualche modo l'apparire della specie umana. Una posizione che sembra perdersi nella notte dei tempi [...] (GROTOWSKI, 2007, p.70)

Perciò, una ricerca pedagogica che formulerà delle domande a un corpo arcaico che è nell'uomo, stimolerà degli stati mentali collaborativi tra i partecipanti del processo e, introdurrà altri modi di comunicazioni e trasmissioni di informazioni nel percorso educativo dell'interprete contemporaneo. Ricercare quindi per recuperare delle conoscenze "abbandonate" nel corpo-archivio umano, e ritrovare nella "memoria corporea" delle sensazioni e non dei sentimenti! Un "modello" educativo che richiederà la partecipazione attiva dell'individuo, non soltanto a livello mentale ma, soprattutto, a livello di recupero di forze e conoscenze nascoste nel corpo psichico-biologico. Nel primo modello possiamo identificare una tecnica già codificata e pertanto fissa. Nel secondo, siamo davanti a un processo non conosciuto, una ricerca delle possibilità fra il pedagogo e l'allievo. Una costante sperimentazione collaborativa.

Vi è qualcosa di incomparabilmente intimo e fruttuoso nel lavoro che svolgo con l'attore che mi è affidato. Egli deve essere attento, confidente e libero, poiché il nostro lavoro consiste nell'esplorazione delle sue possibilità estreme. La sua evoluzione è seguita con attenzione, stupore e desiderio di collaborazione: la mia evoluzione è proiettata in lui, o meglio, *è scoperta in lui*, e la nostra comune evoluzione diventa rivelazione. Questo non vuol dire formare un allievo ma semplicemente aprirsi ad un altro essere rendendo possibile il fenomeno di una "nascita condivisa o doppia". L'attore nasce di nuovo – non solo come attore ma come uomo – e con lui io rinasco [...] (GROTOWSKI, 1970, p.32)

Anche se, durante il processo della pedagogia dei sensi troveremo una forma, oppure un "cammino" che l'allievo dovrà percorrere, come è ugualmente riscontrabile nel modello pedagogico dei sentimenti, la differenza fondamentale è appunto la caratteristica dell'atto (possiamo chiamarlo dialogo) instaurato tra pedagogo e allievo.

“[...] Il buon istruttore si apposta e aspetta, ma aspetta in attenzione, così che l'allievo non possa evitare di presentarsi all'appuntamento, e quando appare qualcosa l'istruttore la coglie nell'unico momento giusto per intervenire. Ma il momento è sempre unico, non è il risultato di una conferenza o di un pensiero teorico, è il momento dell'understanding, il momento giusto della comprensione” (VACIS, 2002, p.190).

Difatti, non a caso, troveremo nella pedagogia dei sensi la metodologia dell'ascolto: le parole, quando vengono utilizzate, servono, fondamentalmente, per condurre e dimostrare gli esercizi. “[...] Nel genere di lavoro derivante da tale rapporto di fiducia, le parole [...] sono rese persino superflue: lavorando ci si intende con un suono appena accennato o addirittura con un silenzio [...]” (GROTOWSKI, 1970, p.56-57). Sono “parole-azione” utilizzate come metodologia didattica rivolta a destare ed educare i sensi degli allievi. Quindi, il maestro-pedagogo è colui che stimola in continuo e conduce l'allievo a nuove prospettive corporee.

[...] Cieslak è stato un grande istruttore, riconosce Grotowski. Parlava pochissimo. Un buon istruttore non usa parole per descrivere. Usa parole-azione che stimolano gli allievi [...] poche parole, parole-azione che indicano, spingono, conducono [...] parole-azione che aprono prospettive. (VACIS, 2002, p.79-80)

In questo panorama, diciamo, delle esperienze transculturali nel campo delle ricerche pedagogiche teatrali, troveremo due modi di trasmettere delle informazioni, forme-pensieri e tecniche necessarie al mestiere dell'attore. Il primo modo pedagogico l'abbiamo chiamato pedagogia dei sentimenti: questo modo, proporrà e sosterrà la ripetizione di una struttura (architettura) corporea tramite l'applicazione di una metodologia didattica univoca, non collaborativa. Nella prospettiva della pedagogia dei sensi, troveremo l'applicazione di una metodologia collaborativa, cioè l'allievo non necessariamente dovrà imparare una forma corporea fissa ma eliminare i “rumori” del suo organismo psichico-fisico che non gli permettono di accedere ad un altro tipo di “risonanza sottile” del suo corpo. Quindi, in questa accezione, collaborativo vuol dire essere partecipe.

Essere in uno stato di “risonanza mentale” mediante corpi e cervelli col “pedagogo”.

[...] Noi sosteniamo, perciò, che quelli che vengono qui per restare scoprono nel nostro metodo qualcosa di profondamente congeniale, frutto della loro vita e della loro esperienza. Noi supponiamo che dal momento in cui accetta coscientemente questo, ogni partecipante si senta in dovere di allenarsi in modo creativo e cerchi di plasmare le proprie varianti senza prescindere dal proprio essere, accettando un orientamento aperto a rischi e ripensamenti. Poiché ciò che qui viene definito “metodo” è esattamente l’opposto di qualsiasi tipo di ricetta. (GROTOWSKI, 1970, p.302-303)

E’ come se, nella pedagogia dei sensi, il maestro-pedagogo fosse responsabile di far nascere, “dal dentro” del corpo dell’allievo, una nuova capacità, un nuovo senso, indispensabile per intraprendere un nuovo tipo di dialogo, che non occorre necessariamente l’uso delle parole.

Il corpo come luogo delle sensazioni.

Dunque, se da questa analisi abbiamo riconosciuto il dialogo collaborativo come uno degli elementi fondamentali nella metodologia della pedagogia dei sensi è perché riteniamo questo metodo dialogico collaborativo tra soggetti (pedagogo-allievo), la “chiave di volta” dei processi di formazione-educazione dell’interprete contemporaneo. E’ mediante questa possibilità dialogica tra le “figure” pedagogiche che si può provare cambiare l’idea di un corpo disabitato a quella di un corpo “deposito” di informazione. Archivio-memoria di un corpo arcaico.

[...] o diálogo é uma exigência existencial. E, se ele é o encontro em que se solidariza o refletir e o agir de seus sujeitos endereçados ao mundo a ser transformado e humanizado, não pode reduzir-se a um ato de depositar idéias de um sujeito no outro, nem tampouco tornar-se simples troca de idéias a serem consumidas pelos permutantes. (FREIRE, 1987, p.45)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> “[...] il dialogo è necessario, esistenziale. E, se esso è, incontro solidale tra riflettere e agire degli esseri in un mondo ad essere trasformato e umanizzato, non può ridursi soltanto a un’atto di imporre delle idee da un soggetto all’altro, neanche diventarsi un semplice scambio tra idee per essere utilizzate dagli individui.” [n.t.]

### 1.3 Azioni pedagogiche meticce: l'ibridismo culturale-tecnico nei processi educativi dell'attore contemporaneo

Questo è antropofagismo: non un vorace ingurgitare l'altro, non un grossolano riempirsi di piatti esotici, non un cieco assorbire proteine multi-kulti; bensì raffinate selezioni di parti corporali da smembrare, cucinare nelle proprie salse e finalmente ingerire. La capacità di cogliere e deglutire pezzi selezionati di cose-persone-segni provenienti da fuori (e di defecarne i resti) è sintomo di costante movimento – non solo intestinale – e rielaborazione. Il palato non è immobile, bensì guida, sceglie, giudica, rifiuta, sputa, gusta. (CANEVACCI, 2004, p.10)

Se consideriamo le prospettive transnazionali del XX secolo e l'“identità diasporica” come fatti determinanti della produzione culturale contemporanea occidentale, come sostiene il sociologo britannico Paul Gilroy nel suo libro “The black atlantic [...]”(2003); e se riteniamo gli incontri-pedagogici come produzione culturale, allora può essere fattibile considerare le ricerche teatrali nell'ambito dell'educazione fisica-corporea attoriale, svolte dai gruppi-laboratori durante il Novecento teatrale, soprattutto dopo gli anni Cinquanta, come ricerche teatrali “meticce”, cioè percorsi metodologici composti da “pezzi selezionati di cose-persone-segni provenienti da fuori”, da diverse culture e rielaborati in un'altra struttura “mobile” – la concezione “mobile”, qui utilizzata, riguarda e fa riferimento a determinate strutture metodologiche, percorsi educativi attoriali non cristallizzati, cioè un modello pedagogico “aperto” e organizzato attraverso le interconnessioni culturali, le “migrazioni” ed i “contagi” fra tecniche teatrali europee e *modus operandi* extraeuropei.

Ho avuto modo di studiare tutti i principali metodi europei ed extraeuropei per l'allenamento degli attori. Fondamentali per gli scopi da me perseguiti sono stati: gli esercizi ritmici di Dullin, gli studi di Delsarte sulle reazioni estroverse ed introverse, l'opera di Stanislavskij sulle “azioni fisiche”, l'allenamento biomeccanico di Mejerchol'd, le sintesi di Vachtangov. Sono state anche molto stimolanti per me le tecniche dell'allenamento del teatro orientale – in particolar modo l'Opera di Pechino, il Kathakali indiano, e il teatro No giapponese. (GROTOWSKI, 1970, p.22)

Anche se sosteniamo che le ricerche teatrali realizzate dai gruppi-laboratori nell'ambito pedagogico e educativo dell'attore contemporaneo, siano delle ricerche che assumono una metodologia con caratteristiche ibride, e quindi le abbiamo chiamate ricerche pedagogiche "meticce"; non vogliamo affermare che esse siano sintesi di procedimenti diversi, un *mixer* di tecniche europee e extraeuropee. Vogliamo, al contrario, sostenere che sono ricerche che ammettono le "migrazioni" e i "contagi" – di tecniche e informazioni contrastanti – come una possibilità metodologica dialogica: un *modus operandi*. Di conseguenza, se da un lato è inevitabile non riconoscere le "migrazioni" culturali delle matrici orientali e asiatiche (nonché le sue tecniche teatrali estremamente codificate) nelle ricerche dei maestri pedagoghi durante il Novecento teatrale; dall'altro lato non dobbiamo neanche scordarci di individuare e legittimare la matrice culturale africana e le sue tecniche corporee come una "fonte" tradizionale fondamentale importante alle ricerche contemporanee in ambito pedagogico di formazione attoriale. Non a caso, le danze, i canti e gli schemi delle forme ritualistiche tradizionali africane – questo "linguaggio" estremamente strutturato in codici di comportamento disciplinati nel più piccolo dettaglio, dal movimento del corpo all'emissione della voce – sono diventati oggetti di studio delle indagini di Jerzy Grotowskij nel campo dell'educazione-formazione del performer; egli infatti riconoscerà questo linguaggio corporeo-vocale strutturato, riscontrabile nei fenomeni di possessione *Voodoo* di matrice afrohaitiano, come uno stato di disponibilità organizzato, preciso, molto efficace nel campo della pedagogia attoriale.

Nel 1973 presso la sede del gruppo Odin Theatre, in Danimarca, il sociologo Roger Bastide, noto studioso sul fenomeno dei *candomblés* in Salvador Bahia, Brasile, tenne la conferenza: "Disciplina e spontaneità nelle trance afro-americane"<sup>7</sup>. Un colloquio che obbiettivò mettere in discussione i rapporti fra teatro e i culti di possessione di matrice africana e, rendere chiaro agli studiosi

---

<sup>7</sup> BASTIDE, Roger. "Sogno, trance e follia". Jaca Book, Milano, 1976, pp.111-118

occidentali la differenza fra trance “selvaggia”<sup>8</sup> e la possessione ritualistica organizzata. Nell’analisi sul fenomeno della possessione, Roger Bastide identificherà elementi socializzanti fondamentali per “controllare e manipolare in modo da farla servire al bene della comunità [...]” (BASTIDE, 1976, p.112); e altri elementi di carattere specificamente educativo che permetterà alla *Yalorixá* o al *Babalorixá* di manipolare la capacità del neofito di cadere in trance e di organizzare un suo linguaggio corporeo-vocale non ancora articolato muscolarmente. È importante dire che è mediante il processo di educazione e conoscenze delle regole che lo stato “selvaggio” della trance sarà “controllato”, organizzato muscolarmente, e quindi non sarà più una forma senza contenuto ma invece un “linguaggio” articolato, espressivo, sostenuto da una “grammatica” muscolare e vocale che il neofito dovrà imparare per essere capace di ricevere un altro corpo ed essere efficace durante l’atto ritualistico. Dunque, è mediante la disciplina stabilita dal processo educativo corporeo-vocale, presente nel fenomeno del *Candomblé* oppure nel *Voodoo* haitiano, tutti e due fenomeni della stessa matrice africana degli *Yorubas*, che il neofito sarà spontaneo nelle *performances* ritualistiche.

Disciplina e spontaneità. Due elementi fondamentali all’efficacia dell’atto ritualistico nelle culture afro-americane. Due insegne – *coniunctio oppositorum* dell’ “atto totale” – , sostenute da alcuni pedagoghi-ricercatori contemporanei nelle indagini sperimentali dei processi educativi attoriali. Difatti, l’analogia fra l’attore-santo grotowskiano, colui che mediante la disciplina e la spontaneità, offrirà suo corpo in “sacrificio”, e il *filho de santo*, colui che “userà” suo corpo per incorporare miti, danze estatiche, canti vibrazionali (gli *orikis*), gesti e atteggiamenti degli dèi appartenenti al culto degli *Orixás*, potrebbe essere utile farci comprendere come determinati elementi della cultura tradizionale afro-americana sono stati introdotti, “immigrati”, nell’educazione corporea-vocale

---

<sup>8</sup> La trance “selvaggia” è uno dei criteri, ce ne sono altri, la malattia, il sogno, la scoperta di un oggetto bizzarro, della volontà degli dèi di “montare” sugli uomini. (BASTIDE, 1976, p.112)

dell'attore contemporaneo e, come lo studio di questo “[...] linguaggio (insieme motorio e vocale) che ha il suo vocabolario, le sue regole grammaticali, la sua sintassi” (BASTIDE, 1976, p.117) è stato fondamentale alle ricerche di Jerzy Grotowski, soprattutto quelle svolte nel campo dell'arte come veicolo.

Ho cominciato a chiedermi come tutto ciò fosse legato all'energia primaria, come – attraverso diverse tecniche elaborate nelle tradizioni – si sia cercato un accesso a questo antico corpo dell'uomo. Ho fatto molti viaggi, letto molti libri, trovato molte tracce. Alcune di queste tracce sono affascinanti come fenomeni: per esempio, nell'Africa Nera, la tecnica delle popolazioni del deserto del Kalahari che consiste nel far “bollire l'energia”, come dicono loro. Lo fanno per mezzo di una danza estremamente precisa. Questa danza è complicata e molto lunga (dura ore e ore), dunque non la posso utilizzare come strumento: prima di tutto perché è assai complessa, in secondo luogo perché è troppo legata alla struttura di pensiero propria della gente del Kalahari, e terzo, perché per gli occidentali sarebbe quasi impossibile tenere la danza per un tempo così lungo senza perdere l'equilibrio mentale. Dunque è fuori questione, ma è chiaro che in questo caso è il “corpo rettile” ad agire. Dove esiste qualcosa di simile? Nello zar etiope, per esempio, e nel vudù degli Yoruba in Africa, e anche in certe tecniche praticate in India. [...] Ora guardiamo quello che accade nei *derivati* delle tradizioni. Esiste nei Caraibi e specialmente ad Haiti un tipo di danza che si chiama *yanvalou* e che è praticata, per esempio, al momento dell'apparizione di un *mystère*, di una divinità [...] Qui è tutto più semplice, e c'è un legame semplice con il “corpo rettile”. Non c'è niente di strano: lo si può decisamente definire artistico. Ci sono dei passi precisi, un tempo-ritmo, le onde del corpo e non solo della colonna vertebrale. Se fate *yanvalou*, per esempio, assieme ai canti relativi al Serpente Damballah, il modo di cantare e di emettere le vibrazioni della voce aiuta i movimenti del corpo. Dunque si è davvero di fronte a qualcosa che possiamo padroneggiare artisticamente, proprio come un elemento di danza e di canto. (GROTOWSKI, 2007, p.71-72)

Dunque, se le tecniche provenienti dai *derivati* delle tradizioni africane possono diventarci uno “strumento” capace di portare gli attori occidentali in contatto con l'energia di un corpo arcaico, “rettile”, come appunto riconoscerà Grotowski, possiamo quindi ipotizzare che la matrice afro-americane, mediante “ il suo vocabolario, le sue regole grammaticali e la sua sintassi”, sia un “nuovo” laboratorio di *performances* corporee-vocali efficace nel campo pedagogico educativo dell'attore contemporaneo? E, se accettiamo questa ipotesi, come

possiamo studiare gli elementi (tempo-ritmo, passi, schemi corporei e suoni) riscontrabili nelle strutture organizzate di danze e canti vibrazionali, “migrati” dalla tradizione culturale afro-americana nelle ricerche teatrali contemporanee? E’ fattibile stabilire un’analogia tra il *filho de santo* – colui che agisce di maniera organizzata e efficace mediante l’uso di un “linguaggio (insieme motorio e vocale)” – e l’attore-santo grotowskiano che “[...] fa dono totale di sé [...]” mediante “[...] la tecnica della “trance” e dell’integrazione delle energie psichiche e fisiche [...]”? (GROTOWSKI, 1970, p.47). Possiamo confrontare l’atto espressivo non disciplinato (“forma di caos biologico”) dell’attore con la forma non regolata dello stato della trance “selvaggia”, pericolosa poiché può provocare una “catastrofe per la salute mentale del fedele”?

[...] Il sincretismo è un *orixá* in movimento e del movimento: contro gli immobilismi psichici, le riproduzioni stanziali, le teorie cicliche, le fermezze teoriche, le fermate archetipiche. (CANEVACCI, 2004, p.23)



## 2. Altri *modus* di operare con la tradizione: elementi moto-vocali della matrice afrobrasiliiana nelle ricerche pedagogiche teatrali

Esiste un profondo legame tra quello che Barba sta facendo con l'ISTA e il mio "teatro delle fonti", e questo legame consiste nel fatto che entrambi ci occupiamo di fenomeni trans-culturali. La cultura, ogni specifica cultura, determina la base oggettiva bio-sociologica, in quanto ogni cultura è legata alle tecniche quotidiane del corpo. Allora è importante osservare che cosa si mantiene costante al variare di queste culture, che cosa esiste di trans-culturale. (GROTOWSKI, 1981, p.32)

Le canoe, che galleggiavano sul *Lago Igapó* – nell'occasione della presentazione dello spettacolo-dimostrazione *Theatrum Mundi*<sup>9</sup>, allestito durante l'ottava Sessione pubblica dell'*International School of Theatre Anthropology – ISTA: Tradition and Founders of Traditions*, nella città di Londrina, Sud del Brasile, nel 1994 – ancora una volta servono da connessione, da veicolo, appunto, per trasportare, in questo caso, uomini-attori rappresentanti di culture altre. Attori e *modus operandi* performativi appartenenti a diverse "famiglie" che permettevano al regista Eugenio Barba di diffondere conoscenze e esperienze nell'ambito pedagogico attoriale e, di instaurare il suo "[...] laboratorio di ricerca sui fondamenti del lavoro dell'attore [...]" (RUFFINI, 1981, p.19). Dunque, nelle canoe transculturali che emergono sul *Lago Igapó* in direzione al palcoscenico galleggiante del *Theatrum Mundi*, si possono osservare gli attori-collaboratori occidentali e asiatici – come è consueto d'altronde nelle sessioni della "scuola degli attori" – che cercheranno di fomentare i celebri incontri-pedagogici e far sì che essi diventino un dialogo pratico-teorico circa il lavoro dell'attore.

---

<sup>9</sup> Spettacolo-dimostrazione "[...] che da sempre conclude le sessioni dell'ISTA e che, in particolare dal 1987 in avanti ha preso le caratteristiche di una grande Opera eurasiatica, ovvero di un Worttdrama multiculturale, se si preferisce, come un sottotesto, o filo conduttore, o pretesto drammaturgico [...]" (DE MARINIS, 2001, p.24)

Secondo Barba, gli attori-collaboratori occidentali e asiatici potevano aiutare i partecipanti a comprendere come determinate leggi dell'Antropologia teatrale venivano applicate in diversi *modus operandi* performativi e di che maniera queste stesse leggi potevano essere utilizzate nell'ambito della propria tradizione scenica dell'attore, per appunto aiutarlo nel processo creativo (RUFFINI, 1981, p.20). Perciò, se da un lato è giusto dichiarare che l'ottava sessione pubblica dell'ISTA in Londrina, Brasile – che si svolse dal 11 al 21 agosto 1994 – ormai già ripeteva un modello pedagogico, stabilito negli anni '80 durante la prima sessione tedesca di Bonn, che si riproponeva come un “[...] centro di diffusione di esperienze e conoscenze per attori e registi e, nello stesso tempo, come un laboratorio di ricerca [...]” (RUFFINI, 1981, p.21) pratica e creativa, composto da uno *staff* di artisti-pedagoghi asiatici e occidentali e, da una *équipe* di studiosi e scienziati. Dall'altro, dobbiamo segnalare che fu proprio in quella occasione che il regista italiano Eugenio Barba inserì, per la prima volta, nella struttura pedagogica dell'*International School of Theatre Anthropology*, gli elementi moto-vocali della tradizione dei *candomblés*. Un altro *modus operandi* performativo finora “estraneo” “approdò”, dunque, in quel centro di diffusione di esperienze e conoscenze attoriale dell'*International School of Theatre Anthropology – ISTA*. Le danze sacre, gli elementi sonori, ritmici e vocali della cultura tradizionale dei *candomblés*, che risalgono a un'altra parte della matrice occidentale, oppure, per dirla con Grotowskij, della culla dell'Occidente, vennero allora inseriti e riconosciuti nelle ricerche pedagogiche della “scuola degli attori”. Oppure, in altre parole, si potrebbe dire che un registro espressivo corporeo diverso, appartenente alla cultura afrobrasiliiana venne utilizzato – per la prima volta in una sessione dell'ISTA – come uno strumento efficace al processo educativo dell'attore. Ma non soltanto.

Le azioni e gli atteggiamenti corporei usati nelle danze sacre dei *candomblés*, ben come lo studio degli organi espressivi di questo corpo che si muove in un'altra maniera nello spazio-tempo, permetterebbero – come altre tecniche “estranee” – all'attore occidentale di acquisire conoscenze pragmatiche su determinati automatismi della sua struttura bio-psichica. Il contatto con altri *modus* di usare il corpo faciliterebbe, secondo Barba, la ricerca dell'attore e, perciò

Il passaggio attraverso diversi pedagoghi serve per spiazzare l'attore occidentale, per impedirgli di acquisire altri automatismi, magari diversi da quelli propri, ma sempre automatismi. Nella vita tutta una serie di movimenti sono diventati un po' come la lingua madre, qualcosa di automatico, di cui non ci rendiamo più conto. [...] Bisogna scoprire un principio di cambiamento. Ma questo lo si può ottenere solo se ci si inoltra verso un modo differente di usare il corpo. [...] (BARBA, 1981, p.27)

Oltre a rendere possibile le situazioni pedagogiche nell'ambito delle ricerche teatrali, gli elementi moto-vocali delle danze tradizionali dei *candomblés* potevano, dunque, corroborare le leggi cardini della stessa Antropologia teatrale. E, permettere ai partecipanti dell'ISTA di usare il loro corpo di un altro modo, cioè di affrontarlo tramite un diverso *modus operandi* performativo, composto da elementi “grammaticali” corporei molto precisi, tradizionali e efficaci. Di conseguenza, possiamo asserire che lo studio, l'analisi del corpo e delle leggi dell'Antropologia teatrale presenti nella danza degli *Orixás*, permise al regista Eugenio Barba – come egli aveva già fatto d'altronde, con la cultura performativa dell'attore asiatico – di identificare e riconoscere “[...] un modello molto astratto, ma [...] stranamente concreto da un punto di vista fisico [...]” (BARBA, 1981, p.28), efficace nei processi educativi-creativi dell'attore occidentale. Infatti, si potrebbe dire che egli avrebbe riconosciuto in quel modello performativo astratto delle danze degli *Orixás*, la stessa capacità, come nella tecnica asiatica, di recuperare una “[...] forma di intelligenza fisica, un saper vedere e rendersi conto di dove e come certe tensioni decidono della “vita” dell'azione che si sta compiendo [...]” (BARBA, 1981, p.28).

Le danze degli *Orixás*, decontestualizzate dei *terreiros* di *candomblés*, vengono allora assunte come un'altra via corporea occidentale e altamente codificata. Una tradizione corporea che, in qualche maniera, viene "reinventata" e, quindi, utilizzata come una fonte di conoscenze tecniche efficaci negli studi e procedimenti educativi dell'organismo bio-psichico dell'uomo-attore che esegue azioni teatrali.

[...] Anche la tradizione più rigida vive solo attraverso la reinvenzione da parte dei suoi interpreti. [...] Nella pratica quotidiana, "tradizione" è equivalente a "conoscenza", o piuttosto "tecnica", una parola molto più umile ed efficace. [...] La conoscenza tecnica ci permette di soddisfare altre forme e ci introduce alla "tradizione delle tradizioni", a quei principi che costantemente si ripresentano sotto le differenze di stili, culture e personalità. Lo scopo non è identificarsi con una tradizione, ma di costruire un nucleo di valori, una identità personale, ribelle e leale verso le proprie radici. [...] (BARBA, 1994)

Ormai, sono già passati quasi venti anni da quando il ballerino brasiliano Augusto Omolu si è presentato durante l'ottava sessione dell'ISTA – *International School of Theatre Anthropology: Tradition and Founders of Traditions*, in Londrina, Brasile. Da allora in poi, le conoscenze tecniche tradizionali presenti nelle danze sacre degli *Orixás*, verranno inserite nelle sessioni internazionali dell'ISTA come un altro *modus* performativo tradizionale utile allo studio delle leggi dell'Antropologia teatrale e efficace nell'ambito pedagogico attoriale. Infatti, si può osservare, dai programmi pedagogici sostenuti nelle successive sessioni internazionali dell'*International School of Theatre Anthropology*, svolte nelle città di Copenhagen (1996); Montemor (1998); Bielefeld (2000); Sevilla & Rinconada (2004); Wroclaw (2005), che le danze della tradizione del *Candomblé* vengono assunte definitivamente<sup>10</sup> nei laboratori di ricerca sui fondamenti del lavoro dell'attore nell'ISTA, dopo, appunto, la sessione internazionale di Londrina (1994).

---

<sup>10</sup> Come si può appurare dal sito dell'Odin Teatret, dedicato alle sessioni dell'*International School of Theatre Anthropology* : [http://ista.odinteatret.dk/ista/ista\\_sessions\\_frameset.htm](http://ista.odinteatret.dk/ista/ista_sessions_frameset.htm) Accesso: in data 11 maggio2012.

Da quando le danze degli *Orixás* sono state “riconosciute” e ammesse come un altro “modello astratto” efficace negli studi pedagogici teatrali, cioè all’inizio “riconosciute” dallo *staff* dell’ISTA e, dunque, ammesse in quegli ambiti “protetti” di ricerca pratica promossa nelle sue sessioni pubbliche, si è visto, come è consueto d’altronde succedere nelle dinamiche pedagogiche di trasmissioni di saperi pratici a teatro, il diffondersi, in diversi paesi, soprattutto in Europa e negli Stati Uniti, di seminari e laboratori di danze degli *Orixás*, condotti dallo stesso Augusto Omolu. Tuttavia, diversamente da quanto ci si poteva aspettare, questo “modello astratto” di forme sacre dei *candomblés* è, ancora oggi, quasi “estraneo” nell’ambito delle ricerche pedagogiche teatrali in Brasile. Ovviamente, non si pretende affermare che non si può identificare la presenza di elementi moto-vocali, appartenenti alla tradizione dei *candomblés*, nell’ambito teatrale brasiliano, anzi, si potrebbe dire che è luogo comune l’uso di elementi della cultura afrobrasiliiana, di canti, gesti e costumi della tradizione dei *terreiros* di *candomblés* negli spettacoli di danza e teatro, soprattutto nella città di Salvador, Stato di Bahia.

A questo punto, conviene, prima ancora di esaminare le danze sacre degli *Orixás* nell’ambito delle ricerche pedagogiche teatrali in Brasile, distinguere due possibilità di operare con gli elementi tradizionali della cultura afrobrasiliiana, cioè: 1) negli spettacoli; 2) nella pedagogia dell’artista della scena. Nel primo procedimento, gli elementi moto-vocali della tradizione afrobrasiliiana verrebbero utilizzati direttamente nella *mise-en-scene*, cioè servirebbero agli artisti brasiliani nei processi di montaggio e composizione della poetica dello spettacolo. Diversamente, nella seconda modalità, gli elementi della tradizione servirebbero al processo educativo dell’artista della scena; cioè, non si tratterebbe soltanto di utilizzarli come una unità compositiva dello spettacolo, ma come una via educativa del processo creativo dell’uomo-artista che esegue azioni efficaci. Servirebbero, dunque, per aiutarlo a scoprire nuove potenzialità espressive del suo organismo bio-psichico. Pertanto, nella presente indagine, si cercherà di

analizzare, soprattutto, il secondo modo di operare con la tradizione, cioè di esaminare questa nuova via educativa – il “modello astratto” delle danze sacre degli *Orixás* – e cercare di comprendere come questo modo educativo può (e se può) essere adoperato nelle ricerche pedagogiche destinate alla formazione dell’artista della scena. Il proposito, dunque, è di capire in che modo gli elementi moto-vocali tradizionali della cultura dei *terreiros* dei *candomblés* possono aiutare l’artista della scena a scoprire nuove potenzialità espressive e, aiutarlo durante i processi creativi.

La prima occasione in cui ho potuto osservare la pratica della danza degli *Orixás* in ambito teatrale, quindi fuori dal contesto ritualistico dei *candomblés*, è stato nell’ottobre 2006 durante la 14<sup>a</sup> sessione dell’*University of Eurasian Theatre: Poetry and Improvisation* a Bologna, presso il Teatro Ridotto. In quella occasione, ho potuto seguire, durante tre giorni, il lavoro pratico che il ballerino brasiliano Augusto Omolu ha svolto con i partecipanti dell’Università del Teatro Eurasiano. Quella condizione particolare, di osservatore di un processo, mi ha permesso, oltre che a fare la videoripresa delle lezioni, di identificare gli elementi moto-vocali tradizionali adoperati da Augusto Omolu durante il suo *training* fisico. Questo veniva, grossomodo, organizzato intorno a due tappe fondamentali, cioè 1) gli esercizi di riscaldamento provenienti dalla danza, in specifico dalla Danza Afro e, 2) le figure coreografiche degli *Orixás*. Le sequenze di esercizi di riscaldamenti provenienti della Danza Afro<sup>11</sup> sono le tracce corporee acquisite da Augusto Omolu durante il suo percorso educativo come ballerino, in Salvador, Brasile. Come si può osservare dal suo *blog*<sup>12</sup> italiano, già alla fine degli anni ‘70 egli iniziava, sotto la guida del suo maestro di Danza Afro Mestre King, i suoi studi nell’ambito della danza, in specifico nel campo delle danze folcloriche.

---

<sup>11</sup> In Brasile, è consueto utilizzare il termine Danza Afro per designare un insieme eterogeneo e vasto di movimenti espressivi e fenomeni coreutici che hanno come comune denominatore la tradizione africana, indipendentemente delle nazioni specifiche dell’Africa.

<sup>12</sup> <http://augustoomolu.blogspot.it/> Accesso in data 30 marzo2012.

Dunque, egli continuerà, sempre nell'ambito della danza fino all'incontro con il regista teatrale Eugenio Barba, quando nel 1994<sup>13</sup> parteciperà alla 8ª sessione pubblica dell'*International School of Theatre Anthropology – ISTA: Tradition and Founders of Traditions*. Questa precisazione, sulla formazione educativa dell'artista, viene tenuta in considerazione poiché facilita il processo di analisi nonché la comprensione della struttura del *training* fisico utilizzato da Augusto Omolu. Invece, per quel che riguarda la seconda tappa del suo *training* fisico, ossia, le figure coreografiche degli *Orixás*, si poteva osservare che Augusto Omolu faceva l'uso di strutture coreutiche, composta da sequenze di passi, atteggiamenti e gesti provenienti dalla cultura dei *terreiros* di *candomblés*. Egli dunque adoperava queste strutture danzanti come un veicolo di comunicazione visuale capace di indicare ai partecipanti la qualità dei movimenti e dell'energia corporea degli *Orixás*. Ogni gesto, azione mitica e atteggiamento dell'*Orixá* veniva compreso direttamente sul corpo di ogni partecipante che, in qualche modo, cercava di ripetere quel registro energetico fatto da “estranee” sequenze e spostamenti corporei. Perciò, non veniva richiesto ai partecipanti del seminario altro che il loro coinvolgimento fisico.

Se da un lato mi è sembrato inconsueto osservare i partecipanti, nella maggior parte europei, eseguire una serie di gesti e atteggiamenti corporei molto differenti dalla loro cultura corporea, dall'altro sono rimasto affascinato dalla forza di queste conoscenze tradizionali “incorporate” e, con la possibilità di adoperarle nei processi di educazione dell'artista della scena. Tuttavia, dopo esserne stato affascinato, mi sono fatto la prima domanda: sarebbe possibile utilizzare questi saperi corporei della tradizione dei *candomblés* non soltanto come un'altra tecnica corporea “esotica”, ma come una fonte di conoscenza “incorporata” che guida le idee creative dell'artista della scena? In che modo allora, l'artista pedagogo, colui che dovrebbe essere la “guida” nei processi educativi di nuovi artisti, può servirsi

---

<sup>13</sup> Nel blog italiano di Augusto Omolu, nella colonna dedicata al suo lavoro, si può verificare un'altra data, ossia, viene segnalato, erroneamente, che egli collabora “[...] Dal 1993 [...] alla ISTA (International Symposium Theater Anthropology) [sic] di Eugenio Barba.” Accesso in data 30 marzo 2012.

di determinati atteggiamenti, gesti e azioni moto-vocali tradizionali appartenenti alla cultura dei *candomblés*, come uno strumento pedagogico capace di “risvegliare” determinate conoscenze profonde? Cioè, questa via educativa del corpo permetterebbe all’artista della scena di entrare in connessione con determinate conoscenze e memorie corporee ancestrali?

Purtroppo, alla fine della terza giornata del seminario pratico di Augusto Omolu, durante la 14<sup>a</sup> sessione dell’*University of Eurasian Theatre: Poetry and Improvisation* a Bologna, non sono riuscito a trovare le risposte a queste domande e neanche ad ottenerle da Augusto Omolu, con il quale ho potuto parlare dopo le sessioni pratiche. In aggiunta, per accentuare le mie domande, ho avuto, come attore-pedagogo, una doppia percezione su questa nuova via educativa che ormai veniva tramandata in ambiti teatrali. Mi spiego. Prima di tutto, le danze degli *Orixás* colpiscono gli occhi: siamo, innanzitutto, catturati da questi movimenti corporei di estrema energia e dai ritmi frenetici dei tamburi. Dunque, la prima percezione che è formale, viene avvertita, soprattutto, dal fascino per le forme esotiche delle danze degli *Orixás*. Infatti, ho percepito la forza di attrazione, l’“incantesimo”, di queste forme sui corpi e sulla menti dei partecipanti del seminario. E, anche essi cercavano di, in qualche modo, di riprodurre dei movimenti “estranei”, senza, tuttavia, avere il tempo necessario di analizzare ed elaborare queste conoscenze, oppure, questi saperi corporei arcaici. L’altra percezione invece, di natura più complessa, che non si restringe soltanto alla forma nonché alla sua riproduzione, va oltre: ci rinvia ai principi fondamentali di questa fonte di tradizione corporea. Cioè, le posizioni e gli atteggiamenti corporei della danza degli *Orixás*, dovrebbero, oltre che servire alla composizione di una sequenza coreografica, permettere ai partecipanti di accedere a determinate informazioni corporee nascoste dentro la loro struttura bio-psichica.

Purtroppo, in determinati contesti educativi teatrali, dove il tempo non è mai sufficiente per svolgere veramente una ricerca pedagogica, quello che si osserva è la tendenza a fissare la percezione, come processo cognitivo, soltanto sugli aspetti formali (in questo caso, di fissare la percezione soltanto sulla struttura coreografica delle danze degli *Orixás*); cioè, di fermare il processo educativo esclusivamente all'aspetto spettacolare della danza e, di conseguenza, non dare possibilità all'uomo-artista di elaborare, tramite il suo corpo, le informazioni corporee di queste serie di forme sacre tradizionali trovate nelle *comunidades-terreiro*. Tuttavia, è importante spiegare, non si tratta di non riconoscere l'efficacia degli aspetti formali e della precisione nei processi educativi dell'artista, anzi, è soltanto tramite la padronanza di questi aspetti, organizzati in una struttura precisa, che l'uomo-artista sarebbe in grado di eseguire un'azione "organica piena". Ed è soltanto tramite questa struttura formale precisa che, per dirla con Grotowskij (1987), il *Performer* può accedere al *corpo dell'essenza*, essere ricettivo e presente.

Il *performer* deve fondare il proprio lavoro su una struttura precisa. Facendo degli sforzi, poiché la persistenza e il rispetto dei dettagli sono la norma che permette di rendere presente l'io-io. Le cose da fare devono essere esatte. *Don't improvise please!* Bisogna trovare delle azioni semplici, ma avendo cura che siano padroneggiate e che ciò duri. Altrimenti non si tratta del semplice, ma del banale. (GROTOWSKI, 1987, p.86)

Non si tratta, dunque, di escludere l'importanza delle strutture formali nei processi educativi ma, di riconoscere il modo adeguato di lavorare con queste composizioni durante il processo educativo corporeo dell'artista della scena. Ossia, le strutture dovrebbero aiutarlo a svolgere un altro tipo di percezione corporea: non quella di "[...] un organismo-massa, organismo dei muscoli, atletico, ma un organismo-canale attraverso cui le energie circolano, le energie si trasformano [...]" (GROTOWSKI, 1987, p.86).

Con l'intento di comprendere questa nuova via educativa corporea destinata alla formazione dell'artista della scena, e inoltre la sua efficacia nel campo pedagogico teatrale, mi sono recato nella città di Salvador, Stato di Bahia, presso l'Università Federale di Bahia – UFBA, Dipartimento di Arti Sceniche, per svolgere ricerche sul campo nei *terreiros* di *candomblés*, raccogliere materiali, fonti bibliografiche sull'argomento e, accompagnare *routine* di lavoro di artisti che adoperavano gli elementi della cultura afrobrasileiana nei processi educativi dell'attore. Di conseguenza, durante il secondo semestre dell'anno accademico del 2011, ho potuto appurare dati fondamentali che mi hanno servito da “guida” durante il processo di analisi e comprensione di questo “modello astratto” delle danze degli *Orixás*, come pure il suo inserimento nell'ambito delle ricerche pedagogiche teatrali. Prima della mia partenza dall'Italia avevo ideato un piano di attività, diviso in cinque tappe: 1) Seguire le lezioni nei dipartimenti di Post-laurea in Teatro e in Danza presso l'Università Federale di Bahia, città di Salvador (Brasile); 2) Svolgere ricerca sul campo nei *candomblés* di matrice *Yoruba*, nella città di Salvador, (Brasile); 3) Studiare gli *schemata* degli *Orixás*, gli dèi che appartengono al pantheon del *Candomblé*; 4) Raccogliere delle fonti bibliografiche, iconografiche e audio-visuali; 5) Accompagnare la *routine* di lavoro fisico corporeo di gruppi di ricerca (teatro e danza) nella città di Salvador (Brasile) che utilizzano matrici afro-brasiliane (azioni, gesti, atteggiamenti e suoni) nelle metodologie pedagogiche destinate alla formazione dell'artista della scena. Visto la complessità dell'argomento e l'insufficienza di tempo per realizzare tutte le attività in programma, abbiamo ristrutturato e organizzato un nuovo piano con azioni più fattibili. Quindi, invece di seguire tre discipline presso i dipartimenti dell'UFBA, ho dovuto seguirne soltanto due: “Ricerca accompagnata e sviluppo di progetto di ricerca”, docente Prof. Armino Bião, presso il dipartimento di Arti Sceniche; e “Corpo e Creatività”, docente Prof.ssa Suzana Martins, presso la Scuola di danza, dell'Università Federale di Bahia. Invece, altri problemi tecnici, riguardanti ad esempio i mezzi di trasporti, la sicurezza, le ubicazioni dei *terreiros* dei *candomblés* e l'accesso alle informazioni,

mi hanno costretto a delimitare il campo di studio indicato nella seconda tappa del piano di attività, cioè invece di frequentare dei *candomblés* di matrice *Yoruba* in Salvador, ho selezionato una casa di *Candomblé* tra le più antiche e tradizionali: *Ilé Iyá Àse Ìyámasé – terreiro mãe meninha do Gantois*<sup>14</sup>. Anche se qualche volta, grazie all'invito di qualcuno, ho avuto accesso ad altri *candomblés*, devo ammettere che le mie osservazioni etnografiche nonché la mia partecipazione alle feste ritualistiche pubbliche sono state fatte per la maggior parte presso il *terreiro Ilé Iyá Àse Ìyámasé*. Per quanto riguarda la quinta tappa del suddetto piano di attività, ossia, accompagnare la *routine* di lavoro (metodologie e processo creativo) di gruppi di danza e teatro in Salvador che utilizzano la danza degli *Orixás* nella formazione dell'attore, abbiamo deciso di circoscrivere l'attività di ricerca presso la sede del *Ballet Folclórico do Estado da Bahia*<sup>15</sup>. La scelta di delimitare l'oggetto di studio è stata necessaria per due motivi: 1) l'assenza di un gruppo di teatro, nella città di Salvador, che facesse uso specifico della danza degli *Orixás* come metodologia per la formazione tecnica dell'attore; 2) la sede del *Ballet Folclórico do Estado da Bahia* era, secondo l'indicazione del Prof. Armindo Bião, il luogo dove avrei potuto seguire il lavoro quotidiano di pedagoghi che adoperavano elementi tecnici della matrice afrobrasiliiana nei processi educativi e creativi dell'artista della scena. Inoltre, il gruppo del *Ballet Folclórico* che dal 1988 fino ad oggi ha mantenuto un'intensa attività artistica (lezioni, prove e ripetizioni), sarebbe stato appunto un posto dove avrei potuto conoscere persone e ottenere informazioni utili al processo di indagine. Infatti, nella sede del *Ballet Folclórico* ho potuto accompagnare delle lezioni di danza tenute da professori iniziati nel *Candomblé*, e far loro delle interviste (registrate) sulla rilevanza della matrice afrobrasiliiana nella loro metodologia di lavoro.

---

<sup>14</sup> Nome di una casa, *terreiro*, di *Candomblé* di matrice *Yorubá* (*Gêge-Nagô*) fondata nel 1849 nella città di Salvador, Stato della Bahia.

<sup>15</sup> Per ulteriori informazioni sul *Ballet Folclórico do Estado da Bahia*: <http://www.balefolcloricodabahia.com.br/>

## 2.1 La danza degli *Orixás* come esperienze culturali e creative di un popolo

[...] não basta pensar a reprodução das formas sagradas encontradas nas comunidades-terreiro, mas como estas formas e o seu universo podem inspirar o artista; trata-se de buscar conhecimento e respeito. É importante perceber este celeiro como portador de idéias, agente de integração, um elo entre a tradição de um povo e a experiência criativa no sentido de enriquecimento das pluralidades culturais. (SANTOS, 2009, p.35-36, In: *Revistas Múltiplas Leituras*, v.2 n.1)<sup>16</sup>

Prima ancora di qualsiasi artista, è stato il *povo de santo* a servirsi delle sue danze sacre, dei suoi gesti “incantati” e canti vibrazionali, non solo come elementi ritualistici del *Candomblé* ma come esperienze culturali e creative di un popolo. Sono stati appunto i capi dei *terreiros* i primi, in assoluto, a proporre le forme sacre, decontestualizzate dai rituali, durante la programmazione del 2° Convegno Afrobrasiliiano<sup>17</sup>, come manifestazioni culturali “spettacolari esotiche”, per non dire folcloristiche, a un pubblico specializzato composto da studiosi, intellettuali e scienziati, come pure alla società brasiliana degli anni ‘30 del secolo scorso, ultraconservatrice e piena di preconcetti. Ha cercato, dunque, il *povo de santo*, un’altra via, culturale e creativa, per colpire gli occhi e destare gli interessi della classe dominante brasiliana sull’importanza della loro cultura afrodiscendente nonché della loro matrice religiosa. Nella seguente parte del testo si vogliono approfondire i contenuti derivanti da tre documenti relativi al 2° Convegno Afrobrasiliiano: (1) Il Programma del convegno, (2) le “Note diverse” che sono state pubblicate nel quotidiano brasiliano *Diário de Notícias*<sup>18</sup> dello Stato di

---

<sup>16</sup> “[...] non basta soltanto pensare la riproduzione delle forme sacre trovate nelle *comunidades-terreiro* ma, invece, come queste forme e il loro universo possono servire di ispirazione all’artista; quindi occorre ricercare la conoscenza e il rispetto. E’ fondamentale percepire questa tradizione come una fonte che guida le idee, percepirla appunto come un agente di integrazione, un collegamento tra la tradizione di un popolo e l’esperienza creativa verso, dunque, l’arricchimento delle pluralità culturali.” [n.t.]

<sup>17</sup> Il 2° Convegno Afrobrasiliiano è stato organizzato nella città di Salvador, nel gennaio del 1937, dallo studioso del fenomeno socio-religioso del *Candomblé* Edison Carneiro, e da una équipe di studiosi, scienziati e intellettuali con l’obiettivo appunto di destare la società brasiliana del XX secolo nei confronti dell’importanza delle manifestazioni culturali e socio-religiose della matrice afrobrasiliiana.

<sup>18</sup> *Diário de Notícias*. Bahia, Brasile, 11 di gennaio del 1937. Numero 9878, Anno LXI.

Bahia, insieme a (3) un *corpus* di narrazioni<sup>19</sup> sulle sessioni culturali e sulle conferenze presentate durante il suddetto convegno. Questi documenti, oltre a spiegarci la finalità di questo evento nazionale, ossia il proposito di ottenere la libertà dei culti religiosi afrobrasiliani e l’inserimento sociale del nero brasiliano, possono farci comprendere in che modo il *povo de santo* si è servito dalla matrice afrobrasiliana come esperienza culturale e creativa di un popolo per, appunto, poterla liberare dai pregiudizi e persecuzioni. Di seguito si riporta il testo tradotto dal Programma del convegno:

Questo è il programma dei lavori del Convegno Afrobrasiliano dello Stato di Bahia:

Giorno 11 – Sessione di apertura, alle ore 15 nell’Istituto Storico dello Stato di Bahia, letture e discussione delle tesi.

Giorno 12 – Sessione ordinaria, alle ore 9 e alle ore 14 ½ [sic], visita al “*terreiro*” di Procopio nel *Matutu Grande* alle ore 18; visita al “*terreiro*” dell’*Engenho Velho* alle ore 21.

Giorno 13 – Sessione ordinaria, alle ore 9; presentazione di *samba* e di *batuque* nel campo di “basketball” del *Club de Regatas Itapagipe*, alle ore 14 ½ [sic]; visita al centro [*terreiro*] *Cruz Santa do Aché* [sic] *do Opô Afonjá* in *São Gonçalo do Retiro*, alle ore 20.

Giorno 14 – Presentazione di *capoeira* di *angola*, sotto la direzione di Samuel *Querido de Jesus*, nel campo di “basketball” del *Club de Regatas Itapagipe*, alle ore 9; festa feticista del *candomblé* da *Gomea*, del padre-di-santo *João da Pedra Preta* in *São Bartholomeu*, alle ore 14 ½ [sic]; sessione ordinaria alle ore 20.

Giorno 15 – Ultima sessione ordinaria, alle ore 9; sessione solenne in omaggio a Nina Rodrigues, colui che ha iniziato gli studi africani in Brasile, nella Facoltà di Medicina di Bahia, alle ore 14 ½ [sic]; visita al *candomblé* del *Gantois*, alle ore 20. [n.t.] (Diario de Noticias, 1937)

Durante la programmazione del 2° Convegno Afrobrasiliano, il grande pubblico della città di Salvador, quindi non soltanto gli studiosi e gli intellettuali interessati al fenomeno, poteva partecipare al “brillio” delle feste promosse dai *terreiros* di *candomblés* più tradizionali di Salvador, delle dimostrazioni della *Capoeira Angola* e del *Samba* – come veniva appunto menzionato nelle “Note diverse” del quotidiano brasiliano *Diario de Noticias* – e visitare i musei afrobrasiliani, le

---

<sup>19</sup> DIVERSI AUTORI. “O negro no Brasil. Trabalhos apresentados ao 2° Congresso Afro-brasileiro (Bahia)”. Civilização Brasileira S/A, 1940.

mostre di oggetti, strumenti musicali, foto e dipinti appositamente allestite in occasione dell'evento. Il pubblico viene dunque invitato ad osservare questi oggetti non più come utensili della stregoneria africana ma come oggetti che rappresentavano le idee socio-culturale e religiose degli afrodiscendenti in modo da percepirli, appunto, non più come individui emarginati e, continuamente perseguitati dalla polizia locale, ma come soggetti culturali. Infine, il pubblico è chiamato a riconoscere l'influenza africana nello sviluppo del Brasile. Infatti, vale la pena citare una cronaca pubblicata nello stesso quotidiano *Diario de Noticias* – il 9 maggio del 1905, cioè venticinque anni prima della divulgazione del programma del 2° Convegno Afrobrasiliano – dove si può appurare come i devoti dei *candomblés*, la loro cultura religiosa e i loro oggetti ritualistici venivano disprezzati dalla società borghese brasiliana. Dopo una lunga narrazione riguardante il sequestro di un *terreiro*, nella città di Salvador, eseguito dalla polizia dello Stato, si legge:

[...] Efetuadas diversas prisões, tratou a polícia de dar busca às casas arrecando um verdadeiro arsenal de bugigangas: contas, cajados, búzios, [...] pós de diversas qualidades, perús, dois galos brancos, duas cabras, etc. [...] Findo o trabalho de apreensão, organizou-se então um préstito original, na frente da escolta, um indivíduo empunhando uma bandeira branca, ornada de penas e pés de galinha, búzios, obis, órobos, etc. Em seguida, como que o acolitando, os demais presos, sobraçando atabaques de todos os tamanhos, agogôs e outros pertences da feitiçaria arrecadados. No fim, as duas forças de polícia, em guarda de honra ao carnavalesco cortejo. Essa ridícula *procissão* percorreu diversas ruas do distrito de Santo Antônio, por entre a chacota de quantos afluíram às janelas e aos pontos de seu trajeto, até a estação policial, onde foi *recolhida* com todo o pessoal que carregava as *charolas*. (Diario de Noticias, 1905)<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> “[...] Dopo una serie di imprigionamenti, la polizia ha iniziato perquisire le case [i templi sacri del *terreiro*] raccogliendo una serie di oggetti ornamentali, *bugigangas*: collane, bastoni, *buzios* [...] polvere di diverse qualità, tacchini, due galli bianchi, due capre, ecc. [...] Finito il lavoro [di sequestro], si è organizzato una processione originale, davanti al corteo un individuo portava con sé una bandiera bianca ornata con piume, piedi di galline, *buzios*, *obis*, *órobos*, ecc. In seguito, gli altri prigionieri portavano sotto le braccia tamburi di tutte le misure, *agogos* e altri oggetti di stregoneria presi durante il sequestro del *terreiro*. Alla fine del corteo, i poliziotti, che controllavano la carnevalesca processione. Questo corteo ridicolo percorre, tra le beffe dei cittadini, diverse vie del quartiere di *Santo Antônio* fino ad arrivare al comando di polizia dove le persone sono state arrestate insieme agli oggetti e alle *charolas* che portavano.” [...] [n.t.]

Oltre che un incontro tra culture diverse, cioè la cultura popolare tradizionale del *povo de santo* e quell'altra degli studiosi, intellettuali brasiliani e stranieri, il 2° Convegno Afrobrasiliano<sup>21</sup> si è presentato come un'occasione privilegiata, di collaborazione di culture e saperi diversi, col proposito di ottenere la libertà dei culti religiosi afrobrasiliiani, l'inserimento sociale degli afrodiscendenti e, riconoscere l'influenza della cultura africana nello sviluppo del Brasile dal punto di vista storico, etnografico, antropologico, sociologico, del diritto e della psicologia sociale. Inoltre, al fine di conseguire la legittimazione e il riconoscimento del *corpus* religioso del *Candomblé*, gli idealizzatori del 2° Convegno Afrobrasiliano, con la collaborazione del *povo de santo*, hanno dovuto, prima di tutto, rovesciare quell'immagine barocca piena di pregiudizi, fatta di arresti, beffe e derisioni, insomma, liberarsi dell'immagine di quel corteo ridicolo e, costruirne un'altra che divulgasse: 1) le conoscenze tradizionali del *povo de santo*; 2) le danze, i ritmi sonori e i canti degli afrodiscendenti; 3) la maestosa schiera sacra degli *Orixás*. Dunque, gli stessi elementi della cultura africana che allora venivano considerati assolutamente irrilevanti alla formazione del senso nazionale brasiliano, sono stati rivalutati e dimostrati – evidentemente col sostegno di grandi nomi nel campo degli studi scientifici e letterari: Jorge Amado, Donald Pierson, Rudigier Bilden, Herskovits, Fernando Ortib, Garcia Aguero ed altri – come se fossero altri elementi, assolutamente nuovi, e quindi rispettabili.

Um dos aspectos mais originaes [sic] do Congresso da Bahia foi, sem duvida, a contribuição directa dos pae-de-santo [sic] e de outros afficionados [sic] como pesquisadores das suas próprias seitas [...] Notável, também, sob todos os aspectos, foram as exhibições [sic] de capoeira, samba e batuque apresentadas aos congressistas, como coisa absolutamente nova [...] e pelas filhas-de-santo de João da Pedra Preta, que se prestaram, com maior solicitude, à repetição de todos os passos para os estudos de musicologia do maestro Camargo Guarnieri e de alguns curiosos. (DIVERSI AUTORI, 1940, pp. 9-10)<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Il 2° Convegno Afrobrasiliano viene ideato dallo studioso *baiano* Edison Carneiro, subito dopo il successo del 1° Convegno Afrobrasiliano nel 1934, allora ideato dallo studioso Gilberto Freyre, nello Stato di Pernambuco, città di Recife.

<sup>22</sup> “Uno degli aspetti più originali del Convegno della Bahia è stato, senza dubbio, il contributo diretto dei *paes-de-santo* [sic], padre di santi, e dei ricercatori delle loro sette [...] Si dà risalto

Di conseguenza, si potrebbe asserire che, per la prima volta, durante il 2° Convegno Afrobrasiliano, le conoscenze tradizionali del *povo de santo* come anche il corpo-marginale<sup>23</sup> degli afrodiscendenti si “trasformano” in manifestazioni culturali “esotiche”, in categorie scientifiche e, nello stesso momento, in oggetti di consumo. Infatti, è soltanto dopo il Convegno del 1937, durante quella occasione di “scambio” tra la cultura erudita e popolare, che gli elementi della cultura africana, in special modo quelli della tradizione dei *candomblés*, vengono presentati alla società come manifestazioni culturali di un popolo, e assunti dagli studiosi accademici come un nuovo campo di ricerca e oggetto dei nuovi studi Afro-brasiliani. Non a caso, quattro anni dopo il suddetto Convegno, negli anni ‘40, l’antropologo Melville J.Herskovits, capo del dipartimento di Antropologia dell’Università di Evanston Illinois USA, che già aveva collaborato, anche se a distanza, alla programmazione dell’evento, si recherà a Salvador di Bahia, tramite un programma culturale tra gli Stati Uniti e il Brasile, per fare, appunto, le prime registrazioni delle musiche del *Candomblé*, che saranno depositate nell’archivio dell’University di Illinois come anche nella biblioteca del Congresso americano (REVISTA USP, 1995-96, p.206).

*Il popolo negro di Bahia offre un vasto campo ai nuovi studi.*

Si trova in Salvador [...] il professore Melville J. Herskovits, capo del dipartimento di Antropologia da Northwestern University de Evanston Illinois USA. Antropologo di grande fama autore di diversi libri in tutto il mondo. Il professore nordamericano sta realizzando un viaggio di studio [...] e porta con sé un’attrezzatura completa per eseguire le registrazioni, in disco vinile, delle nostre musiche folcloristiche, delle nostre leggende e dei nostri racconti brasiliani. [n.t.] (*A Tarde*, 1941, p.2 *apud* Revista Usp, 1995-96, p.217 )

---

anche gli spettacoli di capoeira, samba e batuque che sono stati presentati ai partecipanti come manifestazioni assolutamente nuove [...] e le filhas-de-santo, figlie di santi, di João da Pedra Preta, che hanno dimostrato e ripetuto tutti i passi [delle danze sacre degli Orixás] al pubblico presente e al maestro musicologo Camargo. [n.t.] [è mia la sottolineatura]

<sup>23</sup> Il concetto “corpo-marginale” viene utilizzato da Medina per identificare l’insieme di migliaia di brasiliani che non hanno accesso ai beni culturali e materiali della società capitalista e, neanche il minimo necessario per sopravvivere (MEDINA, 1990, p.84).

Tuttavia, prima ancora che l'antropologo americano Herskovits arrivasse nella città di Salvador per registrare le "musiche folcloriche" del *povo-de-santo*, lo studioso Edison Carneiro avrebbe promosso, qualche giorno prima dell'introduzione del 2° Congresso Afrobrasiliiano, una presentazione spettacolare, di "una legittima orchestra negra" in "un "programma tipicamente africano regionale", con musiche di *Candomblé* eseguite dal vivo col *pai-de-santo Joãozinho da Gomeia* e le sue *filhas-de-santo*, andato in onda in una trasmissione radiofonica, nel teatro *Jandaia* (Revista Usp, 1995-96, p.206). L'intento di Carneiro sarebbe stato quello di portare le manifestazioni religiose del *povo-de-santo* alla società baiana dell'epoca, riproponendole come oggetti culturali di un popolo, quindi fattibile all'ascolto e alla fruizione estetica. Queste dimostrazioni di passi e ritmi delle danze sacre degli *Orixás*, eseguite dal *pai-de-santo Joãozinho da Gomeia* e le sue *filhas-de-santo*, sono dunque le prime indicazioni dell'utilizzo degli elementi moto-vocali, appartenenti alla cultura africana, fuori del loro contesto ritualistico. Perciò verrebbero considerate, non soltanto come forme ritualistiche dei *terreiros* di *candomblés*, ma come manifestazioni culturali, fonte tradizionale di conoscenze ritmiche che si irradiano nella formazione della cultura nazionale brasiliana.

[...] Circondato dalle sue *filhas de santo*, figlie di santo, il capo del *candomblé da Gomeia* ha eseguito diverse scene interessantissime, ascoltate con molto entusiasmo dagli ascoltatori, nelle loro case private, ben come dalla popolazione che si ammassava alle porte dei bar delle città per ascoltare il vecchio lamento africano dei *candomblés* [...] [n.t.] (A Tarde, 1936, p.6 *apud* Revista Usp, 1995-96, p.216)

Negli anni successivi, dopo l'introduzione del 2° Convegno Afrobrasiliiano, è possibile identificare nella città di Salvador, un fecondo movimento nell'ambito degli studi afrobrasiliiani (vale la pena menzionare il progetto di una serie di studi avanzati sulle questioni razziali proposti dall'Unesco, negli anni '50, e la fondazione del Centro di Studi AfroAsiatico – CEAO UFBA – nel '59), ben come si può intravedere un grande interesse da parte degli studiosi nell'ambito delle

manifestazioni folcloristiche e popolari dello Stato di Bahia. Su tale scia, si sottolineano le ricerche dell'etnomusicologa e professoressa Emilia Ferreira Biancardi, pioniera della moderna ricerca etnomusicologica relativa alle manifestazioni tradizionali, folcloriche e popolari. Negli anni '60 la Biancardi fondava, in Salvador, il primo gruppo di danza *parafolclórico*<sup>24</sup> il "Viva Bahia", che allora iniziava a divulgare la cultura *baiana* in tutto il Brasile e all'estero. Dunque, le ricerche dell'etnomusicologa brasiliana vengono a consolidare nella città di Salvador, una pratica che negli anni successivi diventerà luogo comune, cioè il servirsi della matrice moto-vocale degli afrodiscendenti in ambito artistico, in specifico nei settori della danza e della musica baiana. Non a caso, si nota mediante l'analisi delle interviste registrate, che i quattro danzatori che tuttora usano gli elementi moto-vocali della cultura afrobrasiliiana nelle loro metodologia di lavoro, iniziano, in qualche modo, il loro percorso di formazione artistica nell'ambito delle manifestazioni folcloristiche. Gli spettacoli dei gruppi *parafolclóricos* diventerebbero come una specie di prima "scuola" nel percorso educativo degli intervistati, che allora ripetevano azioni, movimenti gestuali e sonori senza, tuttavia, avere coscienza dell'importanza e del significato di quegli elementi della cultura tradizionale del *povo de santo*.

A questo riguardo, Raimundo Bispo dos Santos (Mestre King), uno dei più importanti professori di Danza Afro, nella città di Salvador, colui che è stato il maestro di Augusto Omolu, ci avverte, in che modo egli utilizzasse determinati elementi della cultura del *povo de santo* e di come la sua ignoranza l'ha portato a riprodurre sul palcoscenico determinati elementi di *fundamento*, cioè i principi del rituale, che non dovevano essere dimostrati come manifestazioni spettacolari.

---

<sup>24</sup> Il termine *parafolclórico* viene utilizzato per identificare le manifestazioni di ispirazioni folcloristiche usate nel campo dell'arte e educazione. Normalmente, i gruppi *parafolclóricos* rappresentano le manifestazioni dette folcloristiche ma con determinate alterazioni nelle forme coreografiche, nelle musiche e nei costumi. Si potrebbe dire che imitano la tradizione dei gruppi folcloristici.

Eu já cometi muitos pecados por utilizar os cantos e as movimentações dos Orixás. [...] Hoje não uso mais determinadas músicas que são de fundamento e movimentações de Orixás que eu não faço mais, porque é do Orixá; eu não danço o Orixá eu imito, é uma imitação da dança do Orixá, porque a gente não têm aquela energia que o Orixá têm para fazer a movimentação, a gente copia. Mas eu cometi estes pecados porque faltava conhecimento, eu era ignorante. Eu ia fazer a pesquisa, via e levava para o palco. Hoje eu não levo para o palco e condeno quem leve. A vestimenta do Orixá você pode levar e dançar, mas não fazer aquela imitação de olhos fechados e gritar, que nós chamamos no Candomblé de Ilá. Todo Orixá tem o seu Ilá, a sua característica. (MESTRE KING<sup>25</sup>, 2011)<sup>26</sup>

Le ricerche sul campo delle quali fa riferimento Mestre King nella sua intervista, sono state fatte nei *terreiros* di *candomblés* con l'ausilio della Biancardi, soprattutto, in uno dei *terreiros* più tradizionali di matrice *Nago* in Salvador, *l'Axé Opo Afonjà*. Secondo King, le sue conoscenze corporee, in specifico quelle della tradizione dei *candomblés*, sono state acquisite durante un lungo periodo, secondo lui circa 10 anni, di osservazione partecipativa nelle feste pubbliche dei *candomblés*. Tuttavia, durante il suo percorso di autoformazione, Mestre King non si è servito soltanto delle sue osservazioni partecipative nelle feste dei *candomblés*. Egli ha avuto anche un grande contributo pratico dal nipote di *Maria Bibiana*, madre-di-santo, del *terreiro Axé Opo Afonjà* che egli frequentava come osservatore.

---

<sup>25</sup> Intervista registrata nella città di Salvador, durante il secondo semestre dell'anno accademico 2011, presso l'Università Federale di Bahia – UFBA.

<sup>26</sup> “[...] Ho già commesso tanti peccati nell'utilizzare i canti e le azioni degli *Orixás*. [...] Oggi non adopero più determinati canti e azioni degli *Orixás* che fanno parte del *fundamento*, non li uso più perchè fanno parte dell'*Orixá*. Non danzo l'*Orixá*, lo imito, è una mimesi della danza dell'*Orixá*, perchè noi non abbiamo quell'energia che l'*Orixá* ha per eseguire determinate azioni, quindi facciamo la mimesi. Ma prima ho commesso quei peccati perchè non conoscevo, ero ignorante. Facevo le ricerche sul campo, guardavo e portavo direttamente sul palcoscenico. Oggi non lavoro così e non sono d'accordo con quelli che ancora lavorano in questo modo. Il costume dell'*Orixá* è un'altra cosa, si può utilizzarlo nelle danze, ma non si possono fare determinate azioni, come chiudere gli occhi [come se fosse in transe] e gridare, che nel *Candomblé* viene chiamato di *Ilá*. Tutti gli *Orixás* hanno il loro proprio *Ilá*, la loro caratteristica. [...]” [n.t.]

Secondo King, il ragazzino, che d'altronde seguiva le sue lezioni di danza moderna, ha fatto un tipo di “baratto” dandogli l'opportunità di imparare, direttamente dalla fonte tradizionale, le danze degli *Orixás*, i *toques*, cioè i ritmi, e i canti del *Candomblé*. Le danze degli *Orixás* venivano, dunque, “registrate” nel suo corpo tramite l'osservazione e le ripetizioni dei gesti e ritmi.

Eu olhava. Eu tinha um professor comigo que era este menino de 17 anos. [...] Ele dizia: “dança assim” [...] Ele vinha aqui e me ensinava. [...] “Toca assim”. [...] Foi repetindo. Ele dizia isso significa isso [...] então ele me mostrava os quartos dos santos no *Axé Opo Afonjà*. [...] (MESTRE KING, 2011)<sup>27</sup>

Nello stesso modo che Mestre King, altri artisti in Salvador<sup>28</sup>, soprattutto nell'ambito della danza, si sono serviti di questi “baratti” culturali con il *povo de santo* per appunto favorire il processo creativo dell'individuo e, di conseguenza, “nutrire” le loro ricerche creative. Principalmente, dagli anni '70 in poi quando si può osservare un aumento di persone interessate alla cultura tradizionale dei *candomblés*, allo studio dell'energia degli *Orixás*, alle loro caratteristiche e alle loro azioni moto-vocali.

---

<sup>27</sup> “To guardavo. Avevo un professore con me che era quel ragazzino di 17 anni. [...] Lui diceva: “Danzi così” [...] Lui veniva qui e mi insegnava. [...] “Suoni così” [...] Ripetevo i movimenti e lui mi informava sui significati di quei gesti e ritmi [...] mi ha mostrato anche *os quartos dos santos*, i templi dei santi, del [*terreiro*] *Axé Opo Afonjà*. [...]” [n.t.]

<sup>28</sup> In tale scia si può notare la presenza del ballerino-ricercatore-professore e coreografo nordamericano Clyde Alafiju Morgan che negli anni '70, insieme al gruppo di danza contemporanea del Dipartimento di Danza dell'Università Federale di Bahia – UFBA, inizia una serie di studi sulla radice africana nella cultura baiana. “[...] Clyde è venuto in Bahia per conoscere il *Candomblé* e ed egli è stato il primo negli anni '70, a introdurre nella nostra scuola, [il Dipartimento di Danza dell'UFBA] gli *Alabés*, come vengono chiamati i percussionisti del *Candomblé*. [...] [n.t.]” (SUZANA MARTINS, 2011)

## 2.2 La danza degli *Orixás* come metodo di educazione corporea dell'artista della scena

[...] O professor é um parteiro, ele tira do aluno o que este tem para dar. Se o aluno não têm nada nada, não sai nada. Mas é preciso sempre ter cuidado: é claro que o aborto existe. Muitos professores matam o artista na sala de aula. (VIANNA, 2005, p.44)<sup>29</sup>

Non è una novità e neppure la prima volta che il teatro si avvale dei principi tecnici ed espressivi della danza per organizzare i processi educativi e le ricerche corporee dell'artista della scena<sup>30</sup>. In Brasile, già negli anni '60<sup>31</sup>, emergevano gli studi pionieristici interdisciplinari del maestro di danza Klauss Vianna (1928-1992), colui che insieme ad altri maestri della danza (Maria Duschenes, Maria Esther Stockler, Iolanda Amadei e Helena Vilar) hanno adoperato le loro esperienze nell'ambito della danza per introdurre appunto l'allenamento corporeo, oppure, la coscienza espressiva nell'ambito delle sperimentazioni teatrali in Brasile. La tecnica di coscienza del movimento corporeo che proponeva Klauss viene allora considerata uno spartiacque nel campo degli studi teatrali brasiliani poiché indirizzava un altro modo di studiare e comprendere il corpo danzante dell'uomo.

---

<sup>29</sup> “[...] Il professore è la levatrice, egli tira fuori dallo studente quello che egli possiede. Se lo studente non ha niente, non esce niente. Ma occorre molta attenzione: esiste l'aborto. Molti professori uccidono l'artista in aula.” [n.t.]

<sup>30</sup> Vale la pena menzionare l'importanza dei principi tecnici e espressivi della danza nelle indagini svolte da Eugenio Barba nell'ambito dell'Antropologia teatrale. Infatti, non a caso, Barba nel suo trattato di Antropologia Teatrale sostiene che “La rigida distinzione fra il teatro e la danza rivela una ferita profonda, un vuoto di tradizione che rischia continuamente di attrarre l'attore verso il mutismo del corpo, e il danzatore verso il virtuosismo. Questa distinzione apparirebbe assurda agli artisti delle tradizioni classiche asiatiche, così come sarebbe apparsa assurda ad artisti europei di altre epoche storiche [...]” (BARBA, 1993, p.42)

<sup>31</sup> Nell'America del Sud, le principali idee sull'espressione corporea sono state sviluppate negli anni '50 dalla ballerina e pedagoga Patricia Lulu Stokoe (1919-1996) che le diffonde, in Argentina, nelle prime classi di espressioni corporee e, dal maestro di danza Klauss Vianna che, negli anni '60, in collaborazione con la sua sposa Angel Vianna, introduce in Brasile la disciplina corporea nei percorsi educativi dell'attore brasiliano. Per ulteriori informazioni rimando al sito di Klauss Vianna: <http://www.klaussvianna.art.br/> nella sezione “*Melhor do acervo*” (Il migliore dell'archivio). Accesso in data 08 maggio 2012.

Le dichiarazioni di alcuni attori che hanno potuto lavorare con Klauss Vianna, ci informano che il maestro di danza, che aveva una grande conoscenza anatomica, cercasse

[...] desenvolver uma percepção corporal individual e uma série de exercícios físicos que possibilitariam uma reorganização da postura. E então, associado ao processo de estruturação das cenas e das ações dos atores, realizava um minucioso trabalho de limpeza. [...] Em primeiro lugar, a busca de uma economia na expressão gestual e a descoberta do gesto essencial. Era importante escolher o gesto que, com mais clareza, traduzisse a idéia e, ao mesmo tempo, ocupasse, como um desenho numa tela, o espaço cênico. [...] (SANTOS LIMA, 1994, p.169)<sup>32</sup>

Anche se, nei suoi percorsi di espressione corporea dell'attore, Klauss ancora adoperava gli elementi, le regole e i codici della danza, egli si è interessato ad altre discipline (letteratura, psicologia, fisica, arti visive) e, in specifico, agli studi sull'espressione corporea dell'individuo-artista brasiliano con l'intento, appunto, di comprendere il modo e il meccanismo che fa muovere i corpi. Egli, infatti, non considerava la danza solo un allenamento fisico ma anche un procedimento pedagogico capace di muovere le energie del corpo-canale dell'individuo. Inoltre, intendeva facilitare l'auto coscienza e la percezione corporea (interna e esterna) di ogni essere, nonché le sue potenzialità e i suoi limiti.

[...] Ninguém melhor do que você pode questionar sua postura, suas ações. Não são as sequências de postura dadas por uma pessoa à sua frente que farão de você um bailarino ou uma pessoa de movimentação harmônica. A dança começa no conhecimento dos processos internos. Você é estimulado a adquirir a compreensão de cada músculo e do que acontece quando você se movimenta. (VIANNA, 2005, p.104)<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> “[...] di svolgere una percezione corporea individuale tramite una serie di esercizi fisici che riordinava la posizione. Egli eseguiva, contemporaneamente al processo di montaggio della scena e delle azioni degli attori, un minuzioso lavoro di *decoupage*. [...] Il principale, dunque, era l'economia nell'espressione gestuale e la ricerca del gesto essenziale. Era importante scegliere il gesto che meglio traducesse l'idea e, nello stesso momento, un gesto che occupasse lo spazio di un quadro, dello spazio scenico. [...]” [n.t.]

<sup>33</sup> “[...] Nessun altro meglio di te può interrogare il tuo atteggiamento, le tue azioni. Non sono le sequenze e gli atteggiamenti di un'altra persona che farà di te un ballerino o una persona con movimenti armonici. La danza comincia nel conoscere i processi interni. Tu devi risvegliare e acquisire la comprensione di ogni muscolo e di cosa succede quando fai dei movimenti.” [n.t.]

Il lavoro di coscienza e percezione del corpo (dall'interno e dall'esterno) che ha sostenuto il maestro Klaus Vianna apriva dunque da un lato, un nuovo indirizzo nell'ambito dell'educazione corporea che permetteva all'attore brasiliano di comprendere il suo corpo come luogo di espressione e, dall'altro, inaugurava il "connubio" tra i principi energetici corporei della danza e le conoscenze teatrali. A questo riguardo, si potrebbero affiancare i suggerimenti pedagogici di Klaus, indirizzati all'uomo-attore-danzatore, alle indicazioni di Torcov, il direttore della scuola di recitazione, personaggio del libro manuale della pedagogia teatrale, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, di Konstantin Stanislavskij, capitolo VI "Distensione Muscolare". Qui, egli esprime molto chiaramente agli studenti l'importanza della conoscenza dell'apparato fisico corporeo e, che necessariamente "[...] prima di cominciare a creare bisogna sistemare i muscoli in modo che non intralcino la libertà dell'azione." (STANISLAVSKIJ, 2007, p.111) Perciò Klaus sosteneva, allo stesso modo che il maestro russo, la rilevanza dei muscoli nella composizione dello schema corporeo dell'uomo che esegue azioni creative e, quindi, richiamava l'attenzione dell'uomo-attore-danzatore sulla necessità di comprendere che tutte le nostre identificazioni sono evidenziate dai nostri muscoli e, dunque, durante l'esecuzione d'una azione egli doveva necessariamente controllare gli spasmi ed i crampi muscolari non desiderati per compiere così movimenti precisi, armonici e plastici. Di conseguenza, per raggiungere questa coscienza ampia del suo organismo, l'uomo-attore-danzatore doveva rivolgere la sua attenzione all'esterno (oggetti, partner, pubblico, spazio scenico, luce, ecc.) e, utilizzare il suo ESSERE-ATTENZIONE nei muscoli. Non bastava solo eseguire gli esercizi d'attenzione, egli doveva ESSERE-ATTENZIONE nei suoi atti (esterni e interni) e nella sua autoricerca.

Il percorso educativo corporeo, avviato da Klauss Vianna nell'ambito delle investigazioni teatrali brasiliane, è stato, di conseguenza, mirato allo studio dell'organismo globale del soggetto-artista, nonché a rilevare il suo *schema corporeo dinamico* nell'atto di creare le poetiche corporee.

[...] Tudo que acontece no universo acontece comigo e com cada célula do meu corpo. [...] (VIANNA, 2005, p.101)<sup>34</sup>

Un percorso di educazione e coscienza corporea che poneva l'accento sulla condizione umana dell'individuo e si opponeva al sistema istruttivo di carattere disgiuntivo, troppo specialistico, che secondo Klauss Vianna, ci conduceva alla separazione, soprattutto, quando accompagnato da un'eccessiva pratica di riflessione. La specializzazione che divide lo spazio e guarda le cose con una certa distanza, inevitabilmente, ci separa dal mondo e crea delle differenze. Dunque, concepisce l'umanità dell'individuo separata, dall'universo che la circonda, “[...] della materia fisica e vivente della quale siamo costituiti, così come è impossibile pensarla con il pensiero riduzionista, che riduce l'unità umana a un substrato puramente bio-anatomico” (MORIN, 2001, p.48).

Da quando Klauss Vianna compose il suo “poema” educativo indirizzato all'attore brasiliano, servendosi, appunto, dei principi tecnici e espressivi della danza, si può verificare, nell'ambito degli studi teatrali in Brasile, una pratica ricorrente, ossia, il fare uso di questi principi nei programmi di formazione destinati all'educazione corporea dell'attore. Dunque, è inevitabile riconoscere la presenza dei principi tecnici e espressivi della danza nei procedimenti dell'educazione e espressione corporea dell'attore brasiliano, sia nelle scuole di teatro delle università brasiliane, sia nelle dinamiche dei gruppi di ricerca teatrale. Di conseguenza, in Brasile si verifica che gli artisti pedagoghi responsabili delle discipline corporee e che trasmettono i principi tecnici di base sul corpo espressivo dell'attore possiedono,

---

<sup>34</sup> “[...] Tutto quello che succede nell'universo accade dentro di me in ogni cellula del mio corpo [...]” [n.t.]

nella maggior parte dei casi, una formazione specifica nell'ambito della danza. E che, nel corso del tempo, i danzatori cercano di avvicinarsi, sempre di più, agli studi teatrali, con l'intento di allargare le possibilità dialogiche tra la danza e il teatro. A questo riguardo, vale la pena citare il corso di Post-laurea, "*Preparadores corporais nas artes cênicas*" (Educazione di professionisti nell'ambito delle arti sceniche) promosso dalla scuola e facoltà Angel Vianna<sup>35</sup>.

Em 2009, foi criado, pela primeira vez no Brasil, nesse estabelecimento de ensino, um curso de Pós-Graduação lato sensu para a formação de preparadores corporais nas artes cênicas. Um grupo variado de profissionais (atores, bailarinos e diretores) ministra um diversificado quadro de disciplinas: Consciência pelo Movimento e Jogos Corporais, View Points, Rasa Boxes, Contato Improvado, Expressão Vocal, Sistema Laban, Análise Funcional do Movimento, Filosofia, Teoria do Conhecimento, e ainda quatro módulos de Preparação Corporal, em que quatro professores trabalham ao lado de diretores convidados. Cada módulo de Preparação Corporal tem duração de aproximadamente dois meses, e neles, diferentes processos metodológicos são apresentados aos alunos. (TRAJANO, 2010, p.4)<sup>36</sup>

Ed è nel senso delle possibilità dialogiche fra la danza e il teatro, che si potrebbe situare la proficua collaborazione tra il danzatore brasiliano Augusto Omolu e il regista italiano Eugenio Barba. Nel 1994, in seguito alla presentazione dell'ottava sessione dell'ISTA Londrina (Brasile), essi iniziano a creare un nuovo "poema" educativo destinato alla formazione corporea dell'attore.

---

<sup>35</sup> Per ulteriori informazioni sul corso di Post-laurea in "Educazione di professionisti nell'ambito delle arti sceniche" e, sui percorsi educativi della scuola e facoltà Angel Vianna, la vedova di Klauss Vianna, rimando al sito: <http://www.escolaangelvianna.com.br/novo/default.asp> Accesso in data 11 maggio 2012.

<sup>36</sup> "Nel 2009 è stato creato, per la prima volta in Brasile, il corso di Post-laurea *lato sensu* dedicato all'educazione di professionisti nell'ambito delle arti sceniche. Un gruppo di esperti (attori, danzatori e regista) sono responsabili nel condurre un quadro di discipline varie: Coscienza del Movimento e Giochi corporei, *View Points*, *Rasa Boxes*, Contatto e Improvvisazione, Espressione vocale, Sistema Laban, Analisi funzionale del movimento, Filosofia, Teoria della conoscenza, e ancora altri quattro moduli di Preparazione corporea con la partecipazione di altri registi. Ogni modulo di Preparazione corporea ha una durata circa 2 mesi e in tali moduli gli studenti avranno la possibilità di sperimentare diversi processi metodologici." [n.t.]

Sotto la guida di Barba e in collaborazione con l'attrice Julia Varley, Augusto Omolu ha adoperato gli elementi tecnici e espressivi della danza degli *Orixás* per costruire un “vocabolario” di azioni motorie che potesse diventare uno strumento efficace nell'ambito della pedagogia teatrale e, nello specifico, che permettesse all'attore di conoscere le diverse qualità energetiche del suo corpo umano. Il lavoro investigativo intrapreso da questi artisti è stato dunque rivolto alla comprensione di come questi “nuovi” elementi, espressivi e tecnici, presenti nelle strutture di danze degli *Orixás*, potessero essere adoperati nell'ambito teatrale e, in che modo essi potessero servire ai processi educativi dell'attore.

After this first meeting, Barba and Varley started attending numerous *Candomblé* ceremonies in different houses. Concomitantly, Varley and Omolu started meeting regularly for improvisation sessions under the supervision of Barba. It is important to remark that the performers improvised from a number of fixed elements that already belonged to their scenic vocabulary. Varley recalled these elements from her physical training at Odin. Omolu, in turn, used the codes of the dances of the *Orixás* to dialogue with her. (NUNES, 2011, p.57)<sup>37</sup>

Durante il processo di studio e organizzazione dei saperi tradizionali dei *candomblés* (si potrebbe dire in quei moduli di preparazione corporea), Augusto ha dovuto, anche lui, rivedere il proprio lavoro artistico<sup>38</sup>, nonché il suo processo metodologico cercando così di costruire un “ponte” dialogico e artistico tra le sue conoscenze tecniche ed espressive nell'ambito della danza e i principi teatrali,

---

<sup>37</sup> “Dopo questo primo incontro, Barba e Varley hanno iniziato a frequentare numerose cerimonie in diverse case del *Candomblé*. Parallelamente, Varley e Omolu iniziano ad incontrarsi regolarmente per le sessioni di improvvisazione sotto la supervisione di Barba. E' importante sottolineare che i *performers* improvvisavano una serie di elementi fissi che già appartenevano al loro vocabolario scenico. Varley ha ricordato gli elementi dalla sua preparazione fisica nell'Odin Theatre e Omolu, a sua volta, ha utilizzato i codici delle danze degli *Orixás* per dialogare con lei.” [n.t.]

<sup>38</sup> “L'influenza degli studi dell'antropologia teatrale è molto importante per me, è una fonte di informazione. Prima di conoscere Eugenio lavoravo soltanto con i movimenti della danza degli *orixás* [...] Dopo avere conosciuto Eugenio ho cambiato il mio lavoro in una dimensione più teatrale, più da attore-ballerino. Questo è stato molto importante perchè ho imparato a conoscere altri valori e altri dettagli culturali di quello che le danze già mi offrivano.” [n.t.] (OMOLU, 2010 *apud* JUNIOR, 2010, p.7)

soprattutto quelli provenienti dagli studi antropologici teatrali, introdotti dal regista Eugenio Barba.

According to Varley, the work process was very demanding for the three of them. Omolu and Barba did not really understand each other and she saw herself in charge of building a bridge to make the collaboration possible, both linguistically and artistically. But, at the same time, the communication problems opened a channel for a new approach to the dances: Omolu had not only to show the dance moves to Varley and Barba, he had also to explain in detail the logic behind each dance, each element, each deity. For Omolu, this process represented a new encounter with his own craft. The dances of the *Orixás* acquired a new dimension: they had become a tool to understand the performer's craft through changes between different qualities of energy. (NUNES, 2011, p.57)<sup>39</sup>

Si inizia dunque un nuovo indirizzo di ricerca corporea nell'ambito della "scuola degli attori". La matrice africana, attraverso le danze degli *Orixás*, entra a far parte del ventaglio di tecniche straniere che compongono il "programma" pedagogico dell'Odin Theatre e le strutture delle danze sacre, gli elementi sonori, ritmici e vocali della cultura tradizionale dei *candomblés* cominciano a girare il mondo mediante le presentazioni dell'*International School of Theatre Anthropology – ISTA* e, tramite le attività pedagogiche promosse dallo stesso Augusto Omolu. Di conseguenza, si osserva che un altro *modus operandi* performativo, un registro espressivo corporeo diverso, appartenente alla cultura afrobrasiliiana, comincia ad essere tramandato, soprattutto nelle realtà dei gruppi di ricerca teatrale, come uno strumento efficace al processo educativo dell'attore.

---

<sup>39</sup> "Secondo Varley, il processo di lavoro è stato molto impegnativo per tutti e tre. Omolu e Barba non si capivano a vicenda e quindi la Varley si vedeva responsabile della costruzione di un ponte per rendere la collaborazione possibile, sia linguisticamente che artisticamente. Ma, allo stesso tempo, il problema della comunicazione fra loro ha aperto un canale per un nuovo approccio alle danze: Omolu ha dovuto non soltanto dimostrare i passi di danza a Varley e Barba, ha dovuto anche spiegare in dettaglio la logica che sta dietro ogni danza, ogni elemento, ogni divinità. Per Omolu, questo processo ha rappresentato un nuovo incontro con il proprio lavoro artistico. Dunque, la danza degli *Orixás* ha acquisito una nuova dimensione: era diventata uno strumento per comprendere il mestiere del performer attraverso le diverse qualità di energia corporee." [n.t.]

Ma, alla fine, quali sono le azioni e gli atteggiamenti corporei della tradizione tramandati da Augusto Omolu durante le sue sessioni pedagogiche, capaci di recuperare quella forma di intelligenza fisica, che secondo Barba, è indispensabile nell'esecuzione di un'azione viva? E' possibile riscontrare nel "modello astratto" delle danze degli *Orixás* principi tecnici del corpo che si mantengono costanti indipendentemente dalla cultura?

Le azioni e gli atteggiamenti corporei adoperati da Augusto Omolu provrebbero da due fonti: 1) la tradizione dei *povos de santo* e 2) le manifestazioni culturali dei gruppi *parafolclóricos*. Quindi, in un primo momento, le conoscenze incorporate da Omolu sono state apprese nella condizione di iniziato nei contesti tradizionali dei *terreiros* di *candomblés*, ossia, come *Ogan*<sup>40</sup> egli ha avuto, non soltanto la possibilità di entrare in contatto con le azioni moto-vocali tradizionali delle danze sacre ma, soprattutto, egli ha potuto apprendere le conoscenze complesse e simboliche di un gruppo, mediante l'esperienza iniziatica, "[...] durante il quale le abilità vengono apprese attraverso l'esperienza a un livello bi-personale e di gruppo [...]" [n.t.] (SANTOS, 2008, p.17). Diversamente dal suo maestro, Raimundo Bispo dos Santos (Mestre King), Augusto Omolu ha potuto lavorare sulla prospettiva "*desde dentro*"<sup>41</sup> (dall'interno), cioè egli non frequentava le sessioni dei *candomblés* soltanto come un artista ricercatore che osservava un rituale, ma come un fedele praticante.

Quindi, gli elementi della cultura del *povo de santo* utilizzati da Augusto, nell'ambito degli spettacoli dal vivo, venivano fatti propri col rispetto e la giusta

---

<sup>40</sup> Secondo il dizionario Yoruba (Nago) Português, l'etimo *Ogã* indica "La persona che si distingue in qualsiasi area, capo, ufficiale superiore, testa, maestro. Maestro del rito afro (*candomblé*) nella corruttela afrobrasiliiana si scrive, di modo erroneo, "*Ogan*". Custode, guardiano." (JUNIOR, 1988, p.323) Dunque, l'*Ogã*, viene scelto dall'*Orixá* e, normalmente non entra in transe, cioè non incorpora le entità sovranaturali; si tratta di un titolo nella gerarchia dei *candomblés* che indicherebbe il soggetto, nella maggior parte uomini, che ha un rapporto molto prossimo coi politici e le personalità di grande influenza nella società civile brasiliana.

<sup>41</sup> Secondo l'antropologa Juana Elbein dos Santos, la prospettiva "*desde dentro*" (dall'interno) si riguarda una posizione attiva dell'osservatore durante il lavoro sul campo. Dunque, in questo caso, la prospettiva darebbe al soggetto ricercatore, la possibilità di accedere, dall'interno, alle conoscenze tradizionali della religione iniziatica *Nago*. (SANTOS, 2008, p.17)

conoscenza, ossia, venivano preservati, soprattutto, gli elementi di *fundamentos*, cioè i principi del rituale che Mestre King, per ignoranza, aveva dimostrato nelle manifestazioni spettacolari. A questo proposito, lo stesso Augusto ci informa sull'importanza della distinzione tra queste due fonti di saperi e di come egli si appropriò della base folcloristica nella sua ricerca artistica.

Para mim há uma diferença muito grande. Eu vivi muito tempo dentro do candomblé e o respeito muito como religião. Depois que eu comecei a viver uma dimensão artística, comecei a estudar dança, a viver artisticamente trabalhando sobre a base folclórica. O que eu trabalho dentro de minha arte são os símbolos dos orixás, não o candomblé. O candomblé é uma religião e não deve ser misturada com outra referência qualquer. Eu trabalho os símbolos como informação de uma cultura que tem uma raiz afro-brasileira. Trabalho os símbolos dos orixás como um trabalho de energia, de força e como informação, acerca da grande relação que os orixás tem com a natureza com o dia a dia (cotidiano) de cada um de nós. (OMOLU, 2010 *apud* JUNIOR, 2010, p.4)<sup>42</sup>

Anche se è inevitabile riconoscere la differenza fra il processo di formazione corporea che ha ricevuto Augusto Omolu – che abbiamo identificato in una prospettiva antropologica “*desde dentro*” (dall'interno) del *terreiro* del *Candomblé* – e quello del suo maestro, Raimundo Bispo dos Santos (Mestre King), che nel caso si è servito appena delle sue osservazioni sul campo di ricerca, c'è una cosa che li accomuna, ossia, tutti e due hanno utilizzato le conoscenze moto-vocali della tradizione del *Candomblé* nelle manifestazioni spettacolari dei gruppi *parafolclóricos*. Così, come ha fatto grande parte dei danzatori della città di Salvador, Augusto si è servito dalle sue conoscenze corporee per consolidare una tendenza che, dagli anni '60 in poi, è diventata consueta nell'ambito della

---

<sup>42</sup> “Per me esiste una differenza molto grande. Ho vissuto molto tempo dentro il *candomblé* e lo rispetto molto come una religione. Dopo, ho cominciato a vivere in una dimensione artistica, ho cominciato a studiare la danza, a vivere nell'ambito della danza e a lavorare sulla base folcloristica. Quello che utilizzo nel mio lavoro sono i simboli degli *orixás*, non è *candomblé*. Il *candomblé* è una religione e non deve essere mischiata con altre manifestazioni. Io lavoro con i simboli come informazioni di una cultura che possiede una radice afro-brasiliana. Lavoro con l'energia degli *orixás*, con la forza e con l'informazione sul rapporto degli *orixás* con la natura e col quotidiano di ogni essere umano.” [n.t.]

danza popolare praticata nella “terra di tutti i santi”, ma non soltanto nel campo delle danze folcloristiche. Infatti, è possibile identificare anche nell’ambito della danza moderna e contemporanea della città di Salvador, artisti che iniziano ad appropriarsi della matrice gestuale dei *terreiros* di *candomblés* con l’intento di valorizzare la cultura popolare e di creare una danza legittimamente brasiliana<sup>43</sup>.

Dunque, si potrebbe dire che l’educazione corporea che ha ricevuto Augusto Omolu, in un primo momento, nel contesto tradizionale del *terreiro* di *Candomblé*, ha subito, in qualche maniera, un’interferenza diretta dalla sua “seconda” formazione come ballerino professionista. Ovvero, le tecniche della danza moderna e contemporanea e i procedimenti espressivi dei gruppi di danza *parafolclóricos* si mischiano nel suo corpo di iniziato. Infatti, non a caso, si può osservare che la struttura pedagogica adoperata da Omolu nei suoi seminari di formazione dell’artista della scena, è fortemente condizionata dagli elementi tecnici e espressivi della Danza Afro. Tuttavia, prima ancora di provare a rispondere in che modo gli elementi tradizionali della cultura dei *candomblés* (presenti nel programma educativo di Augusto Omolu e di altri artisti brasiliani) possono portare l’artista della scena a scoprire nuove potenzialità espressive e, aiutarlo durante i processi creativi, forse sarebbe utile discorrere sulle caratteristiche, la natura, l’energia e gli *schemata* degli *Orixás*, ossia, esaminare quegli elementi che, secondo Omolu, servirebbero come informazioni e darebbero all’individuo la condizione necessaria per comprendere l’energia degli *Orixás* che è presente in ogni essere umano. Ovviamente, vista la complessità dell’argomento e, il grande numero delle divinità che compongono il pantheon del *Candomblé*, si cercherà di studiare soltanto alcuni di essi.

---

<sup>43</sup> Vale la pena citare la forte presenza del *Grupo de Dança Experimental – GED* (Gruppo di Danza Sperimentale) nella città di Salvador che, dal 1965 al 1981, sotto la direzione della ballerina Lia Robatto, ha procurato di inserire gli elementi moto-vocali della tradizione afrobrasiliiana nelle sperimentazioni coreografiche e artistiche.

E, ovviamente, non si può dimenticare Clyde Morgan, il ballerino nordamericano di formazione classica, che ha inserito, per la prima volta, negli anni 70’, gli *Alabés*, coloro che suonano i tamburi, nelle lezioni della Scuola di Danza dell’Università Federale di Bahia (MARTINS, 2011).

Comunque, è necessario precisare che, oltre a discriminare le entità sovranaturali del pantheon del *Candomblé*, ci interessa, soprattutto, investigare sulle forze energetiche che incarnano gli *Orixás*. E' possibile studiarle? E' fattibile utilizzarle nel recupero di *una intelligenza fisica* che appartiene all'uomo? Oppure, come lo schema corporeo *dinamico* di queste figure e, la loro *spazialità di situazione*, può servire all'attore, colui che deve eseguire un'azione efficace?

La forza energetica alla quale si fa riferimento viene intesa come “[...] una sostanza impalpabile che può essere manovrata, modellata, sfaccettata, proiettata nello spazio, assorbita e fatta danzare all'interno del corpo.[...]” (BARBA, 1993, p.79). Si tratterebbe, dunque, in questo caso, di una sostanza sottile percettibile nelle figure corporee organizzate, cioè riconoscibile nei corpi che hanno la capacità di eseguire una serie di atteggiamenti ben precisi.

Avere energia per un attore vuol dire sapere *come* modellarla. Per farsene un'idea e viverla come esperienza, deve modificare artificialmente i percorsi, inventando chiuse, dighe, canali. Sono le resistenze contro le quali *preme* l'intenzione – consapevole o intuitiva – e che permettono la sua es-pressione. L'intero corpo pensa/agisce, con un'altra qualità di energie. Un corpo-mente in libertà che affronta la necessità, gli ostacoli accuratamente predisposti, sottomettendosi a una disciplina che diventa scoperta. (BARBA, 1993, p.81)

### 2.3 La segmentazione corporea: un esperimento metodologico per studiare le forze energetiche degli *Orixás*

Per investigare le forze energetiche che incarnano gli *Orixás*, si è scelto, dunque, il principio della segmentazione<sup>44</sup> come un procedimento tecnico artistico in grado di aiutarci e, di conseguenza, fornirci informazioni sulle zone energetiche nonché sullo schema corporeo dell'individuo che incorpora l'*Orixá*. L'obiettivo è di analizzare i “messaggi visivi” delle figure corporee degli *Orixás* e, identificare nell'architettura corporea del soggetto, che invoca la “partitura” fisica dell'entità sovrannaturale, gli atteggiamenti e le parti collegate a una forza primordiale, sottile dell'*Orixá*. Dunque, la segmentazione potrebbe fornirci la condizione per studiare i significati delle *formes-traces*<sup>45</sup>, cioè di esaminare gli spostamenti, nel tempo e nello spazio, delle energie effimere incorporate nelle figure delle danze degli *Orixás*.

---

<sup>44</sup> Il principio della segmentazione, secondo Rudolf Arnheim, è un mezzo di composizione particolarmente necessario ed evidente sia per la pittura, scultura e architettura che, al di là di facilitare l'orientamento pratico, soprattutto in architettura, è in primo luogo “un'espressione di messaggi visivi” (ARNHEIM, 2008, p.78). Quindi, la segmentazione permetterebbe all'artista di effettuare separazioni e divisioni nella configurazione dell'opera, dandogli la condizione di studiare i significati e le connessioni esistenti fra le parti compositive e il tutto che a sua volta viene influenzato dalla natura delle sue parti. “[...] I frammenti “buoni” non sono né straordinariamente completi né tristemente incompleti: hanno il fascino tutto particolare di rivelare i meriti inaspettati delle parti indicando contemporaneamente, al di là di se stessi, una perduta entità. [...]” (ARNHEIM, 2008, p.81) Infatti, secondo Arnheim, il saper distinguere tra pezzi e parti è la chiave del successo in tutte o quasi le occupazioni. Tuttavia, il principio tecnico della segmentazione non sarebbe soltanto la semplice pratica di sezionare un oggetto nelle sue piccole parti, ignorando la struttura dell'oggetto stesso che è interdipendente.

<sup>45</sup> Per ulteriori informazioni sul concetto *formes-traces*, rimando al testo di LABAN, Rudolf. “*Espace Dynamique*”. Bruxelles, Contredanse, 2003, p.255.

### 2.3.1 Gli *schemata* di *Exú*: il principio dinamico e vitale

[...] *Èsù* não só está relacionado com os ancestrais femininos e masculinos e com suas representações coletivas, mas ele também é um elemento constitutivo, na realidade o elemento dinâmico, não só de todos os seres sobrenaturais, como também de tudo o que existe. (SANTOS, 2008, p.130)<sup>46</sup>

*Exú*, il signore rosso e nero, è il numero UNO. La prima entità sovranaturale del pantheon che viene salutata nel rituale del *Candomblé*. Il suo compito, dentro la pratica liturgica del rituale, è aprire o chiudere i lavori spirituali e, aiutare, dando forza, colui che deve eseguire dei compiti specifici. In numerosi testi e canti rituali, gli *orikis*, si può trovare la relazione tra *Exú* e il numero UNO; infatti, secondo l'antropologa Juana Elbein dos Santos, egli sarebbe l'UNO moltiplicato all'infinito (SANTOS, 2008, p.133). Questa identificazione di *Exú* con l'UNO rivelerebbe la sua capacità dinamica, essenziale nell'organizzazione ritualistica del *Candomblé*, tramite la quale tutti gli altri *Orixás* e, gli esseri umani potranno mobilizzare la loro forza e svolgere il loro compito.

Nel mito della genesi degli elementi cosmici, *Esú* è il risultato dell'interazione di acqua + terra, l'elemento maschile + l'elemento femminile [...] egli è il primo-nato della creazione [...] [n.t.] (SANTOS, 2008, p.138)

*Exú* viene dunque considerato l'interprete e il linguista (SANTOS, 2008, p.165), il messaggero incaricato di stabilire la comunicazione tra l'*àiyé* – il mondo delle entità sovranaturali, gli *Orixás* e, l'*òrun* – il mondo degli esseri umani. Secondo Roger Bastide, l'*Exú* sarebbe il Mercurio africano, l'intermediario necessario tra l'uomo e il soprannaturale, l'interprete che conosce sia la lingua dei mortali che quella degli *Orixás* (BASTIDE, 2009, p.34). Quindi, per questo motivo, è

---

<sup>46</sup> “[...] *Èsù* non è soltanto in relazione con gli ancestrali femminili e maschili e con le sue rappresentazioni collettive ma è anche un elemento che costituisce; in realtà è l'elemento dinamico, non solo di tutti gli esseri sovranaturali bensì di tutto quello che esiste.” [n.t.]

obbligatorio iniziare il rituale del *Candomblé* con il *padê*<sup>47</sup> di *Exú*, ciò significa che i fedeli devono, prima di tutto, aprire la cerimonia con le offerte a *Exú*, cercando così di garantire una buona comunicazione col mondo sovrannaturale e il buon flusso nell'esecuzione del rituale stesso.

[...] *Èsù* circola livremente entre todos os elementos do sistema: é o princípio da comunicação; não só porque ele simboliza a união entre o feminino e masculino, mas porque, como elemento dinâmico e de individualização, ele passa de um objeto a outro, de um ser a outro. [...] (SANTOS, 2008, p.165)<sup>48</sup>

Identificato col diavolo dei cristiani, *Exú*, verrebbe, dunque, erroneamente, assimilato col principio del male, l'elemento demoniaco dell'universo. Anche se la figura di questa entità, che viene rappresentata con un grande fallo in erezione, può sembrare, alla prima vista, una manifestazione demoniaca, non si potrebbe confondere il loro simbolismo, cioè mescolare la chiusura e il limite del diavolo cristiano che rappresenta tutte le forze che turbano, oscurano, indeboliscono la coscienza, con la dinamicità e la dialettica di *Exú*, simbolo del cambiamento e della crescita. Inoltre, non si può negare che nella teologia e nella cosmovisione degli *Yorubas* non è mai esistito la concezione cristiana di un inferno dove gli uomini sono condannati *post mortem*. Tra gli *Yorubas*, *Exú* viene rappresentato da una pietra nominata *Yanguí*, da una testa e un corpo umano, modellato in fango, con gli occhi, orecchi e bocca segnati dai *buzios* (le conchiglie); viene anche rappresentato da piccole statue di legno abbellite con i *buzios* oppure semplicemente da simboli fallici, come l'*ogó*, il bastone di legno che egli porta e che gli dà il potere di percorrere velocemente lunghe distanze.

---

<sup>47</sup> Per una descrizione sul *padê* di *Exú* rimando al libro di BASTIDE, Roger. "O Candomblé da Bahia. Rito Nago." Sao Paulo, Cia. das Letras, 2009, p. 34.

<sup>48</sup> "[...] *Èsù* circola liberamente fra tutti gli elementi del sistema: è il principio della comunicazione; non solo perchè egli simbolizza l'unione tra il femminile e il maschile, ma perchè è un elemento dinamico e di individualizzazione che passa da un oggetto all'altro, da un essere all'altro. [...]" [n.t.]

Nella segmentazione corporea della figura di *Exú* è possibile identificare due zone principali: 1) la bocca e 2) lo stomaco. Queste due zone che prevalgono rivelano l'essenza del suo essere l'*Enugbarijó*, cioè la bocca collettiva o la bocca del mondo. Tuttavia, la bocca, che si trova appunto nel primo *tópos* della tassonomia corporea, “piantata” nell'*ori*, la sfera della testa dell'individuo, non identificherebbe soltanto l'organo di nutrizione che divora gli alimenti, ma anche l'organo responsabile di trasmettere l'energia vitale. L'orifizio dove entra e esce il soffio e la parola. Dunque, la bocca di *Exú* rivelerebbe la sua doppia capacità di animare, creare, organizzare, far crescere ed anche di distruggere, ammazzare, confondere e ferire.

[...] La bocca, organo del bacio e della manducazione (e, come tale, legato al senso del gusto), è contaminata da elementi sensoriali, secondo una visione forse ereditata dalla tradizione veterotestamentaria. Come osserva Umberto Galimberti, “Isaia, con la parola *nefés*, allude gola”, l'organo di nutrizione (e del gusto) attraverso cui l'uomo si sazia. La *nefés* – aggiunge Galimberti – assume anche un senso metaforico, venendo ad indicare “la vita dell'uomo”, nella sua indigenza, nel suo desiderio, nella sua vulnerabilità ed eccitabilità emozionale.” S'instaura dunque un legame fra bocca, senso del gusto ed energia vitale, che troviamo riprodotto, in maniera curiosamente simile, in Delsarte. [...] (RANDI, 1996, p.156)

L'altra zona della figura, lo stomaco, identificabile nel terzo *tópos* della nostra analisi corporea, è situata nella parte bassa (la “matrice addominale”) del centro della figura umana, cioè, piazzata nella sede delle forze animiche. Come abbiamo visto, nel capitolo “L'anatomia mistica: zone corporee e loro corrispondenze con gli *Orixás*”, la “matrice” umida e incosciente dell'addome, la parte più bassa del tronco in contatto con le viscere, è associata, nella tradizione giudaico-cristiana, al legame parentale, all'utero familiare. Una “matrice” che collega l'uomo alla famiglia che lo nutre. Dunque, “[...] lo stomaco è una matrice della terra, identificato nel corpo umano con la carne” [n.t.] (MIRANDA, 2000, p.123). Tuttavia, la “matrice addominale” è anche la sede degli organi sessuali e dell'utero che, nella cultura dei *candomblés*, viene protetta dalla forza principio

femminile che comanda le acque. Queste caratteristiche antagonistiche di terra e acqua (il maschile e il femminile) presenti nella matrice addominale rinforzerebbero l'essenza dinamica di *Exú*, profondamente collegata all'attività sessuale, della riproduzione e della crescita.

A atividade sexual patrocinada e regulada por *Esú* está em relação direta com seu símbolo de filho, de descendente, com sua função que consiste em assegurar a existência da categoria descendente que ele representa. *Esú não assume jamais o símbolo do procriador.* [...] Ele é o resultado, o descendente, o filho. *Esú* se identifica completamente com o seu papel de filho. Como tal representa o passado, o presente e o futuro sem nenhuma contradição. Ele é o processo da vida de cada ser. É o Ancião, o Adulto, o Adolescente e a Criança. É o primeiro nascido e o último a nascer. Representando o crescimento, simboliza também mudança. [...] (SANTOS, 2008, p.165)<sup>49</sup>

Anche se, la natura e le caratteristiche di *Exú* sono state citate in questa indagine, occorre informare che Augusto Omolu non adopera mai l'energia né gli *schemata* né i simboli di *Exú* durante i suoi seminari di formazione attoriale. Si potrebbe asserire che Omolu non adopera queste informazioni, che darebbero all'individuo la condizione necessaria di comprendere un determinato tipo di energia che è presente nell'organismo biopsichico dell'essere umano, per due motivi: 1) probabilmente in rispetto ai *fundamentos*, cioè ai principi del rituale stesso che, secondo lui, non dovrebbero essere mischiati con altri tipi di manifestazioni non religiose 2) lo schema corporeo di *Exú*, nonché i “messaggi visivi” e estetici della sua figura danzante, potrebbero provocare un equivoco nella mente di chi legge questi “messaggi” e, quindi, nel momento di eseguire gli *schemata* di *Exú*, dare, appunto, corpo a una qualità vibrazionale di energia che potrebbe rivelare nozioni

---

<sup>49</sup> “L'attività sessuale promossa e regolata da *Esú* è in rapporto diretto con la sua condizione di figlio, di discendente, col suo compito di mantenere l'esistenza della categoria discendente alla quale egli appartiene. *Esú* non prende mai il simbolo del creatore. [...] Egli è il risultato, il discendente, il figlio. *Esú* si identifica completamente col suo ruolo di figlio. Come tale egli rappresenta il passato, il presente e il futuro senza nessuna contraddizione. Egli è il processo della vita di ogni essere. E' l'Anziano, l'Adulto, l'Adolescente e il Bimbo. E' il primo nato e l'ultimo a nascere. Rappresenta la crescita e simbolizza anche il cambiamento. [...]” [n.t.]

profonde. In questo modo, l'individuo sprigionerebbe determinate energie non necessarie al processo di formazione dell'attore. In questo caso, prima ancora di sapere il *come* modellare l'energia, forse, sarebbe utile all'attore, che vuol *sottomettersi a una disciplina che diventa scoperta*, intraprendere uno studio sullo schema corporeo dell'uomo e le corrispondenti zone energetiche. In questo modo, l'attore comincerebbe dal *dove* o, meglio, dalla localizzazione dei *topos* corporei, presenti nell'anatomia del suo corpo, che potrebbero rivelargli nozioni profonde sulla struttura bio-psichica dell'Uomo e dargli condizioni tecniche di affrontare il *come* modellare l'energia nel suo *corpo-mente* che pensa e agisce.



*Exú.* Acquerello di Carybé tratto dal libro “Iconografia dos deuses africanos no Candomblé da Bahia”. Bahia, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

### 2.3.2 Gli *schemata* di *Oxalá*: il principio ancestrale maschile

[...] Reciprocamente, *Òrìsàlá* rappresenta collettiva e simbolicamente o *poder ancestral masculino*. (SANTOS, 2008, p.77)<sup>50</sup>

Il Re del bianco *Oxalá*<sup>51</sup>, anche soprannominato *Òbàtálá*<sup>52</sup>, *Òrìsàlá*, *Òrìsànlá*, *Òsàlá* e *Orixalá* (*Orisa-nlá*), è stato la prima entità sovranaturale creata da *Oludumaré*, il dio supremo degli *Yorubas* che, allo stesso tempo, gli ha dato il compito di creare la terra e la forma degli esseri umani e, quindi, modellare, gli *ara-àiyé*, cioè, gli esseri di questo mondo e, anche, gli esseri dell'aldilà, dell'*orun*. “[...] I vivi e i morti, i due piani dell'esistenza, sono controllati dall'*àse*, dalla forza, di *Òrìsànlá*” [n.t.] (SANTOS, 2008, p.75). Infatti, è sotto l'*àlà*, il grande panno bianco, uno dei suoi emblema, che il grande *Òrìsà-funfun*, cioè il grande Re del colore bianco, accoglie la vita e la morte.

[...] Um dos ritos, quando do ciclo litúrgico de *Òsàlá*, consiste em estender um longuíssimo pano imaculado suspenso e sustentado por cima da cabeça dos participantes, e todos os presentes se colocam embaixo, cantando e dançando numa procissão ritual, simbolizando assim o fato de que eles se colocam sob a proteção do grande *Òrìsà-funfun*. (SANTOS, 2008, p.76)<sup>53</sup>

La figura di *Oxalá* – il principio-forza ancestrale maschile che antecede tutte le altre entità sovranaturali nel pantheon del *Candomblé* – può essere rappresentata in due forme e qualità di energie diverse: 1) nell'aspetto più vecchio di *Oxalufã* e, 2) nell'aspetto giovane e guerriero di *Oxaguiã*.

---

<sup>50</sup> “[...] *Òrìsàlá*, collettivamente e simbolicamente rappresenta il *potere ancestrale maschile*.” [n.t.]

<sup>51</sup> Secondo il dizionario Yoruba (Nago) Portugues, l'etimo *ORISANLÁ*, *ORISALÁ*, indica un'altra designazione di *ODÙDÚWA*. Divinità della creazione dell'uomo – Dio della Vita [...] che in Brasile viene chiamato *OSHALA*. Principale divinità Yorubana. [n.t.] (JUNIOR, 1988, p.311)

<sup>52</sup> L'etimo *Obatala* è una contrazione di *Oba-ti-o-nlá*, che significa il re che è grande oppure *Oba-ti-ala*, il re che indossa il bianco. (RIBEIRO, 1996, p.60)

<sup>53</sup> “[...] Uno dei rituali, del ciclo liturgico di *Òsàlá*, consiste nello stendere un enorme panno bianco, immacolato, sulla testa di tutti i partecipanti. Così, sotto l'*àlà*, cantando e danzando in un corteo i devoti chiedono la protezione del grande *Òrìsà-funfun*.” [n.t.]

Nel primo modo, l'energia e gli *schemata* di *Oxalá* rappresentano un anziano incurvato che si muove molto lentamente, facendo piccoli passi col sostegno dell'*òpásóró*, il suo bastone di metallo lungo circa 120 cm di altezza.

O *òpásóró* é [...] uma barra com um pássaro na extremidade superior, com discos metálicos inseridos horizontalmente em diferentes alturas, dos quais pendem pequenos objetos, sininhos redondos, sinos em forma de funil e moedas. [...] O *òpásóró* é um dos objetos mais notáveis e rodeado de considerações e preceitos ritualísticos. [...] (SANTOS, 2008, p.77)<sup>54</sup>

Appoggiato sull'*òpásóró* cammina la figura incurvata di *Oxalufã*, eseguendo nello spazio e nel tempo le sue *formes-traces* di movimenti lenti che rivelano la calma e l'età immemorabile della sua essenza ancestrale. Tuttavia, l'*òpásóró* oltre a servire da bastone è un simbolo che rimette alla forza e al potere dell'ancestrale maschile quando *Oxalá* l'utilizzò per dividere i due spazi della esistenza, cioè l'*orun*, il mondo dell'aldilà, l'infinito abitato dagli esseri sovranaturali e, l'*àiyé*, che comprende l'universo fisico concreto e la vita di tutti gli esseri naturali che ci abitano (SANTOS, 2008, p.53). Invece, quando si presenta nel suo aspetto più giovane *Oxalà* esegue gli *schemata* di *Oxaguiã*, il giovane guerriero che porta la spada e lo scudo con molto vigore e nobiltà. Diversamente dal suo altro aspetto più anziano, *Oxaguiã* esegue nello spazio le sue *forme-traces* con molta agilità e belligeranza. Tuttavia, indipendentemente della qualità di energia, ambedue gli aspetti della figura di *Oxalà* vengono associati alla massa d'aria e alle acque, due elementi-segno della struttura ritualistica del *candomblé* che appartengono alla seconda categoria, quella del "sangue bianco".

[...] O *àse* é contido nas substâncias essenciais de cada um dos seres, animados ou não, simples ou complexos que compõem o mundo. Os elementos portadores de *àse* podem ser agrupados em três categorias: na

---

<sup>54</sup> "L'*òpásóró* è [...] un'asta di metallo con un uccello sull'estremità superiore e diversi dischi di metallo inseriti orizzontalmente a diverse altezze, nei quali sono appesi oggetti diversi, sonagli e piccoli dischetti metallici. [...] L'*òpásóró* è uno degli oggetti più circondato da precetti e considerazioni ritualistiche. [...]" [n.t.]

primeira categoria, “sangue vermelho” compreende a) no reino animal: corrimento menstrual, sangue humano ou animal; b) no reino vegetal: o *epo*, azeite de dendê, o *osun*, pó vermelho extraído do *Pterocarpus Erincesses*, o mel, sangue das flores; c) no reino mineral: cobre, bronze. O “sangue branco” compreende: a) no reino animal: o sêmen, a saliva, o hálito, as secreções, o plasma (particularmente o do *igbin*, caracol); b) no reino vegetal: a seiva, o sumo, o álcool e as bebidas extraídas das palmeiras e de alguns vegetais, o *iyèròsùn*, pó esbranquiçado extraído do *iròsùn*, *Eucleptes Franciscana*, o *òri*, manteiga vegetal; no reino mineral: sais, giz, prata, chumbo. O “sangue preto” compreende: a) no reino animal: cinzas de animais; b) no reino vegetal: o sumo escuro de certos vegetais, o *ilù*, índigo extraído de diferentes tipos de árvores; no reino mineral: carvão, ferro. (SANTOS, 2008, p.41)<sup>55</sup>

Le due manifestazioni energetiche di *Oxalà* appartengono allo stesso gruppo degli *Orixás funfun*, cioè gli *Orixás* che rappresentano e trasmettono la forza del “sangue bianco”. Il suo colore bianco, oltre che rappresentare la creazione, la nascita degli esseri naturali, si presenterebbe anche come “[...] il passaggio, la trasformazione di un livello di esistenza ad un altro [...] non solo la morte e la rinascita, ma anche la morte e il rinascimento simbolico o rituale” [n.t.] (SANTOS, 2008, p.78). Guardando l’immagine, l’architettura corporea dell’aspetto più anziano di *Oxalà* è possibile identificare, nella sua *spazialità di situazione*, due zone energetiche, ossia: 1) la colonna vertebrale piegata dal peso della sua ancestralità e 2) il volume del tronco in avanti, in una *courbe C* molto accentuata. In questo caso, la colonna, “scala che conduce al cielo”, il simbolo dell’*axis-mundi*, indispensabile al collegamento tra due energie diverse e complementari – istintiva e sottile – è completamente piegata in avanti,

---

<sup>55</sup> “Nella ritualistica del *candomblé* troviamo tre categorie dove sono raggruppati gli elementi che possiedono l’*axé*, cioè la forza che sostiene l’avvenire e il divenire. Nella prima categoria, del “sangue rosso” troviamo; a) nel regno animale: il menstruo, il sangue umano o animale; b) nel regno vegetale: l’olio di *dendê* (estratto da una palma), la polvere rossa, *osùn*, estratta dalla pianta *Pterocarpus Erincesses*, il miele (considerato come il sangue dei fiori); c) nel regno minerale: il rame, il bronzo. La seconda categoria comprende il “sangue bianco”, a) nel regno animale: lo sperma, la saliva, le secrezioni, la bava (particolarmente quella della lumaca); b) nel regno vegetale: il succo, l’alcool e le bevande estratte dalle palme e determinati vegetali, la polvere bianca, *iyèròsùn*, estratta dalla pianta *Eucleptes Franciscana F.*, il cotone e, l’*òri*, il burro vegetale; c) nel regno minerale: i sali, la calce, il piombo, l’argento. E, alla fine, nella terza categoria del “sangue nero” troviamo; a) nel regno animale: le cenere degli animali; b) nel regno vegetale: il succo di determinati vegetali estratti da diverse piante; c) nel regno minerale: il carbone e il ferro.” [n.t.]

permettendo così alla testa di avvicinarsi al baricentro del corpo. Di conseguenza, la testa (sede delle energie sottili) e i piedi (sede delle forze ancestrali) sono molto prossimi, collegati dalla stessa forza gravitazionale. Metaforicamente parlando è come se le energie sottili riconoscessero e, quindi, si inchinassero alle forze degli ancestrali. Non a caso, vale la pena ribadire che, nella cultura dei *candomblés*, i piedi vengono considerati molto importanti, poiché oltre a rappresentare il movimento e la dinamica della vita sono direttamente collegati alle forze degli ancestrali – il destro corrisponde alla forza ancestrale maschile e il sinistro a quella femminile. Il centro della figura arcuata del vecchio *Oxalufã*, viene dunque potenziato dal suo tronco in *courbe C*, che rivelerebbe la qualità della sua dinamica interiore, cioè un tronco base ma che non proietta gli impulsi interni e energetici alle estremità del corpo. Le due “matrici” (addominale e pettorale), che compongono il terzo “*tópos*” dell’architettura corporea, piegate e chiuse, rafforzerebbero la qualità energetica della camminata di questo essere ancestrale, anziano, fonte di saggezza. Diversamente dal suo aspetto più anziano, l’immagine del giovane guerriero *Oxaguiã* è totalmente dinamica e virile. Quando egli esegue la sua danza mimesi di lotta, con la spada e lo scudo, si può notare che due zone energetiche prevalgono sulla composizione della sua architettura corporea: 1) il tronco diritto e fiero; 2) le braccia e le mani che impugnano la forza del guerriero in combattimento. Se la manifestazione energetica del vecchio *Oxalufã* è piegata dal peso della sua ancestralità, nella sua immagine giovane *Oxalá* è dritto, la colonna verticale in uno stato di allerta, pronto a combattere. E’ un tronco base dinamico che proietta gli impulsi energetici alle estremità del corpo umano ed è in diretto contatto con lo spazio esterno, quindi diversamente dell’energia ancestrale di *Oxalufã*, egli irradia i suoi movimenti. L’energia che si trova nel tronco del guerriero si irradia alle estremità delle sue braccia e mani che oltre ad impugnare le armi, possono, in determinate danze, portare gli *atoris*, cioè i lunghi bastoni di legno che vengono utilizzati durante i rituali come segno di purificazione.

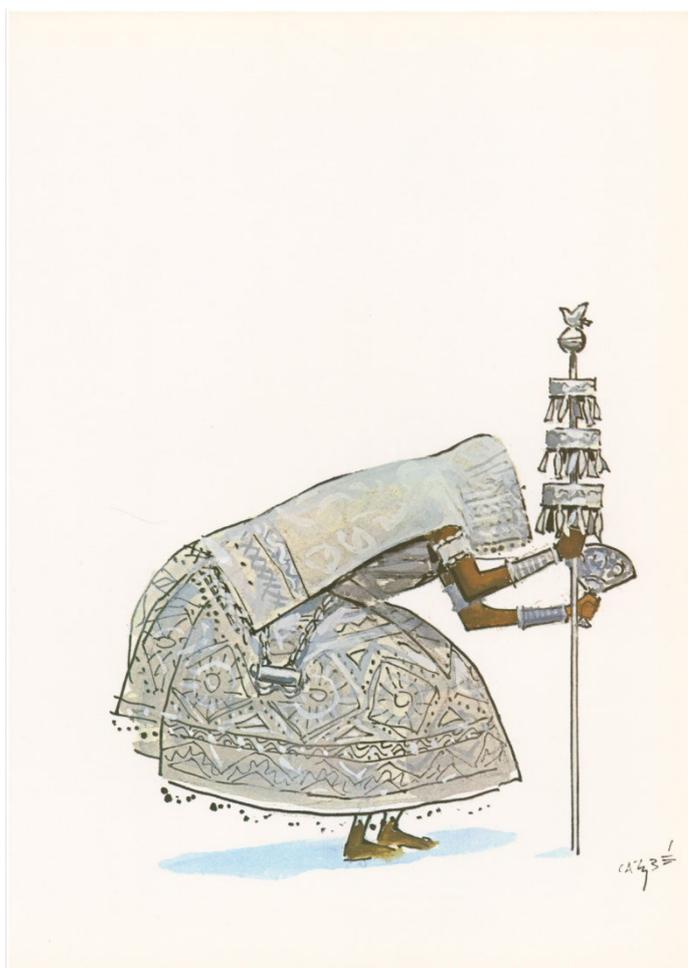
In altri momenti della danza di *Oxaguiã* è possibile percepire che le sue mani, oltre impugnare la spada e lo scudo, diventano, o meglio, rappresentano, il mortaio, simbolo che rimette all'azione mitica del principio giovane dell'*Orixá funfun*, cioè la trasformazione della radice *inhame*<sup>56</sup> per mezzo dell'oggetto rituale che è la “mano-mortaio”.

Gli *schemata* di *Oxalá*, dell'immagine più anziana tanto come quella giovane e guerriera, non sono state adoperate da Augusto Omolu durante la pratica della danza degli *Orixás* che ha condotto durante la 14ª sessione dell'*University of Eurasian Theatre: Poetry and Improvisation* a Bologna, presso il Teatro Ridotto nell'ottobre 2006. Tuttavia, osservando la registrazione video del suo laboratorio-residenziale che si è svolto a gennaio 2012 nella città di Salvador, e secondo la testimonianza del ballerino Fernando Ferraz<sup>57</sup> che partecipò al laboratorio, è possibile verificare nella composizione gestuale dei partecipanti, determinati elementi appartenenti agli *schemata* di *Oxalá*.

---

<sup>56</sup> L'*inhame* (Taro in italiano) è una radice simile alla manioca che cresce regolarmente nelle regioni tropicali e temperate.

<sup>57</sup> Intervista eseguita in luglio 2012.



*Oxalufá*. Acquerello di Carybé: tratto dal libro “Iconografia dos deuses africanos no Candomblé da Bahia”. Bahia, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

### 2.3.3 Gli *schemata* di *Nàná Buruku*: il principio ancestrale femminile

*Nàná* é uma divindade associada aos primórdios da criação e, quando se manifesta em suas sacerdotisas, dança com movimentos lentos e dignos. [...] *Nàná* está associada a água, lama e morte. (SANTOS, 2008, p.81)<sup>58</sup>

*Nàná Buruku*, *Nàná Bùkùkù* o *Nàná Brukung*, è la madre ancestrale che “[...] contiene e processa se stessa, nella sua interiorità, i segreti o i misteri delle sue viscere oscure [...]” [n.t.] (SANTOS, 2008, p.80). I colori blu, viola e nero, che la rappresentano, sono simboli-colori che ci rimettono ai misteri della profondità oscura di questa divinità primordiale, ancestrale. Allo stesso modo in cui abbiamo identificato *Oxalá* al principio ancestrale maschile, *Nàná Buruku*<sup>59</sup>, anche lei, associata ai tempi della creazione, fa parte dello stesso principio ancestrale ma, in questo caso, femminile. Infatti, non a caso si può verificare “[...] in determinate case di *candomblés* in Bahia, l'*orixá Nàná* nella stessa gerarchia di *Òsàlá* (*Òrsìsàlá*) e, come sua moglie [...]” [n.t.] (SANTOS, 2008, p.81). Invece, come la dea dell'agricoltura, della fertilità e dei cereali, *Nàná* può essere paragonata a Demetra, la “Madre Terra” dei Greci.

[...] Seu significado como genitor feminino é revelado por seu próprio nome: *na*, raiz protosudânica ocidental significando “mãe” e encontrada desde os *Fulani* no Oeste até os *Jukun* no extremo Leste. Este aspecto maternal e sua relação com lama, terra úmida, a associam à agricultura, à fertilidade, aos grãos. [...] (SANTOS, 2008, p.81)<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> “*Nàná* è una divinità associata all'inizio della creazione che, quando si incorpora nei suoi sacerdoti, danza con movimenti lenti pieni di dignità. [...] *Nàná* è l'acqua, il fango e la morte.” [n.t.]

<sup>59</sup> Nella lingua “[...] *ewe* e *fon*, l'espressione *Nana Buruku* ha lo stesso significato di: *Nana* = vecchio oppure ancestrale; *buruku* = il nome di Dio. Così, *Nanã Buruku* significherebbe Dio Ancestrale. [...]” [n.t.] (RIBEIRO, 1996, p.78)

<sup>60</sup> “[...] Il suo principio ancestrale femminile è rivelato dal suo nome: *na*, radice proto-sudanese occidentale, che vuol dire “madre”, radice rintracciabile presso le nazioni africane dei *Fulani*, all'Ovest, come nei *Jukun* all'estremo Est. Questo principio materno, come il suo rapporto col fango e la terra umida, fa sì che possiamo identificarla con l'agricoltura, la fertilità e i cereali. [...]” [n.t.]

Quando i sacerdoti incorporati dall'*Orixá Nàná Buruku* entrano nel “salone” delle danze estatiche del *terreiro* del *Candomblé*, essi eseguono una sequenza di azioni e di gesti degni di rispetti, che rivelano il principio e l'energia dell'anzianità di *Nàná Buruku*. I movimenti del “corpo veicolo” che danza gli *schemata* di *Nàná Buruku* “[...] evocano una marcia molto lenta e penosa appoggiata a degli immaginari bastoni che i sacerdoti, piegati in avanti, trascinano davanti a sé [...]” (VERGER, 1982, p.237). Tuttavia, anche se lenta e piegata, la marcia penosa e le *formes traces* di *Nàná Buruku* non dovrebbero essere paragonate alla camminata di *Oxalufã*, la figura incurvata di *Oxalá*, che si serve, concretamente, del suo bastone (l' *òpásóró*) per locomuoversi nel “salone” delle danze estatiche.

Durante il lavoro sul campo in Salvador Bahia, in occasione della festa<sup>61</sup> di *Nàná Buruku*, nel *terreiro* di *Alaketu, Ilé Axé Mariolajé, Ilé Maroiá Lájié*, ho potuto osservare che, diversamente dall'energia incorporata di *Oxalufã* che esegue una camminata molto lenta nello spazio, quindi una camminata e non una sequenza di gesti e azioni danzati, il principio ancestrale femminile di *Nàná Buruku*, quando incorporato nel sacerdote, si rivela, oppure si presenta, anche se molto lentamente, in una vera e propria danza. Dunque, si potrebbe asserire che la danza del principio femminile ancestrale è *eccentrica*, cioè si espande nello spazio e va oltre il centro del corpo del sacerdote e, invece, la camminata calma che rivela l'età memorabile del principio maschile di *Oxalufã*, figurerebbe come una “danza” *centrica* piegata, in una *courbe C*, nel centro corporeo di colui che danza. Tuttavia, se da un lato è corretto dichiarare che gli *schemata* di *Nàná Buruku* si espandono nello spazio-tempo e quindi sono *eccentrici*, dall'altro occorre precisare che sono *eccentrici* gli *schemata* eseguiti dai sacerdoti che praticano il *Candomblé* in Brasile.

---

<sup>61</sup> La festa di *Nàná Buruku* alla quale mi riferisco faceva parte del calendario liturgico di uno dei più importanti *terreiros* tradizionali in Salvador, l'*Alaketu, Ilé Axé Mariolajé, Ilé Maroiá Lájié*. La festa di carattere pubblico si è svolta il giorno 30 luglio del 2011.

[...] Le danze consistevano in una lenta sfilata di iniziati di *Nànan Buruku*, che sembrava ricordare i pellegrinaggi da loro fatti in passato. Camminavano appoggiati ai loro bastoni, andando un po' di lato, con passi lenti e circospetti. I loro piedi si posavano con precauzione sul suolo e l'atteggiamento dei corpi simulava la fatica, lo sfinimento di un lungo viaggio attraverso le pianure bruciate dal sole, i sentieri scoscesi e radi delle montagne intorno a Shari. [...] [n.t.] (VERGER, 1982, p.237)

Infatti, considerando questa descrizione di Pierre Fatumbi Verger<sup>62</sup>, le danze di *Nàná Buruku*, eseguite dai sacerdoti africani, non potrebbero essere considerate *eccentriche*, anzi, secondo la narrativa di Verger, le danze dei sacerdoti africani, incorporati dal principio ancestrale di *Nàná Buruku*, sarebbero *centriche* e, dunque, potrebbero, in questo caso, essere considerate analoghe al pellegrinaggio del vecchio *Orixá Oxalufã*. Invece, nei *candomblés* in Brasile, i sacerdoti quando sono incorporati dal principio ancestrale di *Nàná Buruku*, portano nella mano destra l'*Ìbíri*<sup>63</sup>, l'oggetto ritualistico e simbolico che identifica questo *Orixá*. Secondo un mito che fa parte dei *fundamentos*, cioè che fa parte dei principi del *Candomblé*, *Nàná Buruku* sarebbe nata col suo oggetto di potere, l'*Ìbíri*, quindi non l'ha ricevuto da nessuno, anzi esso sarebbe una parte di lei (SANTOS, 2008, p.82). Dunque, quando il sacerdote incorpora il principio ancestrale di *Nàná Buruku*, egli non esegue una *lenta sfilata*, appoggiandosi appunto su un bastone, come fa il vecchio *Oxalufã*; ma diversamente, egli si muove in onde, sostenendo in braccio l'*Ìbíri* come se fosse un neonato.

Guardando dunque l'architettura corporea del sacerdote incorporato dal principio ancestrale di *Nàná Buruku*, è possibile riconoscere almeno due zone corporee principali che irradiano la forza dell'*Orixá*: 1) il tronco piegato in avanti e, 2) le braccia e le mani che cullano ed impasta il suo elemento, cioè il fango.

---

<sup>62</sup> La narrativa alla quale mi riferisco è reperibile nel libro "Orisha: les dieux Yorouba en Afrique et au nouveau monde" di Pierre Fatumbi Verger, 1982, p.237.

<sup>63</sup> L'*Ìbíri* è un fascio di rametti della palma da olio (*Elaeis Guineensis*), originaria dell'Africa e diffusa nelle zone tropicali del continente americano. Secondo l'antropologa Juana Elbein dos Santos, questi rametti rappresenterebbero i morti e gli ancestrali figli di *Nàná Buruku* (SANTOS, 2008, p.82).

Evidentemente, oltre a queste due zone corporee, non si può dimenticare la forza energetica e espressiva dei piedi nella composizione della figura di *Nàná Buruku*; essi, direttamente collegati alle forze degli ancestrali, ci riporterebbe nuovamente all'architettura corporea dell'*Oxalá*, il principio maschile della forza primordiale. Si potrebbe dire che il tronco di *Nàná Buruku*, diversamente da quello di *Oxalá*, piegato in avanti in una *courbe C*, oltre ad arrendersi al peso della sua ancestralità, si curva in avanti per proteggere e cullare l'essere, simbolico, che porta in braccia. E' come se la matrice pettorale, sede dei sentimenti, insieme alla matrice addominale, associata al legame parentale, all'utero familiare, si convergessero in un unico punto. Dunque, la sua testa non va incontro, verso la terra, come fa la figura del principio ancestrale maschile, ma al contrario, va nella direzione del suo ventre. Questo atto di piegarsi verso la matrice addominale rivelerebbe la forza, il principio femminile delle acque, alla quale l'*Orixá Nàná Buruku* è direttamente collegata, nonché al principio della maternità, come gli altri *Orixás* femminili ad esempio l'*Oxum*, la guardiana dell'utero e delle gravidanze e, la regina madre *Yemanjá* che comanda le acque dei mari. Tuttavia, nell'architettura corporea del sacerdote incorporato dal principio dell'*Orixá Nàná Buruku* non si verificano dei movimenti, né delle onde sinuose col ventre come è nel caso delle immagini corporee degli altri principi femminili di *Yemanjá* e *Oxum*, dove è possibile identificare una forte connotazione sensuale. Quindi, l'elemento acqua di *Nàná Buruku* è stagnante, calmo e tranquillo, senza le onde di piacere e sensualità. Negli *schemata* di *Nàná Buruku*, le braccia e mani, che d'altronde ricevono gli impulsi energetici del tronco, possono eseguire, tramite sequenze di azioni e gesti, almeno due mimesi: 1) quando la madre ancestrale porta con sé il suo oggetto di potere, l'*Ìbírí*, e dunque inizia a "narrare" l'atto di coccolare un neonato, è possibile verificare che le sue mani e le braccia sono rivolte al centro del suo tronco, rinforzando così il messaggio visivo della madre ancestrale che alimenta e fa crescere i suoi figli. Di conseguenza, questa sequenza di azioni e gesti dell'*Orixá*, organizzata nel centro dell'architettura corporea del sacerdote, rinforzerebbe il centro energetico della composizione del principio ancestrale

femminile di *Nàná Buruku*; 2) quando l'*Orixá* incorporato nel sacerdote scende a terra per mimare il “bagno” nel suo elemento, cioè il fango, si verifica il *con-tatto* di questa entità ancestrale con lo spazio esterno: la terra genitrice che la rappresenta. Inginocchiata con la gonna aperta a mo' di fiore, l'*Orixá Nàná Buruku* inizia una sequenza, molta lenta, di azioni e gesti circolari, quindi, comincia a bagnarsi col fango, spargendo l'elemento sulle sue braccia e sul viso. In questa sequenza di azioni e gesti, è possibile anche indentificare dei movimenti che ci rimettono all'azione primordiale di questa forza ancestrale, cioè all'atto della creazione dell'uomo. Di conseguenza *Nàná Buruku* entra in *con-tatto* con la terra per creare, dare vita, a partire dal fango, alla forma umana. Sono gesti, atti “magici”, che ci rimandano alla creazione del primo uomo.

Nuovamente, occorre informare che il principio ancestrale femminile di *Nàná Buruku*, come è d'altronde nel caso degli *schemata* del principio maschile, rappresentato tramite la manifestazione di *Oxalufã*, non è stato adoperato da Augusto Omolu durante la pratica della danza degli *Orixás* che egli ha condotto durante la 14<sup>a</sup> sessione dell'*University of Eurasian Theatre: Poetry and Improvisation* a Bologna, presso il Teatro Ridotto nell'ottobre 2006. Si potrebbe dunque asserire che il ballerino pedagogo non abbia inserito queste figure, principi ancestrali, nel suo percorso di formazione poiché esse non rivelerebbero, nello spazio-tempo, grandi possibilità di strutture coreutiche?

Se da un lato possiamo asserire che gli *schemata* danzanti dei principi ancestrali, maschile e femminile, non hanno una grande possibilità di struttura coreutica, dall'altro occorre riconoscere la potenza di queste architetture corporee nonché l'efficacia delle loro azioni durante il processo di investigazione creativa. Infatti, anche se la figura di *Nàná Buruku* non è stata annoverata nell'elenco di entità sovranaturali con i quali Augusto Omolu ha lavorato durante il suo seminario

nella città di Salvador nel 2012<sup>64</sup>, è possibile (guardando la videoregistrazione dell'*open doors*) comunque riconoscere nel corpo dei partecipanti determinati gesti e azioni che richiamano l'entità sovranaturale dell'*Orixá Nàná Buruku*.

---

<sup>64</sup> Secondo Fernando Ferraz, Augusto ha lavorato con i seguenti orixás: *Ogum*, *Oxossi*, *Yemanjá*, *Yansã*, *Xangô*, e qualche accenno agli schemata di *Oxumare*, *Oxalá*. Intervista concessa in luglio 2012.



*Nana Buruku*. Acquerello di Carybé: tratto dal libro “Iconografia dos deuses africanos no Candomblé da Bahia”. Bahia, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

### 2.3.4 Gli *schemata* di *Yémanja*: il principio di generare

*Yémanja* (*Yemoja*) il cui nome deriva da *Yéyé omo eja*, “la Madre i cui figli sono pesci”, è l’*orishà* degli *Egba*, una nazione *yorùbá* stabilitasi in tempi lontani tra *Ifà* e *Ibadan*, dove esiste ancora il fiume *Yemoja*. [n.t.] (VERGER, 1982, p.188)

*Yémanja*, la *Rainha do mar*, è la divinità femminile del *Candomblé* più popolare in Brasile. Nelle terre brasiliane, la sua immagine popolare “[...] viene associata al simbolo universale della sirena, ossia, una mora con dei lineamenti latini, come il risultato della fusione delle “madri d’acqua” europee, degli indios e degli africani. [...]” [n.t.] (MARTINS, 2008, p.59). Il culto della regina del mare è direttamente collegato alla forza della donna-madre, al principio del generare, della fecondità. Infatti, le persone che non conoscono le caratteristiche degli *Orixás* spesso confondono *Yémanja* con *Oxum*, la dea delle acque dolci, anche lei un *Orixá* che regge il principio del generare.

[...] Oxum é confundida com Yemanjá, e vice-versa, pelas pessoas leigas quanto ao Candomblé, visto que não dominam conhecimento suficiente e necessário para distinguirem as posições hierárquicas em que ambas estão posicionadas no panteão iorubá; tal confusão decorre do fato de ambas representarem o elemento água e possuírem traços em comum. [...] Além disso, elas carregam o arquétipo de mulheres poderosas com relação a fertilidade, fecundidade [...] (MARTINS, 2008, p.60)<sup>65</sup>

In Brasile, e in specifico nella città di Salvador Bahia, la popolarità di questo *Orixá* è talmente grande che è possibile trovare il suo nome in moltissimi negozi, bar, palazzi, farmacie, ristoranti, ecc. Questo fatto, secondo Suzana Martins, rivelerebbe da un lato, un modo di onorare la regina delle acque e, dall’altro il

---

<sup>65</sup> “[...] *Oxum* viene scambiata con *Yemanjá* e, viceversa, dalle persone che non conoscono il *Candomblé*; questo perchè non hanno conoscenze sufficienti per appunto distinguere le loro posizioni nella gerarchia del pantheon *iorubá*; tale errore viene dal fatto che tutte e due le entità rappresentano lo stesso elemento, l’acqua [...] Inoltre, esse rappresentano l’archetipo delle donne potenti collegate al principio di generare, alla fecondità e alla fertilità [...]” [n.t.]

riconoscimento del potere del nome di *Yémanjá* come pure la fedeltà dei suoi devoti nei suoi doni di prosperità e successo (MARTINS, 2008, p.62).

L'azzurro chiaro (celeste), il bianco-trasparente del cristallo, l'argento e il verde-acqua sono i colori che rimettono alla presenza incorporata della *Rainha do mar*, la regina del mare, *Yémanjá*. Il suo oggetto simbolico principale è l'*Abebe*, il ventaglio argentato, che *Yémanjá* tiene nella mano durante l'esecuzione della sua danza estatica. Inoltre, è possibile identificare altri oggetti simbolo che possono cambiare secondo le caratteristiche principali della *Yémanjá* incorporata nel sacerdote, cioè in corrispondenza con le sette manifestazioni che essa può assumere. Tuttavia, occorre dire che queste sette rappresentazioni non indicherebbero altre entità sovranaturali, anzi rivelerebbero, soltanto, delle qualità che appartengono a uno stesso principio della *Rainha do mar*. Secondo Verger, è possibile trovare, nello Stato di Bahia, le seguenti manifestazioni di *Yémanjá*:

[...] *Yemowo*, che in Africa, è la moglie di *Oshala*; *Yamase*, la madre di Shango; *Yewa*, che è un fiume il cui corso, in Africa, è parallelo a quello del fiume *Ogùn*, ma che, in certe leggende, è confuso spesso con *Yémanjá*; *Olóosa*, la laguna Africana dove sfociano diversi fiumi; *Yemoja Ogunte*, sposata con *Ogun Alaàgbede*; *Yemoja Saba*, claudicante, sta sempre a filare cotone; *Yemoja Sese*, molto volitiva e rispettabile. [n.t.] (VERGER, 1982, p.189)

*Yémanjá*, d'altronde come *Nàná Buruku* e *Oxum*, fa parte dello stesso gruppo degli *Orixás* femminili, o meglio, delle *Yabas*, cioè delle madri del pantheon del *Candomblé*. Anche se, tutte tre sono manifestazioni dell'*ase* (della forza) femminile degli elementi acqua e terra, ogni entità sovranaturale possiede la sua qualità energetica e il suo carattere specifico. Infatti, non a caso, l'antropologa Juana Elbein dos Santos, afferma che "*Yémánjá* condividerà con l'*orixá Oxum* quasi tutte le sue caratteristiche [...]" [n.t.] (SANTOS, 2008, p.91). Di conseguenza, è possibile identificare negli *schemata* di danza di queste *yabas* la "ripetizione" di determinati gesti e azioni; tuttavia, questi movimenti che si "ripetono" non sono uguali poiché sono eseguiti da forze energetiche e

architetture corporee diverse. Inoltre, gli stessi gesti e azioni non sono uguali perché servono da supporto narrativo di storie mitiche specifiche.

La *Rainha do mar Yemanja*, quando è incorporata nel sacerdote, si muove ad onde. La sua danza è un'onda e, il suo corpo manifestato è come se fosse il mare che la rappresenta. Con dei piccoli movimenti oscillanti delle sue mani *Yemanja*, che è il mare e, contemporaneamente, il principio femminile che lo rappresenta, esegue una mimesi delle onde del mare. Oltre i movimenti oscillanti delle sue mani, si notano i suoi gesti di tuffarsi e nuotare, che rinforzano il suo rapporto e la sua identità col mare. Tuttavia, i movimenti ondeggianti, fluttuanti e oscillanti del corpo che incorpora il principio di generare, soprattutto i piccoli movimenti del bacino, non dovrebbero rinviarci soltanto alla figura delle onde del mare; essi infatti dovrebbero informarci, soprattutto, sulla capacità di *Yemanja* di generare. Dunque, le piccole onde del bacino della *Rainha do mar* rivelano il potere di generare della madre delle acque. I movimenti ondeggianti di *Yemanja* possono anche presentarsi leggermente diversi, a seconda della sua manifestazione energetica. Per esempio, quando il sacerdote incorpora la manifestazione belligerante di *Yemanja Ogunté* è possibile identificare sia i movimenti fluttuanti e oscillanti delle onde del mare, sia i movimenti pieni di vigore, come se fosse una guerriera in combattimento.

A maioria dos movimentos do corpo de *Yemanja Ogunté* é circular e sinuoso, ao representar o seu aspecto feminino, mas, em alguns movimentos da coreografia, embora o corpo esteja executando movimentos circulares, *Yemanja Ogunté* se locomove em linhas retas no espaço do barracão. Um dos movimentos que simbolizam *Yemanja Ogunté* “guerreando” [...] envolve o corpo todo, que é irradiado pela força do foco no espaço direto, executando movimentos cortados, usando o peso forte num tempo acelerado e com fluxo controlado. [...] (MARTINS, 2008, p.138)<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> “La maggior parte dei movimenti del corpo di *Yemanja Ogunté*, quando rappresenta il suo aspetto femminile, sono circolari e ondeggianti; ma, in altri momenti della coreografia, anche se il corpo ancora esegue dei movimenti circolari, *Yemanja Ogunté* si muove nello spazio del terreiro, in linee rette. Uno dei movimenti che simbolizza *Yemanja Ogunté* “combattendo” [...] coinvolge tutto il suo corpo e, si irradia nello spazio diretto con movimenti spezzati, il peso forte, tempo accelerato e flusso controllato. [...]” [n.t.]

Di conseguenza, nella stessa architettura corporea del sacerdote che esegue gli *schemata* di *Yemanja Ogunté*, è possibile trovare due serie di azioni mitiche che rivelano la manifestazione sia della madre, il principio femminile delle acque, sia della guerriera in combattimento. Tuttavia, indipendentemente dalla manifestazione incorporata e dalle caratteristiche della *Rainha do mar*, è possibile riconoscere degli *schemata*, gesti e azioni che si ripetono sia nella sua rappresentazione belligerante di madre-guerriera che combatte con la sua spada argentata, sia nella manifestazione claudicante di *Yemanja Saba*. Troveremo dunque, 1) la sequenza di azioni che descrivono il bagno di *Yemanja* e, 2) la sequenza dei giri che disegnano, con molta intensità, un vortice di aria e acqua nello spazio. Nella prima serie di azioni: il bagno di *Yemanja*; la *Yaba* scende a terra, eseguendo dei movimenti lenti con molta delicatezza per comporre, appunto, l'immagine che manifesta la sua femminilità. Il suo bagno, anche se lo possiamo considerare analogo a quello eseguito dalla figura di *Nàná Buruku*, è molto più ondeggiante e ampio, inoltre esiste una forte differenza nel flusso del movimento e nella posizione del tronco di *Yemanja* che simula, diverse volte, un tuffo nelle acque. Diversamente dalla prima sequenza di azioni, che si svolge a terra, senza spostamenti del corpo nello spazio, i giri di *Yemanja* sono mobili ed estremamente agili. Queste rotazioni, che sono eseguite con tutto il corpo del sacerdote, in un ritmo abbagliante, sono motivi di grande festa e piacere visuale nelle cerimonie pubbliche, durante le danze degli *Orixás*. Dunque, le sue azioni giranti sono *forme traces* che rappresentano e rivelano nello spazio il mulinello d'acqua, simbolo che ci rimette alle caratteristiche emozionali, tondeggianti e vorticose della *Rainha do mar Yemanja*. E' come se i giri della *Rainha do mar* portasse l'aria rinfrescante del mare dentro il rituale.

Allo stesso modo in cui si può verificare, nella città di Salvador, la forte presenza dell'immagine di *Yemanja*, tramite l'uso del suo nome in un grande numero di negozi, ristoranti, bar, ecc., è possibile anche percepire un tipo di popolarità analoga dell'*Orixá* Yemanja in ambito artistico. In questo caso, l'immagine di *Yemanja* viene popolarizzata grazie ai suoi giri abbaglianti, ai suoi movimenti ondeggianti e sensuali, frequentemente adoperati nei processi creativi, soprattutto, nell'ambito della danza. Questi movimenti fluttuanti della *Rainha do mar* che ho potuto osservare nelle prove e coreografie del *Ballet Folclórico da Bahia* e, in altre lezioni di Danza Afro che ho frequentato nella scuola di danza dell'Universidade Federal da Bahia – UFBA, sono stati adoperati anche da Augusto Omolu nel suo seminario di educazione attoriale. Nell'occasione della 14ª sessione dell'*University of Eurasian Theatre: Poetry and Improvisation* a Bologna, nell'ottobre 2006, Omolu si è servito soprattutto della seconda sequenza di azioni, ossia, i giri di *Yemanja* che riprendono l'immagine del mulinello d'acqua. Oltre ai movimenti vorticosi della *Rainha do mar*, egli ha adoperato altri *schemata* tondeggianti come, per esempio, gli *schemata* delle mani che si “trasformavano” in pesciolini oppure in onde del mare che si sbattevano sugli scogli. Dunque, la scelta del ballerino pedagogo è stata quella di evidenziare la sinuosità sensuale dell'*Orixá* e, inoltre, di rinforzare l'immagine abbagliante che normalmente colpisce l'occhio e il corpo di colui che si muove, soprattutto, in questo caso, dei partecipanti stranieri che, nella maggior parte, non conoscevano le energie degli *Orixás*. Essi infatti, hanno potuto, durante tre giorni, provare e ripetere la sequenza coreografica ma purtroppo, non hanno avuto il tempo sufficiente per sperimentare nel loro corpo le possibilità espressive degli *schemata* e, neanche, per studiare i principi energetici dell'*Orixá*. Si potrebbe dire che nel contesto educativo della 14ª sessione dell'*University of Eurasian Theatre: Poetry and Improvisation*, il tempo non è stato sufficiente per svolgere un'attività di ricerca corporea che permettesse ai soggetti del processo educativo di sperimentare l'atto creativo, quindi rielaborare le informazioni corporee e le forme sacre tradizionali degli *Orixás*. Si potrebbe anche asserire che il ballerino

pedagogo nonché i partecipanti del seminario si sono fermati alla struttura coreografica delle danze degli *Orixás*, cioè nell'aspetto spettacolare della danza. Di conseguenza, l'invocazione danzata eseguita tramite e nel corpo umano viene considerata e studiata soltanto come una sequenza di passi, ritmi che compongono una determinata coreografia, non necessariamente come "partiture" fisiche e vocali efficaci nei processi di comunicazione e diffusione di immagini visive.



*Yemanjá*. Acquerello di Carybé: tratto dal libro “Iconografia dos deuses africanos no Candomblé da Bahia”. Bahia, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

### 2.3.5 Gli *schemata* di *Ogun*: il principio forza del guerriero (colui che è sette)

*Ogun* è uno, ma lo dicono in sette parti a *Irè*, *Ogun méjejè loode Irè*, frase che allude a sette villaggi, oggi spariti, che sarebbero esistiti nei dintorni di *Irè*. Il numero sette gli viene associato ed è rappresentato, nei luoghi che gli sono consacrati, da strumenti di ferro del numero di sette, quattordici o ventuno infilati in un fusto di ferro: lancia, spada, pinza, coltello, punta di freccia, tutti simboli delle sue attività. [n.t.] (VERGER, 1982, p.85)

*Ogun* è l'*Orixá* del movimento e della dinamica per eccellenza, la manifestazione energetica incorporata del guerriero. Quando egli si manifesta nel corpo dei sacerdoti inizia una danza marziale molto rapida che fa ricordare il trotto del cavallo; impugnando la sua spada *Ogun abre os caminhos*, apre i sentieri a coloro che lo seguono ed agli altri *Orixás*, cioè vuol dire che *Ogun* sfila in testa, aprendo il cammino quando gli *Orixás* entrano nel salone delle danze estatiche, già vestiti con gli indumenti e i loro oggetti. Ad *Ogun* viene anche riconosciuto il potere di essere stato il primo a manipolare il ferro, quindi, non a caso, viene soprannominato il fabbro. Tuttavia, prima ancora di maneggiare il ferro, egli fu un bravissimo cacciatore conoscitore dei segreti della foresta; perciò è un *Orixá* che porta con sé non soltanto il principio del guerriero ma pure fa parte del gruppo degli *Ode*, cioè dei cacciatori. “Nel gruppo degli *Ode* – cacciatori – si stacca *Òsòsì*, il cacciatore per eccellenza. Egli condivide molte caratteristiche con *Ogun*. Sono “fratelli” nel linguaggio del “*terreiro*” [...] [n.t.] (SANTOS, 2008, p.93). Di conseguenza, *Ogun* condivide il principio del sostenere con il suo fratello l'*Orixá Oxossi*, il re dei cacciatori. I colori che corrispondono al principio dell'*Orixá Ogun* sono il verde e il blu. Le collane dei sacerdoti di *Ogun* sono quindi verdi, blu oppure di ferro, il metallo della terza categoria, il “sangue nero”, che porta l'*axé*, cioè la forza del principio del guerriero *Ogun*. Quando incorporato dal principio guerriero di *Ogun*, il sacerdote si sposta con molta velocità nello spazio del salone delle danze estatiche svolgendo una specie di camminata sbrigativa, una corsa celere che rimette all'immagine del cacciatore che corre dietro qualche animale selvatico, oppure, alla figura di *Ogun* che esce dalla foresta con un

coltellaccio aprendo i cammini, i sentieri, rafforzando così la sua immagine di domatore. In ogni gesto, movimento e sequenze di danze dell'*Orixá Ogun* è possibile percepire la forza e il potere di uno dei suoi elementi, il fuoco, che si irradia nello spazio. Normalmente, il guerriero *Ogun*, in una postura eretto, esegue dei movimenti con le sue mani appalmate che mimano, oppure si “trasformano” nelle sue armi e nelle sue ferramenta di potere. Queste micro-danze che il sacerdote esegue, cioè i piccoli movimenti che egli compie con le mani a mo’ di spada, sono eseguite quando il sacerdote non è ancora vestito con gli indumenti e l’oggetto principale di *Ogun*, la spada, oggetto-simbolo che, oltre a rappresentare la sua condizione nella gerarchia del pantheon degli *Orixás*, rivela anche il suo aspetto virile, deciso, pronto a combattere sia un avversario, sia la rappresentazione di un qualcosa da eliminare nei sentieri della vita di una persona. Ed è, soprattutto per questo motivo che *Ogun*, il guerriero che impugnando la sua spada taglia i mali e gli ostacoli, viene considerato l'*Orixá abre os caminhos*, cioè colui che apre i sentieri.

A Bahia si attribuiscono sette nomi a *Ogun* che sono molto simili a quelli che abbiamo visto in Africa. In questa lista ci sono delle varianti dateci dalle persone interrogate, ma quelle menzionate il più delle volte sembrano essere: *Ogun Onire*, *Ogun Alakoro*, *Ogun Alagbèdè*, *Ogunja*, *Ogun Mejè*, *Ogun Omini*, *Ogun Wari*. [n.t.] (VERGER, 1982, p.92)

Dunque, è possibile identificare sette qualità nella manifestazione incorporata di *Ogun*, come d'altronde è riconoscibile anche nella rappresentazione della *Rainha do mar Yémanjá*. Tuttavia, le sette qualità di *Ogun*, diversamente da *Yémanjá*, rivelano le caratteristiche di affinità che *Ogun* ha con gli altri *Orixás*. Tranne il suo titolo di *Ogun Onire*, che appunto lo identifica come il re della città di *Irê*, le altre qualità sono direttamente collegate alle affinità di *Ogun* con gli *Orixás*. Così, *Ògún Meje* – o *Mejeje*, il guardiano delle case di *Ketu*, colui che custodisce le sette porte della città di *Irê*, rivela le sue affinità con l'energia di *Exú*, il messaggero e guardiano dei *terreiros*. *Ògún Je Ajá* oppure *Ogúnjá*, manifesta il suo legame con l'energia di *Oxaguiã*. *Ògún Àmènè* o *Omini* e *Ogun Wàri* hanno

delle affinità con il principio dell'*Orixá* femminile *Oxum*. *Ògún Alágbèdé* è in sintonia con il principio del generare della *Rainha do mar Yemanjá*. E, *Ògún Akoró* è in affinità con l'energia del suo fratello *Oxóssi*, il re dei cacciatori. Tuttavia, indipendentemente da queste sette qualità, l'architettura corporea dell'energia incorporata dell'*Orixá Ogun* è una; quindi, in questa unità corporea è possibile identificare due zone principali che irradiano la forza energetica dell'*Orixá* e compongono la figura del guerriero. La prima zona energetica è riconoscibile nelle membra inferiori e la seconda negli arti superiori. L'evidenza di queste zone di forza specifiche nella composizione della figura di *Ogun* rafforzerebbe dunque la sua caratteristica dinamica e relazionale. Infatti, non a caso, le gambe e le braccia, che secondo Delsarte sono impregnate di forza vitale, oltre a mettere l'essere in "[...] con-tatto con quanto ci circonda, mettendo in relazione l'io con i fenomeni [...]" (RANDI, 1996, p.156), darebbero la possibilità all'architettura corporea di locomuoversi nello spazio e aprirsi verso l'esterno.

Orgão responsável pela caminhada, pela marcha, a perna é um símbolo dos vínculos sociais e exteriores. Ela permite aproximações, favorece os contatos e suprime as distâncias, assumindo assim uma importância de ordem biológica e social. [...] (MIRANDA, 2000, p.73)<sup>67</sup>

Perciò, le gambe del sacerdote incorporato dal principio del guerriero di *Ogun* rispecchiano la struttura energetica della figura dell'*Orixá* guerriero e, esprimono il principio maschile che esplora il mondo con la sua marcia sbrigativa.

[...] A perna, como o pênis, é um símbolo da vida e da libido. Mostrar as pernas significa exhibir sua potência, virilidade ou feminilidade. [...] Romper, cortar ou quebrar as pernas de alguém significa, metaforicamente, impedir seu relacionamento social, profissional ou sexual. [...] As pernas como força da realização humana são assemelhadas às pernas do cavalo. [...] (MIRANDA, 2000, p.74)<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> "Organo responsabile della camminata, della marcia, la gamba è un simbolo dei rapporti sociali e del contatto con l'esterno. Essa permette l'avvicinamento, favorisce i contatti e accorcia le distanze, assumendo così un'importanza di ordine biologico e sociale. [...]" [n.t.]

<sup>68</sup> "[...] La gamba, d'altronde come il pene, è un simbolo di vita e della libido. Mostrare le gambe significa esibire la potenza, la virilità o la femminilità. [...] Rompere, tagliare o spaccare le gambe

Le gambe sono la parte del corpo umano che ci permette di spostarci, di camminare, correre, arrivare dove vogliamo. Ci consentono di mantenere la posizione eretta, di rimanere in equilibrio, di saltare, di danzare. Sono legate al movimento, all'azione; accorciano le distanze, avvicinano o allontanano fisicamente le persone l'una dall'altra. Vengono equiparate simbolicamente all'organo sessuale per questa componente di possibile unione o divisione, coesione o non coesione nell'ambito individuale o di gruppo. Rappresentando la forza e la potenza dell'individuo, le gambe sono un simbolo del legame sociale: permettono gli avvicinamenti, favoriscono i contatti, sopprimono le distanze e hanno perciò un'importanza di ordine sociale (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p.48). In realtà e, non a caso, durante l'esecuzione degli *schemata* di *Ogun*, è inevitabile riconoscere il vigore delle gambe del guerriero incorporato nel sacerdote. Esse infatti ci inviano dei messaggi molti precisi sulla forza dell'animalità guidata che è presente nell'architettura corporea di *Ogun* e nello stesso momento la fermezza del guerriero che la controlla. Sono gambe determinate che si spostano col fuoco diretto e molta precisione in direzione alla realizzazione dell'atto. *Ogun*, il guerriero del sentiero cammina con vigore e coscienziosità perché egli è stato capace di dominare la sua animalità, il suo cavallo, e quindi fare uso di questa energia nel suo processo di libertà. E', dunque, l'*Orixá* che rappresenta l'archetipo dell'uomo autonomo che cammina con le sue proprie gambe. Invece, per quel che riguarda gli arti superiori, ossia, la seconda zona energetica dell'architettura di *Ogun*, si osserva nell'immediato la forza visuale delle mani del sacerdote che insceneranno dei microtemi in stretto rapporto con l'azione complessa della figura dell'*Orixá*; ossia, durante l'esecuzione degli *schemata* dell'*Orixá*, il sacerdote incorporato, ancora non vestito con gli abiti e gli oggetti che identificano il guerriero *Ogun*, userà le sue mani per rappresentare la spada e quindi raccontare, tramite una sequenza di gesti

---

di qualcuno significa, metaforicamente, bloccare la sua relazione sociale, professionale o sessuale. [...] Le gambe come forza di realizzazione umana sono paragonate alle gambe del cavallo. [...]" [n.t.]

narrativi, la storia mitica e le caratteristiche che identificano il principio guerriero di *Ogun*. Sono dunque mani-strumenti che rivelano la sua capacità di agire e affrontare il mondo. Infine, sono mani che rappresentano simbolicamente le sue facoltà e la sua tecnica di potere, cioè il suo procedimento utilizzato per dominare la materia. La mano di *Ogun* è dunque un simbolo dell'azione differenziatrice; serve da arma e da strumento di conoscenza, differenzia l'uomo da ogni animale e serve anche a differenziare gli oggetti che tocca e modella.

[...] As mãos evocam o conhecimento. Um saber capaz de impedir o poder de tornar-se dominação. A mão é um emblema real, instrumento de preponderância, supremacia e sinal de domínio. Para a tradição judaica cristã, as duas mãos, em profundidade, são uma só, e simbolizam a força, koá (energia, potência, vigor). [...] (MIRANDA, 2000, p.176)<sup>69</sup>

Tuttavia, occorre dire che l'energia, la potenza e il vigore delle mani del sacerdote incorporato, che esegue, appunto, i microtemi nelle sequenze di danze di *Ogun*, non avrebbero la stessa forza e neanche l'armonia, d'altronde necessaria all'atto simbolico efficace, se non ci fosse l'aiuto delle braccia, insieme alle articolazioni e alle spalle: il fuoco del movimento stesso. Perciò, si potrebbe asserire che i movimenti delle mani-strumento del guerriero *Ogun* sono armonici ed efficaci grazie alla connessione diretta con le spalle, oppure, si potrebbe dire che sono armonici poiché le spalle e le mani sono la *stessa cosa* (MIRANDA, 2000, p.184). In questo modo, l'unione tra le braccia, spalle e mani rinforzerebbe la zona energetica superiore dell'architettura di *Ogun* e, soprattutto, rivelerebbe la forza della matrice pettorale nella composizione della figura e degli *schemata* dell'*Orixá* guerriero.

---

<sup>69</sup> “[...] Le mani evocano la conoscenza. Un sapere capace di impedire il potere di diventare dominazione. La mano è un’emblema regale, strumento di preponderanza, supremazia ed è segno di autorità. Secondo la tradizione giudaica cristiana, le due mani, in profondità, sono una solo, e simbolizzano la forza, koá (energia, potenza, vigore). [...]” [n.t.]

Come i giri e i movimenti ondeggianti della *Rainha do mar Yemanjá* sono frequentemente adoperati dagli artisti nei loro processi creativi, anche gli *schemata* danzanti di *Ogun* sono molto diffusi fuori dal contesto socio-religioso dei *candomblés*. Nel caso dell'*Orixá Ogun* si potrebbe dire che le sue caratteristiche dinamiche, i suoi movimenti veloci, pieni di vigore istigherebbero il processo creativo e la composizione di altre azioni gestuali. Infatti, durante il mio soggiorno nella città di Salvador, ho potuto frequentare diverse lezioni di Danza Afro dove ho percepito una grande profusione di movimenti ispirati dagli *schemata* dell'*Orixá Ogun*; ma, a volte, ho potuto anche identificare tutta la sequenza di azioni che il guerriero compie durante le sessioni ritualistiche nei *candomblés*, cioè gli spostamenti, le camminate sbrigative e le corse celeri del cacciatore che esce dalla foresta con un coltellaccio aprendo i cammini, i sentieri. Quindi, è usuale percepire nei percorsi di educazione corporea, in specifico nell'ambito della danza contemporanea in Salvador, le sequenze di gesti, movimenti e, di spostamenti dell'architettura corporea dell'*Orixá Ogun*. Infatti, si può identificare, per esempio, le sequenze di *Ogun* nell'*Orixás dance classes*, cioè nel percorso educativo sostenuto dalla ballerina Rosangela Silvestre, colei, appunto, che ha creato la tecnica Silvestre<sup>70</sup>; come d'altronde si può osservarle nel *training* corporeo sostenuto dal ballerino Augusto Omolu. Entrambi i processi educativi, tanto quello di Rosangela Silvestre indirizzato specificatamente all'educazione, al *training*, dei ballerini, come quello sostenuto da Augusto Omolu, rivolto non soltanto all'educazione corporea dell'attore ma pure a quella del ballerino, sono dei processi che si appoggiano alla struttura dell'architettura corporea degli *Orixás*, cioè sono delle sperimentazioni pedagogiche che propongono le sequenze coreografiche, i gesti e i movimenti eseguiti dai sacerdoti dei *candomblés*.

---

<sup>70</sup> Nel 1982, la coreografa, insegnante e ballerina di Salvador (Bahia) Rosangela Silvestre ha iniziato le prime fasi dello sviluppo della tecnica Silvestre, una tecnica di danza contemporanea in continua evoluzione che si serve degli elementi tradizionali della cultura afrobrasiliiana, in specifico gli *schemata* e le danze degli *Orixás*. Per ulteriori informazioni rimando al sito: [www.silvestretraining.com](http://www.silvestretraining.com) accesso in data 23 luglio 2012.

Tuttavia, osservando queste sperimentazioni pedagogiche, si verifica che le successioni di *schemata* corporei possono essere impiegate almeno in due modi: 1) nella forma parziale, ossia, in questo caso l'artista pedagogo si serve soltanto di determinati gesti o parte della sequenza coreografica dell'*Orixá*, oppure, 2) nella forma integrale, vale a dire che egli adopera tutta la sequenza coreografica e gli *schemata* dell'*Orixá*. Per quel che riguarda il secondo percorso educativo, ossia, il *training* corporeo di Augusto Omolu, ho potuto osservare, durante la 14ª sessione dell'*University of Eurasian Theatre: Poetry and Improvisation*, che il ballerino pedagogo si è servito della seconda modalità, cioè ha lavorato con la forma integrale della sequenza coreografica dell'*Orixá Ogun*. La sua scelta dunque di lavorare con la forma integrale della sequenza coreografica gli ha permesso di far conoscere ai partecipanti l'architettura corporea dell'*Orixá* guerriero, i suoi gesti simbolici, nonché le sue azioni mitiche. In questo caso, la coreografia è diventata uno strumento di comunicazione visuale efficace nel tramandare un registro corporeo composto da elementi "grammaticali" corporei tradizionali molto precisi; inoltre, mediante le sequenze coreografiche, il ballerino pedagogo ha potuto indicare, ai partecipanti del seminario, le qualità dei movimenti e dell'energia corporea non soltanto del guerriero *Ogun* ma anche degli altri *Orixás* con il quale egli ha lavorato. Quindi, le sequenze della danza degli *Orixás* sono state adoperate nel *training* come un processo di studio capace di rivelare all'individuo le forze energetiche universali che sono incorporate negli *Orixás*.



*Ogun*. Acquerello di Carybé: tratto dal libro "Iconografia dos deuses africanos no Candomblé da Bahia". Bahia, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

### 2.3.6 Gli *schemata* di *Oya-Yansan*: il principio forza della guerriera (colei che è nove)

Se il nove è l'espressione essenziale delle cose, il sette caratterizza la successione dei loro atti. In una serie di atti bisogna contare sette stazioni. Se ciascuno dei sette dev'essere studiato in sé nel suo principio e nelle sue conseguenze, bisogna allora cercarvi l'accordo di nona. Ma se un fenomeno è studiato nel suo cammino, bisogna stabilire i sette gradi che questo fenomeno percorre per arrivare al suo termine. Ecco come il nove esprime l'essenza e il sette le successioni delle cose. Il nove è l'espressione essenziale. Il sette è l'espressione della serie. (DELSARTE, 1993, p.175)

*Oya*, oppure *Yansan*, la regina dei venti, delle bufere e delle tempeste, è una divinità collegata all'energia dell'aria e del fuoco. L'unione di questi due elementi costituisce l'aspetto dinamico ed essenziale della manifestazione del principio guerriero femminile di *Oya*; e il rosso-sangue, colore che la rappresenta, corrisponde all'*ase*, ossia, alla forza della realizzazione che muove ed è individualizzata (SANTOS, 2008, p.95).

[...] *Iansã* tem controle sobre a tempestade, sobre os ventos; tem em outras palavras, o controle sobre si. É provavelmente isso que a torna uma grande guerreira. Na guerra, além do controle sobre o outro, é fundamental o domínio sobre si. De fato, entre as três principais esposas de Xangô – Oxum, Obá e Iansã – é ela que desempenha o papel de guerreira que acompanha o marido nas suas aventuras bélicas. (BERNARDO, 2003, p.73)<sup>71</sup>

Secondo il vocabolario *Yorubá-Português*, il vocabolo *Oya* indicherebbe il nome di una principessa della città reale di *Irá*, in *Nupe*, che è stata moglie di *Shango*. E' riconosciuta come guerriera dell'impero *Yorubano* vissuto intorno al 1450 a.C.

---

<sup>71</sup> “[...] *Iansã* ha il potere sulle tempeste, sui venti; in altre parole, ha il potere di dominare se stessa. Ed è probabilmente questa caratteristica, di dominare se stessa, che le permetterebbe di essere una grande guerriera. Quindi, una distinzione fondamentale nell'arte della guerra, dove oltre a dominare l'altro occorre, prima di tutto, che il guerriero abbia dominio su se stesso. Difatti, tra le tre principali moglie di *Xangô* – *Oxum*, *Obá* e *Iansã* – è soltanto lei che si presenta come una guerriera capace di seguire suo marito durante le avventure belliche.” [n.t.]

Invece, per quel che riguarda l'etimologia di *Yansan*, il nome con il quale la regina delle tempeste viene conosciuta soprattutto in Brasile, è possibile ipotizzare che esso sia derivato da una congiunzione di due verbi, entrambi intransitivi, della lingua *Yoruba*. Infatti, si osserva che le azioni di questi verbi rimettono, di qualche maniera, alle caratteristiche della riconosciuta guerriera dell'impero *Yorubano*. Quindi, troviamo nella prima parte il verbo *YAN* che vuol dire marciare, camminare con dei passi spiccati, camminare con superbia; e la seconda parte, composta dal verbo *SÁN* che sta per spezzare, rompere, tuonare, rivelerebbe oltre alle caratteristiche di *Oya*, il fenomeno di uno dei suoi elementi, cioè il tuono. Sono perciò verbi che corrispondono alle descrizioni di *Yansan* che possono essere rintracciabili nei suoi miti e *orikis*. Le equivalenze delle azioni verbali possono essere riconosciute sia nell'architettura corporea del sacerdote, incorporato dell'energia guerriera di *Yansan*, sia nelle sequenze delle sue danze.

Em sua dança de fogo ela agita as mãos como se estivesse a espalhar raios, mantendo-as abertas em seus braços suspensos, acenando-as em gestos circulares e indo e vindo rapidamente dentro do espaço dedicado aos orixás, o centro do barracão. Assim, na tradução física de movimentos agressivos, Oyá se representa na dança como fogo. Erguer as mãos para o alto movimentá-las com velocidade aplica-se à narrativa de que este orixá é dona dos ares [...] chuvas, ventos, raios e trovões. (PASSOS, 2008, p.35)<sup>72</sup>

Tuttavia, secondo gli *orikis*, il poema sacro che narra i miti degli *Orixás* oppure le storie degli eroi mitici del popolo *Yoruba*, il nome *Yansan* sarebbe un'identificazione dello stato dell'*Orixá*, cioè letteralmente significherebbe “*a mãe dos nove*”; colei che ha generato nove figli.

---

<sup>72</sup> “Nella sua danza di fuoco [*Oya*] agita le sue mani come se spargesse dei fulmini; mantenendole aperte, con le sue braccia sospese in aria, inizia a compiere dei gesti circolari, camminando molto rapidamente dentro lo spazio destinato alle danze degli *orixás*. Così, nella traduzione fisica, i suoi movimenti di danza la rappresentano come se fosse il proprio fuoco. Il gesto di innalzare le sue mani, con molta velocità, è direttamente collegato alla narrativa mitica dell'*orixá* [*Oya*] che è la padrona dell'aria, [...] delle tempeste, dei venti, dei tuoni e dei lampi.” [n.t.]

[...] Un tempo, *Oya* si lamentava di non avere figli. Questa triste circostanza era dovuta al fatto che lei ignorava quali erano i cibi a lei proibiti. Lei mangiava carne di montone e di ariete, ma era quella di capra raccomandabile per lei. Un *babalàwo* da lei consultato, le rivelò il suo errore e le raccomandò di fare delle offerte, tra cui doveva figurare della stoffa rossa con cui confezionare gli abiti di *Egùngùn*. Compiuto questo dovere, *Oya* diventò madre di nove figlioli, che in *yorùbá* suona come: *Iyà omo mesan*, origine del nome *Yansan*. [n.t.] (VERGER, 1982, p.166)

Invece, in un altro *oriki*, nel poema che narra la mitica lotta fra *Oya* e *Ogun* – l'*Orixá* guerriero che è stato il suo primo marito – è possibile trovare un'origine diversa del nome *Yansan*. L'*oriki* racconta, appunto, di come *Ogun* e *Oya* si affrontarono muniti delle loro barrette magiche che avevano la proprietà di dividere in sette parti gli uomini e in nove le donne che ne venivano colpite. Durante il combattimento essi si picchiarono vicendevolmente e, in tal modo, *Ogun* si divise in sette parti – *Ogun Meje* – e, *Oya* si divise in nove – *Yansan*.

[...] Un giorno *Ogun* aveva offerto a *Oya* una barretta di ferro, simile a quella che possedeva lui stesso e che aveva la proprietà di dividere in sette parti gli uomini e in nove le donne che ne venivano colpiti durante una disputa. A *Shango* piaceva molto andare a sedersi nella fucina e spesso posava gli occhi su *Oya*; costei, a sua volta, lo guardava furtivamente. *Shango* era molto elegante, troppo elegante racconta addirittura il narratore della storia, i suoi capelli erano intrecciati come quelli di una donna, portava delle collane, braccialetti e orecchini. La sua prestanza e potenza impressionavano *Oya*. Successe quello che si può prevedere: un bel giorno lei scappò con lui. *Ogun* si precipitò all'inseguimento dell'amante infedele e, avendo raggiunto i fuggitivi, si mise a combattere con lei. Tutti e due si affrontarono muniti delle loro barrette magiche e si picchiarono vicendevolmente. Fu così che *Ogun* si divise in sette parti e *Oya* in nove; in seguito a questo evento *Ogun* ricevette il nome di *Ogun Meje* e *Oya* quello di *Yansan* [...] [n.t.] (VERGER, 1982, p.166)

Perciò, il nove come espressione essenziale delle cose, ritornando alla citazione di Delsarte rivelerebbe, dunque, il principio, il coronamento degli sforzi, il compimento di una creazione. E, nel caso di *Oya*, si potrebbe affermare, conforme alle narrative degli *orikis*, che l'espressione della sua essenza – *Yansan* – l'abbia ricevuta, soltanto dopo, quando essa si divide in nove parti, oppure, quando

concepisce nove figli, che, in qualche modo, sarebbe ugualmente una forma di divisione. Il numero nove, con il quale *Oya* viene normalmente connessa, ci rimetterebbe pure alla misura delle gestazioni, ai mesi necessari al completamento del feto, cioè al compimento di una creazione. Infatti, non a caso, nell'arte *maya*, il numero nove è una cifra sacra femminile della dea luna, *Bolon Tiku*, che letteralmente significa “Dea Nove”, la dea della luna piena (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p.137).

*Oya* quando si manifesta nei suoi “figli”, i sacerdoti che le sono consacrati, dimostra ed esegue, tramite la sua architettura corporea, degli atteggiamenti regali, orgogliosi e ardenti. Durante le danze estatiche, si percepisce, prima di tutto, la camminata celere della regina dei venti; difatti, il suo modo di spostarsi nello spazio delle danze sacre è considerato, tra le *Yabas*, ossia gli *Orixás* femminili, il più veloce e dinamico.

Oyá se lança a uma coreografia intempestiva, tremeluzindo as mãos, soltando o seu *Ke* ou *Ilá*, uma espécie de brado identitário dos orixás em seus terreiros de candomblé e, através da velocidade dos seus movimentos, balança a saia, que colabora visualmente para exprimir a idéia de ventania [...] (PASSOS, 2008, p.35)<sup>73</sup>

Tuttavia, nella danza di *Oya* è possibile identificare altri *schemata* corporei che rivelano il suo titolo di “madre” o regina degli *Égún*<sup>74</sup>, cioè colei che comanda il mondo dei morti. Perciò, come regina degli *Égún*, è possibile riconoscere nell'architettura corporea di *Oya-Yansan* altre qualità energetiche che cambiano modalità di come vengono eseguiti gli *schemata* danzanti. Il sacerdote, quando incorpora la manifestazione energetica di *Oya Igbale*, la signora degli *Égún*, si muove soavemente e fa dei gesti molto delicati; quindi, egli esegue degli

---

<sup>73</sup> “*Oya* si lancia in una coreografia tempestiva con le sue mani tremolanti, liberando nell'aria il suo *Ke* o *Ilá*, una sorta di grido che identifica l'*orixá* incorporato durante il rituale del *Candomblé*. Con la velocità dei suoi movimenti, [*oya*] scuote la sua gonna, che le aiuta a esprimere visivamente l'idea del vento impetuoso [...]” [n.t.]

<sup>74</sup> Per ulteriori informazioni sulla società segreta degli *Égúngún*, rimando al capitolo VI “*O Sistema religioso e as entidades sobrenaturais: Os ancestrais*” in: SANTOS, Juana Elbein dos. “Os nago e a morte”. Petropolis, Editora Vozes, 2008, pp. 102-129

*schemata* che possiedono un registro corporeo molto prossimo all'energia degli *Orixás funfun*, cioè al gruppo degli *Orixás* che appartengono al colore bianco, come *Oxalufã*. Dunque, così come l'*Orixá Ogun* può presentare, nella sua manifestazione incorporata, sette qualità di affinità, anche *Oya-Yansan* si presenterebbe con altre qualità energetiche che influenzerebbero il suo comportamento gestuale durante le sequenze degli *schemata* danzanti. Tuttavia, per quel che riguarda lo studio dell'architettura corporea dell'*Orixá Oya-Yansan* si è scelto di analizzare la figura della sua manifestazione più tempestiva, che si presenta con le mani chiuse appoggiate sul fianco, in una postura di sfida e comando. La scelta di esaminare questa figura in specifico, si deve al fatto di essere la manifestazione più comune di osservare, non soltanto nelle feste dei *candomblés*, ma pure nei percorsi educativi corporei che adoperano gli *schemata* degli *Orixás*.

Dunque, osservando l'architettura corporea della manifestazione più tempestiva di *Oya-Yansan*, si percepiscono soprattutto due zone energetiche che contribuiscono alla composizione visuale del principio guerriero della regina dei venti. Nella parte bassa della figura, si distinguono i piedi e le gambe; invece, nella parte alta, la sede delle forze animiche, si evidenziano le mani, le braccia e le avanbraccia. I piedi e le gambe, oltre a servire agli spostamenti nello spazio e dimostrare la forza e la potenza del principio incorporato di *Oya-Yansan*, funzionano anche come una specie di elemento visivo narrativo capace di, tramite una sequenza di azioni gestuali, rivelare la trasmutazione della regina dei venti, cioè di indicare la sua capacità di trasformarsi, secondo il suo mito, in un bufalo selvaggio che corre nel salone delle danze estatiche. Perciò, quando la regina danza, i suoi piedi sono veloci come il fuoco e, quando si trasforma nel bufalo, i suoi piedi mimano le zampe dell'animale, rivelando così la ferocità della guerriera pronta ad attaccare.

[...] de acordo a sua mitologia, Oyá também é animal, como tal é fechada, rápida e selvagem. É búfalo que inclina a cabeça para baixo e segue desbragadamente o seu curso em correria, mãos para trás, coluna reclinada na horizontal à frente, movimentos abruptos, feições faciais cerradas expressando a sua porção animalesca. (PASSOS, 2008, p.34)<sup>75</sup>

E' perciò tramite questa caratteristica animalesca che *Oya* rivela il suo principio femminile guerriero e ctonio. “[...] Collegata agli aspetti animali del buffalo, la natura femminile di *Iansã* può essere considerata come il primo livello della manifestazione dell’anima, perciò un femminile più sensuale e primitivo” [n.t.] (ZACHARIAS, 1998, p.174).

Invece, per quel che riguarda la seconda zona energetica degli *schemata* di *Oya-Yansan*, ossia la parte alta della architettura corporea dell’*Orixá*, le mani e le braccia hanno una grande importanza nella dinamica della manifestazione incorporata e, soprattutto, nella narrazione mitica del principio di *Oya-Yansan*. Due sono le sequenze più ricorrenti durante la danza della regina dei venti, cioè: a) le mani nella posizione *palette*, usando il lessico di Etienne Decroux b) le mani chiuse sopra i fianchi. Perciò, due gesti di fondamentale importanza per comporre appunto gli atteggiamenti femminili guerrieri e che osano di *Yansan*. Quando entra nel salone delle danze estatiche, danzando come il vento dinamico e caldo della creatività femminile, è possibile verificare nella mano sinistra della regina delle tempeste il suo oggetto di potere, l’*irùkèrè*, cioè una specie di scettro di cuoio con dei pelli di toro appesi nella base principale. Secondo Santos, l’ *irùkèrè* è uno dei principali oggetti utilizzati dai cacciatori poiché hanno le caratteristiche e i poteri sovranaturali. Infatti, sostiene l’antropologa che “[...] nell’Africa nessun cacciatore avrebbe osato entrare nella foresta senza il suo oggetto di potere, l’*irùkèrè*, [...] poiché esso ha il potere di dominare gli spiriti della foresta” [n.t.] (SANTOS, 2008, p.94). Come i cacciatori africani usano l’*irùkèrè* per

---

<sup>75</sup> “[...] Secondo la mitologia, *Oyá* è anche un animale; essa, nel suo processo di trasmutazione, diventa un animale molto rapido e selvaggio. E’ un bufalo che china la testa in giù [per attaccare] e segue in modo sbracato il suo percorso; [*Oya*] corre con la colonna piegata in senso orizzontale in avanti e con le mani dietro la schiena; esegue dei movimenti inattesi e il suo viso rivela la maschera della sua essenza animale.” [n.t.]

cacciar via gli spiriti della foresta che potrebbero, in qualche modo, influenzare la loro caccia, così anche la manifestazione incorporata di *Yansan* si presenta con lo stesso oggetto per cacciar via gli spiriti, in questo caso gli *Eguns*, cioè gli spiriti dei morti. Se la mano sinistra di *Yansan* agita nell'aria l'oggetto magico, la destra invece è aperta, a mo' di *palette*, verso la parte alta del suo corpo, e spinge in direzione contraria al suo tronco tutte le energie nocive. Ed è tramite essa che *Yansan* rivela la sua relazione con lo spazio sacro di *Baba Egun*, cioè il padre degli spiriti.

Una delle principali caratteristiche della danza [di *Oya-Yansan*] si trova giustamente nelle sequenze delle sue azioni che rappresentano le sue mani come se spingessero il vento o gli esseri invisibili. Nel secondo caso, è consueto affermare che, tramite le esecuzioni di questi movimenti, la persona che danza entra in connessione con gli *egun* – gli ancestrali. [n.t.] (SABINO; LODY, 2011, p.142)

Durante il congresso “*Dançando Nossas Matrizes: um diálogo entre as danças afros-brasileiras*”, al quale ho partecipato nel novembre 2011, nella città di Salvador Bahia, ho sentito la conferenza dell'antropologo Fabio Lima, del dipartimento di Studi Africani e Orientali, dell'Universidade Federal da Bahia. Egli durante la quale ha ribadito che il gesto della mano destra di *Yansan* richiamerebbe una determinata energia e perciò la regina dei venti riproducendo quel gesto, sarebbe in connessione col mondo dei morti, del *Baba Egun*; dunque, secondo l'antropologo baiano, sarebbe nocivo ripetere quel gesto di *Yansan* fuori dal contesto religioso dei *candomblés* (LIMA, 2011). Questa osservazione a mo' di avvertimento viene fatta, ed è importante sottolineare, da uno studioso che pratica il *Candomblé* e che fa parte di un gruppo che non sostiene l'uso delle danze degli *Orixás* fuori dal suo contesto religioso. Secondo l'antropologo Lima (2011), “[...] la danza degli *Orixás* è sacra e non può essere eseguita fuori dai *terreiros* di *candomblés*. Egli afferma: “[...] io, insieme ad altri colleghi siamo dell'opinione che la danza degli *Orixás* non può essere eseguita fuori dal contesto religioso.” Questa divergenza di opinione riguardo all'uso delle danze degli

*Orixás* fuori dal contesto religioso, fatto storico ricorrente nella città di Salvador, c'è in tutte le conferenze. Da un lato, ci sono coloro che vogliono mantenere la tradizione riparata nelle mura dei *terreiros* e, dall'altro lato c'è un gruppo di persone, artisti, ricercatori, ecc., che adopera la danza degli *Orixás* fuori dallo spazio sacro ritualistico poiché sente che esse fanno parte del corpo-memoria culturale dei soggetti brasiliani.

Il secondo atteggiamento della regina *Oya-Yansan* composto dalle sue mani chiuse appoggiate sui fianchi, mima una caratteristica che è tipica di *Oya*, ossia, la sua autorità come regina. Infatti, è il gesto più comune e ricorrente quando il sacerdote incorpora il principio di *Oya-Yansan*.

Um grande elemento da resistência [...] é a mão nas cadeiras, ou a mão na cintura, que é uma característica típica de *Oya*; uma postura, um gesto, o gesto é uma memória corporal que está vinculada a toda uma gramática a um idioma [...] colocar a mão nas cadeiras é um gesto de domínio de autoridade [...] é uma postura de uma rainha [...] logo a mão nas cadeiras é um domínio de *Yansan*, é o gesto que ela mais usa quando incorporada ou incarnada [...] ela coloca a mão nas cadeiras durante o tempo todo porque ela é uma rainha. [...] (LIMA, 2011)<sup>76</sup>

Tuttavia, la potenza delle mani sui fianchi di *Oya-Yansan* verrà rinforzata dal suo busto che irradia l'energia altezzosa e ardente di una donna che è cosciente della sua regalità. Alla fine, si potrebbe dire che l'organizzazione della figura di *Oya-Yansan* nonché la sua autorità dipenderebbero evidentemente, per dirla con Decroux (2003), dall'impero del tronco che, *impregnato di qualità animica*, rivelerebbe gli *schemata* regali e imporrebbe il rispetto a colui che guarda la manifestazione incorporata della regina guerriera.

---

<sup>76</sup> “[...] Un grande elemento della resistenza [...] è le mani sui fianchi, le *mãos nas cadeiras* oppure *mão na cintura*, che è un simbolo tipico di *Oya*; è un atteggiamento, un gesto e, il gesto è una memoria corporale in connessione con una grammatica, una lingua [...] così, le mani sui fianchi è un gesto di autorità [...] è un atteggiamento di una regina [...] dunque, esso fa parte del potere di *Yansan*, ed è il gesto più ricorrente quando essa si incorpora nel sacerdote [...] essa, infatti, durante le sue danze mantiene le mani sui fianchi perché lei è una regina [...]” [n.t.]



*Yansan*. Acquerello di Carybé: tratto dal libro "Iconografia dos deuses africanos no Candomblé da Bahia". Bahia, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

## 2.4 Principi compositivi espressivi delle danze afro-brasiliane nei processi creativi dell'attore brasiliano

[...] A contribuição da cultura regional está hoje legitimada como fator imprescindível na criação da obra-de-arte original de um povo. É o único elemento que lhe pode emprestar realmente um caráter próprio, que a fará distinguir-se aos olhos do mundo por uma estranha beleza e poesia reveladas com grande força e originalidade [...] (VIANNA, 2005, p.88)<sup>77</sup>

Nel 1956, Klauss Vianna, il maestro di danza responsabile della creazione di un sistema pedagogico corporeo destinato specificamente all'educazione dell'attore brasiliano, pubblicò nel quotidiano nazionale "*O Globo*" un suo articolo "*Pela criação de um balé nacional*", "Per l'organizzazione di un balletto nazionale". In esso, l'autore ribadiva l'importanza di valorizzare la cultura regionale e inserirla nei processi artistici; in particolare, egli faceva riferimento all'ambito della danza brasiliana, che non adoperava l'espressività e la stilizzazione delle danze brasiliane nei loro *modus* tecnici nonché nei loro processi creativi. Diversamente, sosteneva Klauss Vianna, si poteva verificare nell'ambito del teatro brasiliano un movimento di rinnovamento che considerava l'elemento nazionale, regionale, come una fonte creativa capace di consolidare l'espressione dell'artista brasiliano. Perciò, le nuove scuole di formazione attoriali, i nuovi gruppi di teatro (professionisti o dilettanti), la "nascita" di una critica nazionale, nonché la presenza dei nuovi autori brasiliani nell'ambito della drammaturgia teatrale, certamente sostenevano la "[...] nascita di un teatro brasiliano con caratteristiche proprie" [n.t.] (VIANNA, 2005, p.84-85). Tuttavia, se da un lato è giusta l'osservazione di Klauss Vianna sul movimento di rinnovamento nel teatro brasiliano, dall'altro non lo è necessariamente. Infatti, nell'ambito delle scuole di formazione dell'attore brasiliano di quell'epoca (quindi dagli anni '50 in poi), si

---

<sup>77</sup> "[...] Il contributo della cultura regionale è ormai legittimo; un elemento indispensabile nella creazione artistica originale di un popolo. E' l'unico elemento che gli può dare un carattere proprio capace di distinguersi agli occhi del mondo, poichè si tratta di un elemento di strana bellezza e poesia, rivelandosi, appunto, con grande forza e originalità. [...]" [n.t.]

verificava il predominio tecnico del modello europeo. Perciò, soltanto dopo la fine degli anni '70, con l'avvento dei gruppi di ricerca teatrale, si potrebbe dire che i principi corporei espressivi delle tradizioni afro-brasiliane iniziano ad essere introdotti nel processo educativo dell'attore brasiliano e, quindi, gli elementi espressivi provenienti dalla cultura popolare, in specifico, delle danze regionali, ossia, del *bailado dramático* brasiliano vengono adoperati dagli artisti brasiliani come un altro *modus* operativo efficace nella composizione creativa. Le diverse danze regionali, come: *Bumba meu Boi*; *Cavalo Marinho*; *Jongo*; *Tambor de Crioula*; *Maculelê*; *Catira*; *Maracatu*; ecc., verranno adoperate nei contesti educativi delle scuole di formazione attoriale e, soprattutto, nelle sperimentazioni pedagogiche dei gruppi di ricerca teatrale. In questo elenco, non ci si può scordare di aggiungere la *Capoeira Angola*, l'arte marziale danzante che non è necessariamente una danza. Organizzata in una serie di esercizi corporei e con un vocabolario gestuale molto preciso, la *Capoeira Angola* ha molto contribuito all'organizzazione e sistematizzazione di percorsi educativi destinati, esclusivamente, alla preparazione corporea degli attori. Vale la pena sottolineare che già negli anni '60 il maestro Klauss Vianna, in occasione del suo soggiorno nella città di Salvador, ha avuto la possibilità di studiare la *Capoeira Angola* e le danze afrobrasiliane (SANTOS LIMA, 1994, p.155-156).

Diversamente, per quel che riguarda la tradizione afrobrasiliana dei *candomblés*, con le loro danze degli *Orixás*, si potrebbe asserire che queste conoscenze corporee e i loro principi compositivi espressivi sono stati gli ultimi ad essere adoperati nell'ambito delle pratiche teatrali poiché immersi in un contesto religioso protetto e misterioso. A questo riguardo, occorre ribadire che il fenomeno socio-religioso di matrice africana, praticato dal *povo de santo*, devoti che adorano le divinità sovranaturali, santi oppure *Orixás*, è stato riconosciuto ufficialmente dal governo brasiliano soltanto nel 1976. Anche se non si può dimenticare che già nel 1937 il *pai-de-santo Joãozinho da Goméia* e le sue *filhas-de-santo* avevano presentato in forma spettacolare, fuori dal loro contesto ritualistico, i passi e ritmi delle danze sacre degli *Orixás*.

Da allora fino ad oggi, è possibile rilevare in Brasile, soprattutto nella città di Salvador, un forte dibattito tra due gruppi che si dividono sull'argomento dell'uso e della pratica delle danze sacre degli *Orixás* fuori dal contesto ritualistico dei *candomblés*. Per alcuni di essi, la danza degli *Orixás* è sacra e per questo motivo non dovrebbe essere eseguita fuori dai *terreiros* di *candomblés*. Infatti, nel congresso "*Dançando nossas matrizes: um diálogo entre as danças Afro-brasileiras*"(2011), il prof. Jaime Sodré, Ph.D in Culture Nere e docente dell'Università di Bahia, durante la sua conferenza, ha letteralmente gridato: "fuori il *Candomblé!*". Egli, dunque, come un *Ogan*, difendeva l'importanza di preservare gli elementi del *Candomblé*, di mantenerli appunto fuori dai contesti profani.

Fora candomblé, nesses elementos percussivos ligados a dança [...] vamos deixar o Candomblé um pouco de lado, para a gente descobrir novos ritmos, novos sons, novos elementos, vamos deixar a coreografia de base do Candomblé descansando, porque a gente pode buscar outras alternativas, então o meu apelo final aqui, e eu peço [...] em função da minha religiosidade [...] a deixar um pouco o Candomblé no seu lugar, a não explorar determinados ritmos do candomblé [...] nem pensar em trazer esses elementos para o elemento da profanidade, porque o conceito é o seguinte, quando é de negro está a disposição de todos [...] vamos deixar o velho em paz e criar novas coisas, ou não temos cabeça, tronco e membro e talento para fazer diferente? [...] (SODRÉ, 2011)<sup>78</sup>

Altri personaggi, come, per esempio, il professore e coreografo Zebrinha del Ballet Folclorico di Bahia, anche lui un *Ogan* (del *terreiro Ilé Axé Oba Inã*) sosteneva, diversamente, l'uso di questi elementi poiché egli comprendeva il sacro in un altro modo. Perciò, quanto all'impiego degli elementi considerati sacri fuori il contesto ritualistico dal *Candomblé*, egli affermava che:

---

<sup>78</sup> "Fuori gli elementi ritmici e sonori del *Candomblé* [...] lasciamolo in pace e cerchiamo di scoprire nuovi ritmi, lasciamo riposare un pò la coreografia di base del *Candomblé* per ricercarne altre alternative. Dunque, vi prego sinceramente, in funzione della mia religiosità [...] di lasciare il *Candomblé* al suo posto e non esplorare determinati ritmi [...] e soprattutto [...] non usare questi elementi nei contesti profani; perché il concetto è questo: se appartiene al *negro* [ai neri] è a disposizione di tutti. [...] Lasciate in pace il vecchio [Sodré si riferisce al vecchio *Orixá Oxalá*] e cercate nuove forme, o non abbiamo testa, busto, membri e talenti per fare altre cose?" [n.t.]

Mas essa questão de sagrado, é outra coisa, sagrado somos nós. Sagrado é aquilo que fazemos [...] Sagrado é a vida [...] a separação do sagrado, dentro das religiões de matriz africana não existe muito, é a maneira de vida, é a maneira comportamental, aí você vai na África, tudo o que é segredo, que é escondido aqui no Brasil, as pessoas fazem no meio da rua [...] o sagrado para os africanos é o cotidiano, é estar vivo é estar celebrando, tudo é feito no meio da rua, até os sacrifícios são feitos no meio da rua [...] (ZEBRINHA, 2011)<sup>79</sup>

Ascoltando le “calde” manifestazioni di questi due gruppi, potrei azzardare nel dire che essi sono composti: 1) dai tradizionalisti, ossia da quegli individui che appartengono ai *terreiros* di *candomblés* più tradizionali e, quindi, sono più severi riguardo all’uso degli elementi tradizionali fuori dal contesto ritualistico; 2) dai progressisti, cioè un gruppo composto da individui che frequentano i *terreiros* considerati non tradizionali, perciò più inclini ad accettare che i loro fedeli, ma non soltanto, adoperino gli elementi moto-vocali della cultura dei *candomblés* fuori dal contesto ritualistico. Tuttavia, questa divisione non necessariamente corrisponde alla realtà. Infatti, durante il mio soggiorno nella città di Salvador, ho potuto fare un’intervista alla ricercatrice Joyce Aglae<sup>80</sup>, un’attrice del Sud del Brasile che ormai vive da anni in Salvador e adopera gli elementi della danza degli *Orixás* nel suo percorso investigativo con le maschere della Commedia Dell’Arte. Quando le ho chiesto notizie sul suo percorso di formazione corporea e di come aveva imparato le danze degli *Orixás*, mi risponde:

[...] frequento muitos terreiros mas tenho o terreiro o da Casa Branca que mais me chama e tenha a Equede Cinha, que é a minha professora de dança dos Orixás [...] eu digo que ela é minha professora mas ela não gosta de ser chamada assim porque ela é do terreiro [...]

Pergunto: Mas em que momento ela te ensina?

Responde: Ela me ensina fora dos rituais.

Pergunto: Como professora?

---

<sup>79</sup> “Il sacro è un’altra cosa, sacro siamo noi. Sacro è quello che facciamo [...] sacra è la vita [...] normalmente nelle religioni africane non esiste la separazione tra il sacro e il profano, è un modo di vivere, un modo di atteggiarsi. Dunque, tu vai in Africa e vedi che tutto quello che è fatto in segreto nel Brasile viene eseguito nelle strade, all’aperto [...] il sacro per gli africani è il quotidiano, è essere vivo per celebrare; tutto è fatto in mezzo alle strade, addirittura gli animali sono sacrificati nelle strade, all’aperto [...]” [n.t.]

<sup>80</sup> In accordo con l’intervista concessa nell’ottobre 2011.

Risponde: E'. Eu vou para casa dela, e ela coloca as músicas, esse toque é de Xangô, e esse é o passo para essa dança [...] ela me explica, mas nesse explicar ela mostra como é a dança, e aí eu faço a dança, e aí eu fico conhecendo também toda essa parte histórica, da configuração de como funciona o Candomblé [...]

Pergunto: Mas ela também dança?

Risponde: E' [...] (risos) Ela é mais tranquila, as vezes ela diz não precisa por tanta energia [...] ela vai me ensinando, mostrando tudo o que tem la dentro [...] (AGLAE, 2011)<sup>81</sup>

Perciò, secondo le dichiarazioni della ricercatrice, le conoscenze tradizionali della cultura dei *candomblés* assimilate fuori dal contesto ritualistico, privatamente, vengono spiegate non da una qualsiasi persona ma, in questo caso, da una fedele iniziata in un *terreiro* tradizionale della città di Salvador. La ricercatrice ha potuto studiare e, di conseguenza, praticare gli *schemata* corporei degli *Orixás* durante le lezioni private dirette da una *Equede*, cioè colei che non entra in trance mistico ma invece coordina e aiuta i sacerdoti durante le danze estatiche.

Indipendentemente da queste controversie è possibile osservare che nell'ambito degli studi teatrali, soprattutto dopo gli anni '80, artisti e ricercatori brasiliani, ma non soltanto, adoperano gli elementi della matrice afrobrasiliana: i miti, le danze, i ritmi moto-vocali della tradizione dei *candomblés* nei loro percorsi creativi (mi riferisco in specifico ai procedimenti creativi e educativi a teatro). E, si potrebbe affermare che la maggior parte di essi hanno avuto la loro formazione artistica nell'ambito della danza, cioè sono ballerini oppure attori-ballerini.

---

<sup>81</sup> “[...] ho frequentato qui a Salvador diversi *terreiros* ma ho scelto quello della *Casa Branca* [la prima casa di *Candomblé* nello stato di *Bahia*, patrimonio storico del Brasile] frequentato dalla *Equede Cinha*, colei che mi insegna la danza degli *Orixás* [...] io la chiamo mia insegnante, ma a lei non piace essere chiamata così perchè è del *terreiro* [...]”

Domando: In che momento lei ti insegna?

Risponde: Fuori dai rituali.

Domando: Come insegnante?

Risponde: Sì. Io vado a casa sua e lei mi fa sentire i canti [degli *orixás*], e mi spiega: questo è il *toque* [ritmo] di *Xango* e questi sono i passi della sua danza [...] Lei mi spiega e mi mostra come è la danza, quindi la ripeto, imparo anche la parte storica e il modo come funziona il *Candomblé* [...]

Domando: Perciò, anche lei danza?

Risponde: Sì. [sorridente] Lei è molto tranquilla e a volte me lo dice che non occorre usare tanta energia nei movimenti [...] lei mi insegna e mi mostra tutto quello che esiste nel *terreiro* [...]” [n.t.]

Pertanto, è inevitabile riconoscere l'intenso dialogo collaborativo fra gli studi teatrali e le conoscenze danzate delle tradizioni popolari brasiliane, nonché individuare l'importanza del loro ricchissimo vocabolario gestuale e vocale nelle investigazioni teatrali. Si potrebbe dire che, grazie a queste memorie-motrici "iscritte" nel corpo degli artisti, cioè a questo "[...] linguaggio motorio e vocale, che si decifra secondo un codice [...]" (BASTIDE, 1976, p.117), la pedagogia teatrale introduce nei suoi procedimenti tecnici espressivi l'altra unità di produzione culturale del popolo brasiliano, ossia, l'ancestralità della matrice africana, che viene riconosciuta come un altro *modus* operativo di "informazione" efficace nelle ricerche teatrali contemporanee. Su questa scia del dialogo fra gli studi teatrali e gli elementi tradizionali delle danze afrobrasiliana, oltre ad Augusto Omolu, occorre citare l'instancabile ricerca di Inaicyra Falcão dos Santos e Maria Thais Lima Santos, due artiste *baianas* che nelle loro ricerche si sono servite dei principi espressivi della matrice afrobrasiliana per comporre il loro "poema" pedagogico destinato alla formazione dell'artista della scena.

E' necessario dichiarare che la scelta di questi nomi è stata fatta considerando l'importanza del percorso artistico, delle ricerche, delle idee creative di queste artiste, nonché il loro contributo alla formazione di una nuova generazione di attori-ricercatori in Brasile.

Lo studio dell'ancestralità *yorubá*, il rispetto della memoria delle comunità dei *terreiros*, il dialogo con la matrice mitica, ci rafforza come una nazione brasiliana, ci aiuta a comprendere meglio la nostra cultura, valorizzando così le nostre diversità. [n.t.] (SANTOS, in: *Corpo e ancestralidade: ressignificação de uma herança cultural*)

Inaicyra Falcão dos Santos, docente dell'Istituto di Arti dell'Università Statale di Campinas – UNICAMP – svolge tutt'ora ricerche sulle tradizioni afrobrasiliane nell'ambito dell'educazione e delle arti performative presso il dipartimento di Arti Sceniche. Oltre alle attività di docente coordina un gruppo di ricerca interdisciplinare che si occupa del tema rituali e linguaggi estetici.

Laureata in danza presso l'Università Federale di Bahia – UFBA –, segue il suo percorso di Post-laurea presso il dipartimento di Arti Sceniche dell'Università di Ibadan in Nigeria, Africa, e ottiene il PhD in Scienza dell'Educazione presso l'Università di São Paulo – USP. Tramite il suo progetto artistico-pedagogico “Corpo e Ancestralità”, Inaicyra introduce nell'ambito della danza-arte-educazione una ricerca concernente la tradizione e le memorie culturali del popolo brasiliano nei processi educativi e creativi dell'artista della scena. Secondo Inaicyra Falcão, la sua investigazione non propone la copia di azioni e gesti della cultura dei *terreiros* ma invece stimola la memoria ancestrale del corpo del soggetto, dandogli così l'opportunità di introdurla, con altri significati, nel suo processo creativo (SANTOS, 2009, p.34).

[...] a base da investigação de *Corpo e Ancestralidade* é intertextual, criativa em relação às ações cotidianas do homem; desassocia da tradicional abordagem focada na cópia de formas do rito vivenciado no terreiro; volta-se para o corpo por meio de memórias ancestrais, com ações corporais carregadas de significados, trazendo-as para o presente e ressignificando-as por meio da arte do movimento criativo. (SANTOS, 2009, p. 34)<sup>82</sup>

Nipote della *Yalorixá Mãe Senhora, Osun Miuwá, Iyalorisá Nilê Asé Opó Afonjá*, una delle più celebre *mãe de santo* in Salvador (che negli anni '50 cercò il dialogo con la società intellettuale e gli artisti brasiliani), Inaicyra Falcão, prosegue i passi della nonna, ossia, intraprende e propone delle attività e iniziative culturali con lo scopo, appunto, di stabilire un dialogo tra la comunità religiosa e l'ambito dell'arte-educazione, cercando così di introdurre nel campo dell'educazione le conoscenze e i saperi ancestrali della cultura afrobrasiliana. Tuttavia, questi saperi tradizionali che Inaicyra introduce nelle sue ricerche pedagogiche anziché suggerire la copia delle azioni e gesti della cultura dei *terreiros* dovrebbero aiutare

---

<sup>82</sup> “[...] la base dell'investigazione di “Corpo e Ancestralità” è l'intertestualità, la creatività presente nelle azioni quotidiane dell'uomo; [essa] si separa dal tradizionale approccio che ha come *focus* la copia della forma ritualistica del *terreiro*; invece la base è il corpo dell'*interpreteballerino* che tramite le sue memorie ancestrali, le sue azioni corporee piene di significati, può introdurre nel presente, dando altri significati a queste memorie (*re-significando-as*), tramite l'uso dell'arte del movimento creativo.” [n.t.]

l'artista ricercatore ad individuare la sua essenza corporea, “[...] la radice ritualistica che è dentro ogni essere umano [...]” (SANTOS, 2009, p.35). Permettendo al soggetto creativo di “[...] creare “nuove” forme di comunicare [...]” (SANTOS, 2009, p.37), di articolare gli elementi della tradizione afrobrasiliiana e, le tradizioni culturali di altri popoli, tramite le sue conoscenze corporee acquisite e la sua memoria soggettiva. Nei percorsi educativi di Inaicyrá, i contenuti mitici vengono utilizzati per:

[...] reafirmar e respeitar universos plurais significativos e retomar experiências individuais. Informações como cantos, danças e matrizes da tradição de uma cultura possibilitam comunicação e compreensão da estrutura de vida dos seus povos, bem como constituem uma arte arraigada e que, ao mesmo tempo, pode levar à transcendência na sociedade contemporânea, tão carente de mecanismos que propiciem esse “transcender”. (SANTOS, 2009, p.37)<sup>83</sup>

Di conseguenza, il soggetto creativo considerato come un'entità vivente, *unitas multiplex*, è stimolato a non copiare una determinata forma ma è invitato a trovare un punto comune che è nell'essere umano. I saperi tradizionali della cultura afrobrasiliiana vengono dunque utilizzati nei percorsi della Falcão non come un'altra tecnica corporea esotica ma come una fonte di conoscenza incorporata, “guida” delle idee creative dei soggetti. Grazie agli elementi moto-vocali tradizionali l'artista della scena può scoprire nuove potenzialità espressive che già appartenevano al suo magazzino di memorie individuali, riconquistare la sua storia personale, come anche le sue radici culturali. In conclusione, il processo educativo di Inaicyrá Falcão è rivolto al soggetto creativo (attivo) che “trasporta” dentro di sé le sue esperienze nonché le sue capacità fisiche e intellettuali.

---

<sup>83</sup> “[...] riaffermare, rispettare la pluralità dei significati e riprendere le esperienze individuali. Informazioni tali come i canti, le danze e gli elementi della tradizioni di una cultura possono facilitare la comunicazione e la comprensione della struttura di vita di un popolo nonché costituiscono un tipo di arte primordiale che può condurre la società contemporanea ad uno stato di trascendenza.” [n.t.]

A minha aspiração, com essa visão, é a de conscientizar, vivenciar e respeitar a diversidade plural da qual fazemos parte. É desmistificar estereótipos, ampliando horizontes [...] O ser humano brasileiro precisa trabalhar sua auto-estima, sua plenitude, além de modelos exteriores. Se ficarmos apenas no que existe, não haverá inovação; copiar modelos é negar a criação. (SANTOS, 2002, p.32)<sup>84</sup>

Inaicyra Falcão adopera dunque le danze tradizionali afrobrasiliane come una possibilità di studio di qualcosa che abbiamo in comune, che va oltre la tecnica di per sé. Le forme, i gesti del quotidiano della società tradizionale, alcune azioni dell'universo simbolico e mitico degli *Orixás* vengono impiegati come un mezzo (e non un fine) efficace per recuperare conoscenze corporee che appartengono all'uomo. Mediante l'uso di gesti funzionali (azioni di lavoro e del quotidiano), gesti specifici (tema delle danze afrobrasiliane) e i gesti emozionali (sentimenti umani), Inaicyra trasmette ai suoi allievi-ricercatori delle conoscenze primordiali che possono essere di aiuto al loro processo creativo. Perciò, le forme simboliche e i movimenti “[...] dovevano portare emozione, intenzione e spirito [...] La forma doveva essere viva. Quindi [l'artista] doveva pensare, sentire, ricercare, scoprire e esprimersi” [n.t.] (SANTOS, 2002, p.86).

Leggendo le dichiarazioni degli studenti che hanno seguito il processo educativo della Falcão, si potrebbe dichiarare che il progetto “Corpo e Ancestralità” sia, metodologicamente parlando, un *modus operandi* di comunicazione collaborativa, cioè “[...] un processo di integrazione interpersonale che consente a due persone di entrare in connessione attraverso un flusso di energia e informazioni [...]” (SIEGEL, 2001, p.326). Infatti, non a caso, già nella presentazione del suddetto progetto, Inaicyra dichiara che si tratta di un “[...] percorso educativo centrato sulle possibilità di cooperazione e creazione tra gli esseri umani.” [n.t.] (SANTOS, 2002, p.23).

---

<sup>84</sup> “Il mio intento è di portare la consapevolezza. Vivere e rispettare la diversità plurale della quale facciamo parte. Soprattutto demitizzare i cliché, cercando così di espandere gli orizzonti [...] L'essere umano brasiliano ha bisogno di lavorare sulla stima di sé, sulla sua totalità, di andare oltre i modelli esteriori. Se ripetiamo quello che esiste non avrà luogo l'innovazione; copiare i modelli è negare l'atto creativo.” [n.t.]

Ossia, si tratterebbe di un “poema” pedagogico composto con gli altri: docente e studente in cooperazione per il raggiungimento di una meta creativa. Le esperienze, tanto del pedagogo come quelle dello studente funzionano come una specie di ponte per favorire “[...] l’individuo in tutte le capacità necessarie al suo sviluppo come un essere totale [...]” [n.t.] (SANTOS, 2002, p.25). In conclusione, si potrebbe dire che si tratta di una struttura pedagogica che consente lo scambio di energia e informazioni tra il pedagogo e l’allievo e, perciò, faciliterebbe, per dirla con Siegel (2001), lo stabilirsi di connessioni dirette fra le menti di due individui.

Diversamente dai processi educativi dove si osserva la tendenza a fissare la percezione dell’individuo sugli aspetti formali e sulle sequenze coreografiche, “Corpo e Ancestralità” darebbe invece l’opportunità all’artista della scena di elaborare, tramite il suo corpo (fisico, psichico, mentale ed emozionale), le informazioni corporee di queste serie di forme tradizionali della cultura afrobrasiliiana, nonché di formulare domande al corpo arcaico che è nell’uomo. Di conseguenza, le azioni e gli *schemata* danzanti adoperati nel programma educativo di Inaicyra Falcão verrebbero assunti come forze motrici capaci di “[...] avvicinarci alla forza dell’origine, di evocare i poteri cosmici e sue interrelazioni con gli esseri umani. [...]” [n.t.] (SANTOS, 2002, p.111). In poche parole, una prospettiva educativa che intende recuperare le conoscenze filosofiche e pratiche della tradizione afrobrasiliiana in quanto efficaci nei procedimenti creativi dell’artista della scena.

A escolha de uma técnica corporal no processo de criação de um espetáculo nunca é apenas como processo educativo do ator. É principalmente um modelo de composição e de organização de princípios expressivos. [...] (SANTOS LIMA<sup>85</sup>, 2012)<sup>86</sup>

Sempre nell'ambito della formazione corporea dell'artista della scena brasiliano, abbiamo le ricerche e le sperimentazioni pedagogiche di Maria Thais Lima Santos, docente dell'Università di São Paulo – USP –, ricercatrice e regista teatrale. Laureata in Arti Sceniche presso l'Università di Rio di Janeiro, ella ha proseguito i suoi studi di Post-laurea (Master e PhD in Arti) presso l'Università di São Paulo – USP, dove tutt'ora è responsabile delle discipline Interpretazione e Regia teatrale nei corsi di Laurea e Pedagogia del teatro nei curriculum dei corsi di Post-Laurea in Arti Sceniche. Artista di lunga esperienza nell'ambito dell'educazione attoriale, ma non soltanto. Occorre anche citare le sue esperienze come regista teatrale della *Cia Teatro Balangan* con il quale ha realizzato diversi spettacoli tra quali: “Sacromaquia” (1999/2000); “A Besta na Lua” (2003/2004); “Tauromaquia” (2004/2005/2006); “Západ, A Tragédia do Poder” (2007); il progetto di ricerca “Do Inumano ao mais-Humano” (2007/2008); e “Prometheus - a tragédia do fogo” (2011/2012). Oltre alle attività come regista nel gruppo Teatro Balangan, è importante citare la sua collaborazione, dal 1998 al 2006, come regista-pedagoga nella *Moscow Theatre Scholl of Dramatic Art a Mosca*, diretta da Anatoli Vassiliev. Nella scuola di Vassiliev, la docente si occupava della preparazione corporea degli attori-cantanti del coro dello spettacolo *Iliada*, un'evocazione del XXIII canto omerico. Secondo Maria Thais<sup>87</sup>, il suo compito, come regista-pedagoga, era quello di preparare un gruppo di attori che dovevano eseguire un'azione specifica. Tuttavia, la residenza artistica di Maria Thais nella *Moscow Theatre School of Dramatic Art a Mosca*, non si limitava soltanto al suo lavoro di regista-pedagoga, in quanto, contemporaneamente, lei sviluppava il suo

---

<sup>85</sup> Secondo l'intervista effettuata nell'agosto 2012.

<sup>86</sup> “La scelta di una tecnica corporea, durante il processo di creazione artistica, non viene fatta soltanto pensando al processo educativo dell'attore. Essa è, soprattutto, un modello di composizione e di organizzazione di principi espressivi.” [n.t.]

<sup>87</sup> In <http://www.opalco.com.br/foco.cfm?persona=materias&controle=153>). Accesso in data 14 settembre 2012.

progetto di ricerca accademica e artistica riguardanti gli studi teatrali del maestro pedagogo russo Vsevolod Mejerchol'd. Infatti, in quella occasione (nell'anno accademico 1997-1998) la docente partecipava, per la prima volta, a lezioni pratiche di Biomeccanica con l'attore e regista Guenadi Bagdanov, dando così proseguimento alle sue ricerche pratiche-teoriche sui principi tecnici dei movimenti biomeccanici che aveva già iniziato nella città di São Paulo, negli anni '90, con la partecipazione di un gruppo di attori, registi e una musicista (SANTOS LIMA, 2007, p.62). Ciò nonostante, prima ancora di iniziare le investigazioni sui principi biomeccanici del maestro russo, la docente già adoperava, negli anni '80, gli elementi tecnici e espressivi della cultura afrobrasiana nelle sue ricerche pedagogiche. Maria Thais<sup>88</sup> dichiara:

Quando ho iniziato a lavorare con la preparazione corporea, negli anni '80, [le conoscenze tradizionali e le danze afrobrasiane ] già facevano parte del mio lavoro; quindi, le ho adoperate insieme ad altre danze tradizionali. Non utilizzavo il vocabolario – ossia, non lavoravo con la gestualità di ogni *Orixá* – ma sceglievo gli elementi (disegno delle braccia, le fughe, le contro-fughe, i movimenti sfuggenti, la base ritmica e il passo dell'*Ijexá*). Tutto questo è direttamente collegato alla metodologia che ho ricevuto dai miei insegnanti (Clyde Morgan, Cido Mazagão e Mercedes Baptista) che allora già si servivano della matrice afrobrasiana e di altri elementi della danza. [n.t.] [...]

Vale la pena ricordare che l'insegnante Clyde Morgan, ballerino nordamericano di formazione classica-moderna, al quale fa riferimento la Thais, è stato colui che, per la prima volta negli anni '70, si è dedicato allo studio della radice africana nella cultura baiana e inserì nelle sue lezioni di danza gli elementi tecnici espressi della matrice afrobrasiana. Inoltre, è stato Clyde Morgan a introdurre per la prima volta nelle sue lezioni di danza, le figure degli *Alabés*, cioè i percussionisti che suonano i tamburi nei rituali dei *candomblés*. Così, si può asserire che la base metodologica, alla quale Maria Thais si considera collegata, fa parte di quei procedimenti adoperati dagli artisti-pedagoghi interessati allo studio della matrice tradizionale della cultura afrobrasiana, nonché alle possibilità di sperimentare gli

---

<sup>88</sup> Secondo l'intervista effettuata nell'agosto 2012.

elementi tecnici-espressivi delle danze popolari nelle loro ricerche e sperimentazioni. In poche parole, si potrebbe dire che la base della formazione corporea della docente *baiana* nonché il suo *modus operandi* di trasmissione dei saperi incorporati, fa parte di quelle esperienze pedagogiche contemporanee che abbiamo designato come “meticce”. In questo caso, il termine meticcio viene utilizzato per identificare una tipologia di percorso metodologico composto da “pezzi selezionati di cose-persone-segni provenienti da fuori”, da diverse culture e rielaborati in un’altra struttura “mobile”. La concezione di “mobile”, come abbiamo già enunciato, servirebbe per identificare una tipologia di struttura pedagogica non cristallizzata, cioè un modello pedagogico aperto e organizzato attraverso le interconnessioni culturali, le “migrazioni” ed i “contagi” fra tecniche teatrali europee e *modus operandi* extraeuropei. Oppure, servendosi di un concetto spesso utilizzato negli studi etnociologici, si potrebbe dire che si tratta di un modello pedagogico che assume la “*encruzilhada*”, cioè ammette l’incrocio, l’incontro, il passaggio. Tuttavia, come abbiamo già spiegato, queste esperienze pedagogiche “meticce” non dovrebbero essere considerate come una sintesi di procedimenti diversi, un *mix* di tecniche europee e extraeuropee. Ma, al contrario, sarebbero “meticce” poiché ammettono le “migrazioni” e i “contagi” di tecniche e informazioni contrastanti oppure no. Riguardo a questo tema, cioè l’incontro di idee e procedimenti tecnici “estranei”, Maria Thais<sup>89</sup> informa che:

Questa “*encruzilhada*” mi è sembrata molto naturale! La mia prima formazione artistica è stata direttamente collegata alle tradizioni spettacolari brasiliane (*Bumba-meu-boi*; *Pastoril*), le danze tradizionali (*Coco*, la danza afrobrasileana, il *Maculelê*) e l’arte marziale danzante della *Capoeira*. [...] Riconosco che oggi mi sono avvicinata, sempre di più, agli artisti che investigavano l’arte dell’attore e la sua relazione con la composizione scenica. Comunque, è facile trovare nel pensiero di altri artisti come Stanislavskij, Mejerchol’d, Grotowski, ecc., il costante dialogo con altre matrici (specialmente quelle orientali). E quindi, nel teatro brasiliano è possibile trovare diversi artisti che adoperano diverse matrici culturali, mostrandoci così la possibilità del dialogo nella differenza. [n.t.]

---

<sup>89</sup> Secondo l’intervista effettuata nell’agosto 2012.

Nel gennaio 2012, Maria Thais, insieme al giovane ballerino e percussionista Wellington Campos, figlio di santo del *Candomblé* e attore della *Cia Balagan*, approda in Italia, a Venezia. Dal 28 febbraio al 10 marzo, durante la programmazione del progetto Arsenale della Danza, diretto da Ismael Ivo, i giovani ballerini che erano iscritti nel progetto masterclass “Ato – dal corpo ancestrale al corpo teatrale”, hanno potuto sperimentare nel loro corpo un esteso vocabolario gestuale della cultura afrobrasiliiana. Nel suddetto laboratorio, le danze sacre degli *Orixás*, il “*Batuque*”, il “*Jongo*”, il “*Mergulhão*” del *Cavalo Marinho*, in congiunzione ai principi tecnici e espressivi della Biomeccanica di Mejerchol’d, sono state adoperate per aiutare i partecipanti nella composizione e organizzazione di elementi espressivi necessari all’atto teatrale. Tramite il vocabolario coreografico e i fondamenti tecnici di queste esperienze danzate (in questo caso, si potrebbe considerare anche la struttura dei movimenti biomeccanici di Merjerchol’d come una specie di danza) la docente cercava di stimolare i partecipanti ad esplorare i principi espressivi del corpo scenico. “Così, il passaggio dall’atto rituale all’atto teatrale avviene nell’ambito di un processo di invenzione, di creazione e di composizione di una drammaturgia contemporanea.”<sup>90</sup> Secondo Maria Thais<sup>91</sup>, [...] “La nozione di atto (sul quale si struttura il vocabolario gestuale delle danze tradizionali) serviva come base per avvicinarli [i partecipanti] all’atto teatrale.” In questo processo di invenzione, e quindi, di non ripetizione delle forme ritualistiche, le forze motrici delle azioni e degli *schemata* danzanti, in specifico quelle della matrice afrobrasiliiana, venivano assunte, (come si è potuto vedere anche nel percorso educativo della docente Inaicyr Falcão), come un “veicolo” capace di evocare, nel corpo dell’artista della scena, informazioni espressive fondamentali all’atto creativo.

---

<sup>90</sup> Secondo sito Arsenale della Danza. <http://www.labiennale.org/it/danza/arsenale-della-danza/> Accesso in data 22 giugno 2012.

<sup>91</sup> Di accordo con l’intervista effettuata in agosto 2012.

Le ricerche artistiche e pedagogiche di Augusto Omolu, Inaicyra Falcão e Maria Thais (come pure di altri artisti brasiliani), esempi concreti dell'efficacia degli elementi tecnici e espressivi provenienti dai *derivati* delle tradizioni africane, ci dimostrerebbero appunto come il complesso vocabolario moto-vocale di queste tradizioni danzate, "con le sue regole grammaticali e la loro sintassi", affiancato ad altre conoscenze teoriche e pratiche (per esempio: gli studi della Biomeccanica di Mejerchol'd, nel caso di Maria Thais; la Coreologia di Rudolf Laban per la docente Inaicyra Falcão; e gli studi dell'Antropologia teatrale nel caso di Augusto Omolu) serve di base ai "nuovi" processi creativi e facilita il contatto dell'artista della scena con un tipo di energia sottile, ma concreta, "conservata" nel suo corpo arcaico. Ossia, gli elementi tecnici e espressivi, come il tempo-ritmo, i passi, gli *schemata* corporei e i suoni, riscontrabili nelle strutture organizzate di queste tradizioni danzate, accostati ad altri *modus operandi*, permetterebbero all'artista della scena di comprendere, tramite il suo organismo biopsichico, quello stato di disponibilità organizzato, preciso, necessario nell'ambito delle investigazioni teatrali. Perciò, se da un lato, è necessario riconoscere l'importanza dei "nuovi" laboratori che adoperano le conoscenze corporee tradizionali della cultura afrobrasiliiana nell'ambito delle investigazioni creative, dall'altro, forse, sarebbe opportuno riflettere sul tipo di rapporto educativo instaurato in questi processi di comunicazione di conoscenze corporee. Mi riferisco alla relazione collaborativa (oppure no) tra il docente (colui che guida il processo) e lo studente (colui che è nel processo) e viceversa.

Esistono due modi sbagliati (o facili, cioè sbagliati in quanto facili) di rapportarsi con l'altro: rifiutarlo perché diverso o accettarlo negandone la diversità. Quello che bisognerebbe riuscire a fare, invece, è di accettare l'altro proprio in quanto tale, in quanto diverso. Si tratta di un'opzione difficile, che presuppone due gesti teorici apparentemente opposti ma in realtà fra loro complementari: a) il riconoscimento che "io è un altro" (Rimbaud), cioè che l'alterità, e quindi la follia iniziano già in noi, nell'io, nel medesimo [...] b) l'ipotesi che [...] esista un fondo comune, transindividuale, transculturale, il quale avrebbe a che vedere [...] con il corpo, da un lato, e con lo spirito (o anima) dall'altro. [...] (DE MARINIS, 2011, p.169-170)

Se accettiamo dunque che il Novecento teatrale fu il luogo adatto alla congiunzione di questi due “gesti teorici complementari” e, per dirla con De Marinis (2011, p.170) la “palestra per l’accettazione dell’altro in quanto tale” forse, sarebbe pertinente chiedersi fino a che punto *questi due modi sbagliati di rapportarsi con gli altri* sono presenti, oppure no, nella “palestra” educativa di Augusto Omolu e Inaicyra Falcão. Le “connessioni” culturali esistenti in queste strutture pedagogiche promuoverebbero il contatto con la differenza dell’altro o risulterebbero solo la presenza esotica dell’elemento “estraneo”? Le conoscenze moto-vocali della matrice afrobrasiliiana si presenterebbero, unicamente, come un’altra tecnica “meticcica” oppure faciliterebbero lo studio di qualcosa che appartiene all’uomo, *che ha a che vedere con il corpo, da un lato, e con lo spirito (o anima) dall’altro?*

Per cercare le risposte e, di conseguenza, comprendere il rapporto educativo instaurato in questi processi di comunicazione di conoscenze corporee, ho deciso, di analizzare soltanto i percorsi pedagogici (le “palestre”) di Augusto Omolu e Inaicyra Falcão, entrambi artisti cresciuti ed educati nella “scuola” dei *terreiros* dei *candomblés*. Si tratta dunque di investigare i *modus operandi* di questi artisti che hanno avuto la possibilità di studiare e “incorporare” la memoria vissuta di un gruppo, cioè di “accumulare” nel loro organismo biopsichico, le attività quotidiane e le azioni moto-vocali del *povo de santo*. Dunque, comincerò dall’esperienza pedagogica di Inaicyra Falcão, docente che si occupa della formazione tecnica e teorica dell’artista della scena presso l’Istituto di Arti dell’Università Statale di Campinas – UNICAMP.

[...] questo abordaggio cerca le possibilità etiche di cooperazione e creazione tra gli esseri umani. [n.t.] (SANTOS, 2002, p.23)

Secondo l'artista-pedagoga Inaicyra Falcão, le sue ricerche svoltesi nell'ambito della danza-arte-educazione sono incontri collaborativi deputati alla creazione, ove il pedagogo (colui che ha sperimentato nel proprio corpo le esperienze tramandate) e gli studenti (coloro che devono riconoscersi come soggetti creativi) partecipano come "figure" di un processo dialogico e triplice<sup>92</sup>. Perciò, nella proposta investigativa della Falcão è possibile identificare tre aspetti necessari allo svolgimento dell'intenzione artistica: 1) la riflessione critica; 2) la comprensione socioculturale; 3) le esperienze soggettive dell'individuo. Oltre a questi aspetti, la docente introdurrà le ricerche partecipative sul campo e le osservazioni etnografiche, con l'obiettivo di stimolare l'incontro tra lo studente-artista e l'oggetto studiato. Come ci spiegherà Inaicyra Falcão: "La proposta metodologica dell'etnologa Juana Elbein dos Santos, ci servirà da guida. [...] Le conoscenze e le interpretazioni saranno consolidate tramite l'esperienza partecipativa [...] [n.t.] (SANTOS, 2002, p.28). In questo modo, gli strumenti pedagogici (le ricerche sul campo, le osservazioni etnografiche e la Coreologia di Rudolf Laban) sarebbero adoperati poiché efficienti nel processo investigativo. Inoltre, essi permetterebbero gli studenti di "[...] diventare coscienti, sperimentare e rispettare la diversità plurale della cultura brasiliana; nonché demistificare i cliché, permettendo così l'espansione delle possibilità nell'atto creativo [...] [n.t.] (SANTOS, 2002, p.32).

---

<sup>92</sup> La proposta triplice di Inaicyra Falcão è una rivisitazione dell'approccio triplice della professoressa Ana Mae Barbosa, PhD in Arte e Educazione, colei che introdusse, negli anni '80, la proposta triplice nell'educazione artistica in Brasile. Ex-allieva del maestro Paulo Freire, l'idealizzatore della Pedagogia dell'Opresso, Ana Mae cercò non soltanto nella filosofia di Freire ma in altre fonti di studi, la base per comporre il suo modello triplice composto da: 1) riflettere; 2) valutare; 3) fare. Una proposta che cercò di inserire nei processi di educazione l'interconnessione tra l'atto di sperimentazione, codificazione e informazione. Questi tre aspetti, oppure azioni, fondamentali nei processi educativi dello studente sono tutt'ora utilizzati in Brasile, soprattutto, nelle facoltà di Scienze dell'Educazione e nelle Lauree di Arte e Educazione. Per ulteriori informazioni sull'approccio triplice nei processi educazionali rimando al libro di Ana Mae Barbosa, "*Inquietações e Mudanças no Ensino da Arte*" – 2ª ed.; São Paulo, Cortez, 2003.

Perciò, l'attenzione della Falcão si rivolge all'individuo come soggetto espressivo, colui che tramite il suo organismo biopsichico sarebbe "invitato" a "parlare" del suo mondo interiore, ossia, delle sue esperienze vissute. Quindi, il movimento corporeo viene assunto come un processo (non dicotomico) di scoperta dell'individuo stesso e dell'altro; e il corpo che investiga (sia del docente oppure dello studente) paragonato al corpo dell'iniziato del *Candomblé*, diventerebbe il veicolo capace (poiché preparato) di incorporare memorie ed esperienze soggettive (non le azioni mitiche degli dèi, come avviene nel caso del corpo del sacerdote). Tuttavia, se da un lato la prospettiva pedagogica di Inaicyra Falcão è centrata sulla collaborazione tra gli individui, coinvolti in quel processo di recupero di conoscenze e esperienze vissute; dall'altro, occorre dire che il progetto "Corpo e Ancestralità" elegge un tema specifico, o meglio, un corpo specifico; cioè l'intento della Falcão è di promuovere il recupero delle conoscenze filosofiche e pratiche della tradizione afrobrasiana per aiutare ed arricchire l'educazione del soggetto-creativo brasiliano. Di conseguenza, "[...] gli aspetti filosofici e pratici della tradizione costituirebbero le fondamenta dell'educazione dell'individuo brasiliano [...]" [n.t.] (SANTOS, 2002, p.112).

A questo punto, occorre precisare che la Falcão si riferisce all'individuo brasiliano, studente di un sistema educativo ove i *modus operandi* europei sono la base della formazione dell'artista della scena. Perciò, si potrebbe dire che gli elementi della cultura afrobrasiana verrebbero assunti come un tipo di "alterità" in quei contesti educativi ove, normalmente, gli studenti sono in contatto, soprattutto, con i procedimenti tecnici ed espressivi europei. L'alterità, in questo caso, non viene da fuori ma, al contrario, è nella propria cultura, nell'interno del corpo di ogni soggetto che investiga. Le memorie, i miti e le danze della matrice afrobrasiana diventerebbero un "ponte" capace di connettere l'individuo alle sue radici profonde, dandogli così la possibilità di evolversi in un processo autoinvestigativo e di sperimentare un altro vocabolario gestuale, un altro registro corporeo che fa parte della cultura brasiliana stessa: "*encruzilhada*" di popoli e culture tradizionali.

[...] penso ser possível, a partir de uma proposta pluricultural [...] uma inversão dos caminhos, ou seja, primeiro o aprendizado do conhecimento revisado do que somos, do nosso local de origem, e, segundo o conhecimento dos outros, construindo um saber de dentro para fora e de fora para dentro. [...] (SANTOS, 2002, p.124)<sup>93</sup>

Per concludere, il progetto pluriculturale “Corpo e Ancestralità” della docente Inaicyr Falcão, stimolerebbe lo studente-ricercatore ad entrare in contatto con la cultura tradizionale afrobrasiliiana per appunto ri-conoscersi e situarsi come un sistema-bioenergetico-di-relazione in una “*encruzilhada*” culturale; cioè, posizionarsi come un *corpo-mente* relazionale prima di tutto con se stesso, e dopo con l’altro. In questo caso, il contatto dell’individuo potrebbe essere percepito in due modi: 1) l’incontro del soggetto con gli elementi moto-vocali della tradizione che gli appartiene. Di conseguenza, l’altro sarebbe la radice socio-culturale misconosciuta; 2) l’incontro del soggetto-artista con le sue memorie corporee (gesti, azioni e atteggiamenti) soggettive, inevitabilmente collegate al fluire di questi elementi culturali nel suo proprio schema corporeo<sup>94</sup>. Riconoscendosi immerso e, in qualche modo, erede di una cultura organizzata tramite i “contagi” e le “contaminazioni”, il soggetto avrebbe degli strumenti pratici e teorici (con il sostegno di un processo pedagogico dialogico e triplice) che lo aiuterebbe nella composizione di un nuovo dialogo drammaturgico; servendosi appunto di queste informazioni incorporate nel suo corpo, “*encruzilhada*” di situazioni spaziali.

Così, il processo educazionale di Inaicyr Falcão potrebbe essere considerato un percorso rivolto principalmente al soggetto brasiliano, colui che investiga, dialoga e crea con la cultura di appartenenza per entrare in connessione con un’altra corporeità dimenticata oppure cancellata. Tuttavia, quando si dice che il progetto

---

<sup>93</sup> “[...] penso che sia possibile tramite una proposta pluriculturale [...] l’inversione dei sentieri, ossia, prima di tutto imparare e conoscere quello che siamo, il nostro luogo di origine, e dopo anche le conoscenze degli altri; organizzando così un sapere di *dentro para fora* e di *fora para dentro*. [...]” [n.t.]

<sup>94</sup> In questo caso, la nozione di schema corporeo viene tratta dalla fenomenologia della percezione di Merleau-Ponty, il quale lo considera un modo per dire “che il mio corpo è al mondo.” (MERLEAU-PONTY, 2009, p.154)

“Corpo e Ancestralità” è destinato, soprattutto all’individuo brasiliano, occorre risaltare che non si pretende dire che le esperienze pedagogiche della Falcão annulla l’esperienza di altri soggetti, gli studenti non brasiliani che possono partecipare al progetto; al contrario, l’intento è di riaffermare che si tratta di una ricerca pedagogica destinata allo studio di una corporeità specificamente brasiliana, indipendentemente dal corpo che la esegue.

Diversamente delle esperienze di Inaicyra Falcão, le esperienze pedagogiche di Augusto Omolu, cioè le danze degli *Orixás* come un nuovo *training* destinato alla formazione dell’artista della scena, non sono promosse dentro un dipartimento universitario dedicato alla formazione dell’artista della scena, dove normalmente gli studenti possono sperimentare (minimo) un semestre accademico. Si tratta quindi di attività educazionali organizzate a mo’ di seminari residenziali o laboratori teatrale di corta durata. Questa precisazione diventa necessaria, soprattutto, vista l’importanza del fattore tempo durante lo svolgimento di qualsiasi processo educazionale. Ed è stato appunto il fattore tempo, secondo la mia analisi, uno dei problemi fondamentali nella struttura del seminario di Augusto Omolu in occasione della 14<sup>a</sup> sessione dell’*University of Eurasian Theatre: Poetry and Improvisation* a Bologna. Ossia, nel lasso di in un brevissimo tempo (tre giorni) i partecipanti del seminario hanno potuto imparare, con molta fatica, determinate sequenze coreografiche delle danze degli *Orixás* e poi sono stati capaci di riprodurle, rimanendo così ad un livello di copia. Perciò, come già annunciato, le esperienze dei soggetti sono rimaste centrate sull’aspetto coreografico e spettacolare della danza.

Essi, infatti, non hanno avuto il tempo necessario per sperimentare nuove connessioni e provare nel loro corpo le possibilità espressive di queste informazioni tradizionali. In breve, non hanno avuto il tempo necessario per comprendere come questo vocabolario moto-vocale potesse aiutarli nei processi creativi.

Tuttavia, sei anni dopo la 14<sup>a</sup> sessione dell'*University of Eurasian Theatre: Poetry and Improvisation*, Augusto Omolu ha organizzato un'altra azione pedagogica ove si è potuto verificare come il fattore tempo ha contribuito all'organizzazione della struttura pedagogica nonché al processo investigativo dei partecipanti. Nel gennaio 2012, presso la Scuola di Danza dello Stato di Bahia, Omolu ha tenuto il "Seminario sulla drammaturgia del movimento nell'ambito dell'Antropologia teatrale". Un percorso educativo dedicato allo studio dell'energia (*axé*) degli *Orixás* nonché alla loro relazione con gli elementi della natura: il fuoco, l'acqua, la terra e l'aria. Per un mese i partecipanti hanno avuto la possibilità di studiare oltre alle danze degli *Orixás*, i miti di alcuni *Orixás*, i canti, gli *orikis*, alcuni *terreiros* di *candomblés*, in specifico quelli della matrice *Yoruba* (FERRAZ, 2012, p.206). Contemporaneamente allo studio delle coreografie degli *Orixás*, Augusto inserisce l'analisi degli elementi che compongono le tensioni muscolari dell'architettura corporea degli *Orixás* e i flussi energetici delle loro figure mitiche. Le forme corporee che venivano studiate tramite il processo della segmentazione non potevano essere vuote, anzi i partecipanti dovevano ricercare delle immagini che corrispondessero ad ogni movimento, quindi colui che eseguiva le partiture fisiche doveva non soltanto ripetere l'azione ma dialogare con le forme, in poche parole, dovevano creare.

Studiavamo le partiture, dopo procedevamo alla loro segmentazione, dando molta attenzione allo studio dei piccoli movimenti, la forma, l'angolo e il volume. Ogni tensione, ogni piccolo dettaglio, gli spazi tra le articolazioni, i cambiamenti nei toni muscolari, le opposizioni muscolari, la creazione di posizioni in *equilibrio di lusso* erano studiate per facilitare la comprensione delle intenzioni corporee delle figure [...] [n.t.] (FERRAZ, 2012, p.207)

Inoltre, egli ha inserito il lavoro sul campo come uno strumento pedagogico efficace al processo investigativo poiché, come si è verificato nel caso di Inaicyra Falcão, dà la possibilità al soggetto ricercatore di sperimentare e divenire consapevole della diversità plurale della cultura brasiliana.

Spingendo, in questo modo, i partecipanti ad osservare le danze degli *Orixás* direttamente nella fonte, cioè nei luoghi sacri dei *terreiros* di *candomblés*.

Abbiamo visitato alcuni *terreiros* e partecipato anche ad alcune cerimonie religiose. Durante le lezioni pratiche, Omolu affermava che quello che stavamo praticando non erano le danze del *Candomblé*; e nello stesso momento ci chiedeva sempre di mettere vita ad ogni movimento e oltrepassare la forma, cioè di non rimanere nel livello della forma. [n.t.] (FERRAZ, 2012, p.207)

Se da un lato, è inevitabile riconoscere l'importanza del fattore tempo durante lo svolgimento del seminario, dall'altro, forse, occorre riconoscerla pure nel processo individuale dell'artista-pedagogo Augusto Omolu. Mi spiego. Quando partecipai alla 14<sup>a</sup> sessione dell'*University of Eurasian Theatre: Poetry and Improvisation* a Bologna ho potuto assistere ad un dialogo tra Augusto Omolu e Eugenio Barba; in quell'occasione il regista italiano già richiamava l'attenzione di Omolu all'elemento improvvisazione dentro la sua struttura pedagogica, cioè Barba voleva sapere da Augusto se egli aveva adoperato l'improvvisazione durante il suo seminario e come l'aveva adoperata. Ovviamente, in quella circostanza Augusto Omolu non ha potuto rispondergli in che modo si è servito dell'improvvisazione perché non l'aveva affatto adoperata. Evidentemente, il richiamo di Barba è stato preciso e voleva indicare ad Augusto l'importanza dell'elemento pedagogico nei processi educazionali dell'artista della scena, cioè voleva ribadire la rilevanza di questa “[...] tecnica per apprendere o verificare la capacità di verità, di trasformare cioè l'atto della finzione dalla falsità dell'imitazione ripetitiva alla formazione di una realtà. [...]” (CRUCIANI, 2006, p.74).

Ciononostante, sei anni dopo l'esperienza italiana, si può osservare che Augusto Omolu ha assimilato l'idea di servirsi dell'improvvisazione come “[...] tecnica per ricercare e apprendere, esporsi e scoprire [...]” (CRUCIANI, 2006, p.75).

Le improvvisazioni sono state sperimentate alla fine del corso; facevamo le partiture che dialogavano e giocavano con i testi [...] Augusto seguiva lo sviluppo del processo di ogni partecipante. Quindi gli mostravamo quello che avevamo creato, il testo con le partiture e le sue composizioni e lui suggeriva delle pause, tensioni, sguardi, vibrazioni [...]. Quando la partitura aveva già una struttura fissa egli ci chiedeva di sperimentare altri livelli: con o senza il testo, invertire l'ordine dell'azione, ecc. [...] [n.t.] (FERRAZ, 2012)

Nell'esperienza di Augusto Omolu è possibile verificare non soltanto il fattore tempo ma un'interconnessione di fattori, cioè il tempo e l'esperienza individuale del soggetto-pedagogo, oppure, per dirla con Siegel (2001), le sue esperienze di adattamento e di apprendimento. Infatti, non a caso, le esperienze, come “figlie” del tempo, possono rivelarci delle nozioni sulla modalità con il quale l'individuo processa le informazioni e tramanda le sue conoscenze “incorporate”. Inevitabile, dunque, riconoscere la proficua collaborazione di Eugenio Barba nel percorso educativo di Augusto Omolu e l'influenza degli studi dell'Antropologia teatrale nell'organizzazione delle danze degli *Orixás* come un “nuovo” *training* destinato all'educazione corporea dell'artista della scena. Infatti, secondo Omolu, egli inizia a studiare e lavorare con le qualità delle energie degli *Orixás* soltanto dopo la collaborazione con Barba e il suo gruppo Odin Theatre (FERRAZ, 2012, p.203). E' importante aggiungere che questa collaborazione è stata la prima esperienza di Augusto Omolu nell'ambito teatrale e quindi è soltanto dopo gli incontri con il regista italiano e gli attori dell'Odin Theatre che egli inizia a servirsi di altri elementi tecnici fuori dal contesto specifico della danza nel quale è stato educato.

Ormai, sono già passati quasi venti anni dal primo incontro di Augusto Omolu con la “scuola” di Antropologia teatrale diretta da Eugenio Barba e la sua troupe di attori-ricercatori; perciò, sono quasi due decenni che le danze degli *Orixás* vengono “divulgate” come un nuovo *training* corporeo efficace nell'educazione dell'artista della scena e diffuse, soprattutto, nell'ambito dei gruppi di ricerca teatrali, grazie all'intervento delle *prassi* antropologiche teatrali di Eugenio Barba. Non a caso, la sua azione pedagogica promossa nel gennaio 2012 non viene più identificata come

un laboratorio sulla danza degli *Orixás* ma come un “Seminario sulla drammaturgia del movimento nell’ambito dell’Antropologia teatrale”; inoltre, è possibile verificare che Augusto Omolu si avvale di diverse espressioni provenienti dall’ambito degli studi antropologici teatrali per appunto spiegare e verificare la validità del suo lavoro artistico pedagogico con le figure mitiche degli *Orixás*. Tuttavia, determinati concetti, quali *drammaturgia del movimento*, la *qualità di energia*, la *partitura fisica*, il *processo di investigazione*, ecc., diventano parole-azioni fondamentali nel percorso educativo di Augusto Omolu, permettendogli così di investigare le danze degli *Orixás* non più come una sequenza di movimenti danzanti ma come una struttura performativa astratta capace di aiutare i processi creativi dell’artista della scena (FERRAZ, 2012, p.203). Occorre dire che, forse, le attività pedagogiche di Augusto Omolu ancora rimarrebbero a livello della forma, ossia, promuoverebbero il “culto” di una nuova forma tecnica: la danza degli *Orixás* come una via performativa corporea che, non necessariamente, come nel caso di Inaicyra Falcão, incentiverebbero lo studio del movimento come deposito ed espressione di culture. In questo caso, gli elementi della cultura afrobrasiliiana servirebbero soltanto come un’altra modalità (di apprendimento) di atteggiare il corpo e non necessariamente un veicolo di scoperta, oppure per dirla con Cruciani (2006), una ricerca in se stessi e di se stessi. Perciò, se consideriamo che:

[...] la storia di ciascun individuo è quindi il risultato delle modalità con cui componenti ambientali, eventi casuali e tratti ereditari contribuiscono nel loro insieme a determinare le esperienze che plasmano, attraverso processi di adattamento e di apprendimento, lo sviluppo della sua mente (SIEGEL, 2001, p.19),

si potrebbe azzardare nel dire che il rischio di questa modalità educativa sta proprio nella ripetizione di un modello mentale di operare con le informazioni. In altre parole il *modus operandi* di Augusto Omolu, ancora troppo plasmato dalle sue esperienze con Eugenio Barba, potrebbe diventare soltanto un altro *training*, un’altra modalità performativa “esotica” destinata alla formazione dell’artista

della scena, come altre promosse nel contesto laboratoriale della “scuola degli attori”. Di conseguenza, il problema di questo *modus operandi* potrebbe essere quello di fissare l’attenzione del soggetto-ricercatore (stimolando così il fascino per l’alterità tecnica-espressiva delle danze degli *Orixás*), invece di stimolarlo ad investigare la matrice culturale africana nonché le sue tecniche corporee come una “fonte” tradizionale fondamentale importante nel campo dell’educazione dell’artista della scena e nelle ricerche artistiche contemporanee.

Invece, nel caso di Inaicyrá Falcão, discendente diretta di una delle più tradizionali *familia de santo* della città di Salvador, occorre dire, prima di tutto, che il suo progetto educativo “Corpo e Ancestralità” nasce soltanto dopo il suo soggiorno in Africa, insomma dopo il suo contatto partecipativo con le comunità africane in Nigeria e Benin. Mediante l’analisi sul mito dell’origine dei *Batá*<sup>95</sup>, cioè i tre tamburi rituali adoperati nell’omonima danza tradizionale africana, la Falcão ha potuto riconoscere un *corpus* di informazioni tradizionali africane che già facevano parte della sua prima educazione incorporata nella “scuola” del *terreiro Nago Ilé Axé Opo Ofonjá*. Ed è questa fonte, o meglio, l’atto di recuperare questa memoria corporea, la base del processo investigativo di Inaicyrá Falcão.

L’apprendimento in questo caso è anche un adattamento alle “nuove” informazioni acquisite senza, tuttavia, annullare l’eredità del corpo del soggetto che investiga. In questo contesto mobile, il corpo viene assunto come “etnografia del sé”, come “*fieldwork*”, insomma “[...] come uno spazio dai confini labili e dislocanti lungo il quale si compie una ricerca empirica, micrologica, sapiente [...]” (CANEVACCI, 2004, p.151). In tal modo, il viaggio di Inaicyrá in Africa potrebbe essere considerato come un percorso-recupero di memorie-motrici. I gesti, le sequenze rituali e i passi delle danze servirebbero come una modalità per

---

<sup>95</sup> Per ulteriori informazioni sull’analisi comparativa tra la danza *Batá* e gli elementi della danza degli *Orixás* eseguita nei *terreiros Nago* in Brasile, rimando al libro di SANTOS, Inaicyrá Falcão. “Corpo e Ancestralidade.” Salvador, EDUFBA, 2002, p.33-59

ricordare delle abitudini motorie africane “conservate” nel corpo della docente-ricercatrice. Infatti, se consideriamo:

[...] che tutte le abitudini sono predisposizioni affettive: che una predisposizione, formatasi attraverso la frequente ripetizione di un certo numero di atti particolari, è parte intima e fondamentale di noi stessi, che tali abitudini sono efficaci perché sono intimamente legate a noi stessi. [...] (CONNERTON, 1999, p.108),

si potrebbe concludere che la natura essenzialmente corporea di queste predisposizioni affettive faciliterebbe il processo educativo del soggetto che investiga (sia il docente oppure lo studente) poiché, per dirla con Bergson (1990), il “[...] cervello non conserva le rappresentazioni o immagini del passato; immagazzina semplicemente delle abitudine motorie [...]”. In poche parole, il soggetto che investiga, ricorda, perché entra in connessione con il suo passato tramite il suo corpo. Dopo la sperimentazione nel e col suo proprio corpo delle memorie-motrici, rivelatrici della sua radice africana, la docente organizza la sua pratica investigativa-creativa, il progetto “Corpo e Ancestralità”, con l’intento di promuovere una ricerca sulla gestualità e sulle azioni corporee delle tradizioni afrobrasiliane, cioè di stimolare l’investigazione delle memorie-motrici del corpo brasiliano: una “*encruzilhada*” di culture. Perciò, quello che la Falcão desidera trasmettere ai suoi studenti-ricercatori non è necessariamente un *training* corporeo, come fa Augusto Omolu con le danze degli *Orixás*, ma al contrario vuole permettere allo studente-ricercatore di scoprire, tramite lo studio delle tradizioni corporee afrobrasiliane, le predisposizioni affettive presenti nella sua architettura corporea, cioè di promuovere un viaggio nel suo passato corporeo, di recuperare le abitudine motorie del suo corpo arcaico. Recuperare non la memoria-ricordo ma la memoria-motrice. In questo modo, le danze degli *Orixás*, i gesti, gli *schemata*, i miti e le azioni delle entità sovranaturali del pantheon afrobrasiliano servirebbero all’individuo come una modalità per ricordare, recuperare e comprendere determinate memorie-motrici presenti nella struttura corporea del brasiliano.

Tuttavia, vale la pena ricordare che la pratica pedagogica della Falcão incentiva lo studio di un tipo di corporalità brasiliana che è presente nelle tradizioni afrobrasiliane e non soltanto nella tradizione dei *candomblés*. Quindi, gli *schemata* degli *Orixás*, il *Congado*, la *Capoeira Angola*, il *Samba*, ecc., aiuterebbero il processo creativo del soggetto-ricercatore poiché gli rivelano l'origine, cioè la matrice ancestrale delle sue gestualità incorporate. A questo riguardo, vale la pena citare, per esempio, la ricerca di Maria de Lourdes Barros Paixão, svolta nel dipartimento di Post-laurea dell'Unicamp, sotto la tutela della docente Inaicira Falcão. Servendosi, appunto, della struttura metodologica del progetto "Corpo e Ancestralità", Maria de Lourdes ha intrapreso uno studio comparativo tra la gestualità quotidiana delle *lavadeiras*, lavandaia, della città di *Ilheus* (Bahia) e, le azioni e gli *schemata* degli *Orixás Oxum* e *Yemanjá*, ambedue regine delle acque (SANTOS; CORTES; ANDRAUS, 2011, p.19). Lo studio ha contribuito non soltanto alla comprensione/riflessione della matrice dei movimenti delle *lavadeiras* di *Ilheus* ma, soprattutto, è servito per identificare/riconoscere la presenza di gesti e azioni appartenenti alla cultura tradizionale afrobrasiliana nelle azioni quotidiane degli individui. Le esperienze pratiche e soggettive di Inaicira Falcão si "trasformano", dunque, in una struttura metodologica di ricerca, una linea di investigazione del dipartimento di Arti Sceniche dell'Università di Campinas – Unicamp. Un *modus operandi* che elegge l'educazione come modalità di incontro e apprendimento, valorizzando così lo studio degli elementi della matrice africana ormai assimilati nella cultura contemporanea brasiliana. Perciò, oltre a servire ai processi creativi dell'artista della scena il *modus operandi* di Inaicira Falcão aiuterebbe, soprattutto, i percorsi di formazione dell'individuo riflessivo, colui che è capace di ricordarsi delle sue esperienze soggettive tramite le sue memorie-motrici. Tuttavia, in tale realtà pedagogica, l'individuo che pensa non è separato dal suo corpo, ma, al contrario, egli riconosce e valorizza il sapere costitutivo del corpo nonché il suo ruolo nelle sue esperienze soggettive e intersoggettive. Riconosce, appunto, il ruolo del suo *corpo in azione* nei processi

percettivi, oppure, si potrebbe dire che si ricorda della consapevolezza del proprio corpo agente. Consapevolezza che, secondo Gallese:

[...] non può essere disgiunta dai meccanismi che presiedono al controllo dell'azione, e che questi meccanismi giocano un ruolo cruciale nella relazione empatica. Secondo Husserl ciò che rende intelligibile il comportamento degli altri è il fatto che il loro corpo non è meramente esperito come un oggetto materiale (Körper), ma come qualcosa di vitale (Leib), qualcosa di analogo all'esperienza che abbiamo del nostro corpo in azione. L'empatia s'intreccia profondamente con la nostra esperienza del corpo proprio, ed è questa esperienza che ci permette di riconoscere gli altri non come corpi fisici dotati di una mente, ma in quanto persone come noi. [...] (GALLESE, 2010, p.23)



TERZA PARTE. TRADIZIONE E FUTURO: LA NEUROSCIENZA  
COGNITIVA, PROSPETTIVE E APPLICAZIONI DI “NUOVE”  
METODOLOGIE PER L’EDUCAZIONE DELL’ATTORE

La ricerca neuroscientifica ha gettato luce sui modi in cui “empatizziamo” con gli altri, sottolineando il ruolo dei modelli impliciti dei comportamenti e delle esperienze altrui, ovvero il meccanismo della simulazione incarnata. La nostra capacità di dare un senso in modo preazionale alle azioni, emozioni e sensazioni degli altri dipende dalla simulazione incarnata, un meccanismo funzionale attraverso cui le azioni, emozioni e sensazioni che vediamo attivano le nostre rappresentazioni interne degli stati corporei associati a questi stimoli sociali, come se vivessimo la stessa azione, emozione o sensazione. (GALLESE, 2008, p.54)



## 1. Cervello –Mente – Cultura: la neuroscienza cognitiva nelle prassi pedagogiche teatrali

[...] i rapporti interpersonali possono favorire la salute e la crescita del cervello attraverso forme di comunicazione collaborative, che coinvolgono le capacità di recepire i segnali che ci vengono trasmessi, di riflettere sull'importanza degli stati mentali, e di sintonizzarsi a livello non verbale con gli altri. (SIEGEL, 200, p.89)

L'educazione dell'avvenire, sostiene Edgar Morin (2001), dovrà comprendere un insegnamento primario e universale che verta sulla condizione umana. Siamo nell'era planetaria; un'avventura comune travolge gli esseri umani, ovunque essi siano devono riconoscersi nella loro comune umanità, e nello stesso tempo devono riconoscere la loro diversità, individuale e culturale. I processi educativi del futuro dovrebbero sostenere le confluenze delle conoscenze scientifiche e umane, poiché esse porterebbero nell'educazione il pensiero integrativo, opposto al sistema disgiuntivo che, secondo Morin, concepisce la nostra umanità in modo “[...] insulare, al di fuori del cosmo che la circonda, della materia fisica e vivente della quale siamo costituiti, così come è impossibile pensarla con il pensiero riduzionista, che riduce l'unità umana a un substrato puramente bio-anatomico” (MORIN, 2001, p.48). Perciò, il filosofo francese corrobora, mediante il suo modello a “triade ad anello”<sup>1</sup>, che i percorsi educativi del futuro non potrebbero essere dissociati da questi elementi a triade, poiché la complessità umana e “[...] ogni sviluppo veramente umano significano sviluppo congiunto delle autonomie individuali, delle partecipazioni comunitarie e del sentimento di appartenenza alla specie umana” (MORIN, 2001, p.55-56).

---

<sup>1</sup> La prima triade ad anello è quella del cervello-cultura-mente; la seconda, come sostiene l'autore, è definita dalla concezione del cervello triunico di MacLean, ed è composta da ragione-affetto-pulsione; e, finalmente la terza composta da individuo-specie-società. In MORIN, Edgar. “I sette saperi necessari all'educazione del futuro”. Milano, Raffaello Cortina Editore, 2011, p.53-54.

E quindi lo svolgimento di un programma pedagogico di stampo tipicamente integrativo porterebbe il pedagogo e lo studente ad assumere “[...] la condizione comune di tutti gli umani e della ricchissima e necessaria diversità degli individui, dei popoli, delle culture [...]” (MORIN, 2001, p.62). Se accettiamo come sostiene Morin (2001), l’importanza dei processi integrativi nell’educazione dell’avvenire e se concordiamo con lui che le confluenze delle conoscenze scientifiche e umane sono fondamentali per instaurare un’altra tipologia di discorso nei programmi educativi dell’uomo del futuro e che le esperienze interpersonali favoriscono le connessioni neuronali ed influenzano i processi della nostra mente durante tutta nostra esistenza e plasmano la struttura e le funzioni del nostro cervello (SIEGEL, 2001, p.86-87) sorge allora la seguente questione: di quale modo, le convergenze scientifiche sperimentali svoltesi nel campo della neurobiologia, riguardanti soprattutto l’impatto delle esperienze interpersonali sulla mente, potrebbero essere adoperate in ambito pedagogico e, nel nostro caso specifico, nel campo della formazione dell’attore contemporaneo? Questi saperi delle scienze “dure” possono inaugurare nuove modalità e prassi metodologiche di trasmissione-comunicazione di saperi tecnici attoriali? Mediante quali principi e strumenti? E per concludere, l’attore-pedagogo potrebbe servirsi della teoria sul meccanismo funzionale della “simulazione incarnata” per rinforzare e proporre nuove metodologie in ambito educativo teatrale?

La possibilità di stabilire dei colloqui fra conoscenze discoste, come la neuroscienza cognitiva e il teatro, ormai è una realtà concreta e fattibile. Nel XX secolo, soprattutto dopo gli anni ‘60, abbiamo visto crescere, sempre di più, l’interesse dei ricercatori e uomini di teatro per le nuove possibilità dialogiche tra questi saperi così opposti ma allo stesso tempo integrativi<sup>2</sup>: gli studi e i contributi teorici di Richard Schechner nell’ambito delle attività performative; le riflessioni

---

<sup>2</sup> “L’incontro fra il teatro e le scienze si è consolidato negli ultimi trent’anni anche grazie a una serie di importanti iniziative internazionali, sovente promosse da uomini di teatro o da teatrologi che hanno contribuito a sviluppare la discussione sulle basi neurobiologiche delle arti performative.” De Marinis, Marco. In, “Culture Teatrali”, n.16, 2007, p.7.

di Eugenio Barba sulla biologia dell'attore e gli studi di Victor Turner sulle cause neuro-bio-fisiologiche delle espressioni performative umane organizzate sono alcuni esempi sull'importanza delle confluenze scientifiche nel campo degli studi teatrali contemporanei<sup>3</sup>.

L'incontro per un nuovo dialogo fra teatro, scienze umane e neuroscienze trova i suoi presupposti teatrologici, le sue premesse teoriche e i suoi appoggi anche nei Performances Studies, del regista e studioso Richard Schechner e dell'antropologo Victor Turner, che non hanno disdegnato, nell'elaborazione dello "spetro ampio" delle attività performative, un criterio neurobiologico e funzionalistico della performatività umana organizzata, nonché dalle ricerche avviate a metà degli anni Novanta come il progetto di ricerca elaborato da John J. Schranz insieme agli scienziati cognitivi Richard Muscat e Glyn Goodall denominato xHCA (questioning Human Creativity as Acting), o quello di Jean Marie Pradier che va delimitando un preciso campo d'indagine pluridisciplinare, che ha alla base una teoria biologica, denominato "Ethnoscénologie [...] (MARITI, 2009, p.65-66)

Anche se è ben visibile che in seguito all'imponente scoperta del sistema dei neuroni specchio<sup>4</sup>, da parte dell'equipe dei ricercatori dell'Università di Parma, in Italia si è visto sempre di più uno stabilirsi di colloqui, convegni internazionali, pubblicazioni, conferenze e workshop che si avvalgono dell'apporto delle neuroscienze applicate alle attività teatrali. Non possiamo non riconoscere l'importanza dei saperi scientifici già diffusi negli studi e ricerche teatrali del primo Novecento, anzi prima ancora visto che, secondo Luciano Mariti (2009), il

---

<sup>3</sup> "[...] la teatrologia è stata da sempre un territorio di frontiera, una disciplina di contrabbandieri addestrata a confrontare e revisionare l'autonomia della propria composita matrice disciplinare. Una matrice, che non potendo non considerare il funzionamento dell'uomo nella sua duplicità di uomo-attore in relazione all'uomo-spettatore, è storicamente disposta, più di altre, al dialogo con vecchie e nuove "scienze dell'uomo". MARITI, Luciano. In, "Dialoghi tra teatro e neuroscienze", Edizioni Alegre, Roma, 2009, p.47.

<sup>4</sup> "Agli inizi degli anni Novanta venne scoperta una nuova classe di neuroni motori in un settore della corteccia premotoria ventrale del macaco, conosciuto come area F5. Questi neuroni scaricano non soltanto quando la scimmia esegue dei movimenti manuali finalizzati a uno scopo, come afferrare oggetti, ma anche quando osserva altri individui (scimmie e esseri umani) che eseguono azioni simili. Questi neuroni sono stati chiamati, per l'appunto, neuroni specchio." GALLESE, Vittorio. In, "Culture Teatrali", n.16, 2007, p.16. Ulteriori informazioni sull'argomento rimando al libro: "So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio", di Rizzolatti Giacomo e Sinigaglia Corrado, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2006.

teatro inizia “un dialogo inevitabile con la scienza moderna nel Settecento, proprio nel momento aurorale delle scienze umane”:

Accanto alla comunità degli scienziati si forma quella degli studiosi di teatro, e proprio sul tema della sensibilità, scoperte scientifiche e teorie della recitazione si intersecano, determinando una nuova trattatistica teatrale, fondata per la prima volta su basi dichiaratamente “scientifiche”. Una trattatistica inaugurata dallo studio di Johan Jakob Engel *Ideen zu einer Mimik* pubblicato a Berlino da Mylius nel 1785-86, il cui proponimento è analizzare l'uomo attore con lo stesso metodo positivistico con cui ormai si indaga il funzionamento dell'uomo “fisico” e “morale”: un oggetto di studio che non è meno apprezzabile “dall'osservatore che non fu il polipo di Trembey e il pidocchio delle foglie da Bonnet.” (MARITI, 2009, p.56-57)

I maestri-pedagoghi si serviranno quindi delle nuove conoscenze scientifiche del XX secolo per “comporre” e edificare i loro processi di ricerca sull'educazione dell'attore moderno. Anche se non troviamo nei manuali pedagogici di Konstantin Stanislavskij riferimenti sull'influenza delle teorie scientifiche nell'organizzazione del suo metodo pedagogico, è risaputo che il regista-pedagogo fosse interessato alle nuove scoperte nel campo della psicofisiologia sovietica e che probabilmente non ignorava gli studi sulla riflessologia di Théodule-Armand Ribot (1839-1916). Interessante e rivelatrice invece sarà l'informazione del dottore Aleksandr R. Lurija (1902-1977), neuro-psicologo sovietico che si è occupato dello sviluppo dei processi cognitivi in varie opere pubblicate negli anni '30. Nel suo libro, “Viaggio nella mente di un uomo che non dimenticava nulla”<sup>5</sup>, pubblicato in italiano alla fine degli anni '70, il dottore Lurija sostiene che il maestro russo S. M. Ejzenstein accompagnasse e addirittura conversasse con il suo paziente, il signore “S”<sup>6</sup>, con l'obiettivo di studiare la

---

<sup>5</sup> LURIJA, Aleksandr R. “Viaggio nella mente di un uomo che non dimenticava nulla”. Roma, Armando Armando Editore, 1979, pp. 67-68.

<sup>6</sup> Il caso del signore Seresevskij, conosciuto come il caso del signore “S.”, riguarda una lunga ricerca sostenuta dal neuro-psicologo sovietico sull'affascinante mente di un uomo che non riesce a dimenticare nulla di tutto ciò che percepisce. Per quasi trent'anni, l'autore ha avuto la possibilità di osservare in modo sistematico un uomo, la cui memoria è senz'altro fra le più notevoli di quelle descritte in letteratura. L'interesse del dottore Lurija non era rivolta all'estensione o alla stabilità della memoria del suo paziente, ma al contrario, ai meccanismi attraverso i quali una memoria così

percezione sinestesica delle parole e in quale maniera il loro suono condizionerebbe la determinazione del loro senso e significato. “[...] L’impressione che le parole producono in “S.” diviene la misura della loro espressività e non è a caso che S. M. Ejzenstein, che aveva fatto della psicologia dell’espressività il tema centrale del suo lavoro, conversasse con lui con la più grande attenzione” (LURIJA, 1979, p.67). Infatti, non a caso, l’esame richiesto da Ejzenstein per selezionare gli studenti per la facoltà di regia dell’Istituto di Cinematografia, era appunto la riproduzione di un esperimento sulla percezione dell’espressività condotto dal dottore Lurija durante le sue ricerche con il paziente “S.”<sup>7</sup> I candidati dell’Istituto di Cinematografia dovevano descrivere il loro modo di percepire nomi quali Marija, Meri, Marusja, e solo quelli che sentivano meglio l’espressività dei suoni delle parole, venivano scelti da Ejzenstejn.

Secondo Mariti (2009), la scoperta dei neuroni specchio rinforza scientificamente le esperienze dei padri fondatori del teatro del Novecento, in particolare del teatro russo (Mejerchol’d, Ejzenstejn, Stanislavskij, Evreinov), e a partire dagli anni Settanta, dell’Antropologia teatrale. Infatti, il ponte dialogico stabilito fra la neuroscienza e l’Antropologia teatrale è naturale, come sostiene Vittorio Gallese (2008) poiché l’Antropologia teatrale: 1) assume il corpo dell’attore come uno strumento-bios operativo di “tecniche corporee” in un contesto sociale, 2) realizza “[...] la dissezione del comportamento dell’attore [e] riconduce la totalità della sua espressione a una molteplicità di livelli di organizzazione delle prassi corporee di movimento [...]” (GALLESE, 2008, p.14). Quindi è ovvio, sostiene la studiosa Falletti (2008), l’interesse che la scoperta del sistema specchio ha per chi si occupa di teatro e di quegli aspetti non marginali del teatro che sono la relazione attore-spettatore o il *training* dell’attore.

---

eccezionale condizionerebbe tutti gli aspetti essenziali della personalità di un individuo, la sua mentalità, la sua fantasia, il suo comportamento.

<sup>7</sup> Per ulteriori informazioni sull’esperimento del dottore Lurija rimando al libro “Viaggio nella mente di un uomo che non dimenticava nulla”, pp. 67-68.

Tuttavia, prima ancora della scoperta dei meccanismi neuronali di rispecchiamento nell'uomo<sup>8</sup> e le proficue interconnessioni dialogiche degli studi teatrali con le acquisizioni di questi nuovi saperi scientifici, forse, sarebbe opportuno rivedere come un'altra teoria, la teoria del cervello trino, sorta alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso nell'ambito delle ricerche sulla neurobiologia, non così nota come la grande scoperta del sistema *mirror*, potrebbe rivelarsi una via di conoscenze significative nell'ambito degli studi pedagogici teatrali. Si tratterebbe cioè, di comprendere in che modo le tre forze compresenti all'interno della neuro-struttura biologica dell'uomo, fondamenta della teoria sul cervello umano trino, potrebbero servire ai soggetti-ricercatori (pedagogo e studente) coinvolti nei processi educativi.

---

<sup>8</sup> Secondo Mirabella, Giovanni “La scoperta dei neuroni specchio e delle loro proprietà funzionali ha immediatamente aperto una questione cruciale: esiste un sistema di neuroni specchio (chiamato anche “sistema mirror”) nell'uomo? Fino ad oggi nessuno ha mai registrato una cellula “specchio” nel cervello dell'uomo. Tuttavia ci sono molte prove indirette che tale sistema effettivamente esista anche nell'uomo”. In, “Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze”. Roma, Editoria e Spettacolo, 2011, pp. 35-36.

## 2. L'eredità dei cervelli: la teoria sul cervello trino di MacLean

[...] L'uomo dà tanta importanza al fatto di essere l'unica creatura dotata di un linguaggio parlato e scritto che, come il ricco che rinnega i suoi parenti poveri, è riluttante a riconoscere la sua ascendenza animale. Nell'ultimo secolo ha ricevuto un duro colpo quando ha dovuto ammettere la propria somiglianza con le scimmie; ma già si avvicina il tempo in cui dovremo riconoscere i nostri "zii", e ammettere di avere parenti di gran lunga più poveri! Intellettualmente, l'uomo è consapevole di ciò da molto tempo, ma emotivamente non può decidersi di accettarlo. E' un po' come la "negazione della malattia", che ci è molto più familiare. (MACLEAN, 1984, p.5)

Negli anni Sessanta il fisico e neurologo nord-americano Paul D. MacLean (1913-2007), già direttore di uno dei più prestigiosi dipartimenti per lo studio comparato del cervello, il *Department of Health, Education, and Welfare del National Institute of Mental Health del Maryland* negli Stati Uniti, identificò nel cervello umano tre "[...] elaboratori biologici, ognuno con la sua specifica forma di soggettività e la sua propria intelligenza, il suo senso di tempo e dello spazio, le sue funzioni mnemonica, motoria e altre" (MACLEAN, 1984, p.7). Nel suo libro, *Evoluzione del cervello umano e comportamento umano*, pubblicato in inglese nel '73 e tradotto in italiano nell'84, lo studioso americano MacLean, noto per le sue ricerche neuroscientifiche, dimostrò che il cervello umano è composto da tre distinte formazioni neuropsichiche di diversa origine ed età filogenetica: 1) l'*archipallium* o cervello primitivo, costituito dal cervelletto e dal bulbo spinale, 2) il *paleopallium* o cervello intermedio, costituito dal sistema limbico, 3) il *neopallium* o neocortex chiamato anche cervello superiore, costituito dagli emisferi cerebrali. Tre formazioni neuropsichiche che svolgono non soltanto dei compiti diversi ma presentano, soprattutto, differenze strutturali e biochimiche. Secondo la teoria di Paul MacLean, il comportamento umano sarebbe condizionato dall'inter-azione di questi cervelli: la reazione istintiva e intuitiva del tronco cerebrale (il cervello rettiliano), la reazione impulsiva ed emozionale del diencefalo (il cervello dei mammiferi antichi) e la reazione razionale promossa dalla neocorteccia, il cervello dei mammiferi più evoluti. Ognuno con la sua

“specifica forma di soggettività e la sua propria intelligenza”. L’*archipallium* o cervello rettiliano, il corpo centrale del modello trino di MacLean comparso oltre 200 milioni di anni fa, sarebbe il cervello umano direttamente collegato alle memorie ancestrali dell’uomo poiché influenzato dalle situazioni già vissute, quindi “[...] sembra avere una struttura – stabilita geneticamente – tale da guidare il comportamento sulla base di un apprendimento ancestrale e di una memoria ancestrale [...]”(MACLEAN, 1984, p.7). Secondo il ricercatore americano il cervello primitivo come quello limbico, non dispone “dell’apparato nervoso che permette di comunicare in termini verbali” ed è un “elaboratore biologico” direttamente in connessione con la memoria implicita,<sup>9</sup> fondamentale nel “[...] determinare il senso soggettivo di noi stessi: noi agiamo, sentiamo e pensiamo senza necessariamente riconoscere l’influenza delle passate esperienze sulla nostra realtà presente” (SIEGEL, 2001, p.29). A differenza del cervello *neopallium* o neocortex che ricevono informazioni preponderantemente dall’ambiente esterno, il cervello rettiliano collegato ai segnali interni di carattere non necessariamente verbali, permetterebbe all’uomo di stabilire, oppure “entrare” in connessione con le memorie e apprendimenti ancestrali della nostra specie umana.

[...] Il cervello, in sostanza, è il risultato delle complesse interazioni fra meccanismi genetici, fattori legati all’ambiente fisiologico interno (sostanze nutritive, ormoni, tossine, farmaci, presenza o assenza di ossigeno) ed esperienze. Il contributo dato dalle componenti genetiche allo sviluppo delle funzioni cerebrali e dei processi mentali può essere considerato dal punto di vista della biologia dell’evoluzione: le funzioni che aumentano la probabilità di replicazione dei geni (favorendone la trasmissione a generazioni successive) tenderanno a essere mantenute dalla specie. In questo senso, fattori di natura genetica possono influenzare i diversi processi secondo modalità che sono legate a fenomeni di adattamento nei confronti di ambienti che appartengono a un nostro lontano passato, e che non corrispondono necessariamente alla realtà in cui oggi viviamo. Per quanto riguarda la mente, ciò significa che, per comprendere i meccanismi implicati nella memoria, nell’attenzione,

---

<sup>9</sup> Sull’argomento relativo alla memoria implicita: modelli mentali, comportamenti, immagini ed emozioni, rimando al testo di SIEGEL, Daniel J. “La mente relazionale. Neurobiologia dell’esperienza interpersonale”. Milano, Raffaello Cortina Editore, 2001, p.29

nella percezione o nelle risposte emozionali, è necessario considerare non solo le modalità con cui questi processi vengono plasmati dalla situazione contingente e dalle precedenti esperienze di ogni singolo individuo, ma anche la funzione che hanno avuto in passato nella storia evolutiva della nostra specie. (SIEGEL, 2001, p.31-32)

Grande parte della teoria sul cervello trino è stata dedicata alle caratteristiche e funzioni del cervello limbico o viscerale. Il secondo “elaboratore biologico”, oppure corteccia primitiva che Paul MacLean sovrappone al cervello rettiliano sarebbe la “cuffia pensante” e, presumibilmente rappresenterebbe un tentativo della natura di emancipare il cervello rettiliano da un super-io ancestrale. Questo sistema intermedio che ha avuto un progressivo sviluppo nei primati e ha raggiunto il suo culmine nell’uomo, nel quale è chiamato anche sistema limbico integrato, sede delle emozioni e degli umori, è composto da tre regioni fondamentali: 1) amigdala 2) setto 3) nuclei anteriori del talamo. La regione in rapporto con l’amigdala è responsabile delle sensazioni emotive e del comportamento che assicurano l’autoconservazione, invece quella del setto ha che fare con gli stati emotivi che “[...] predispongono alla socievolezza, alla procreazione e alla conservazione della specie” (MACLEAN, 1984, p.29). Quindi, se i circuiti della prima regione limbica sono impegnati nella ricerca egoistica dell’alimentazione, nella lotta e nell’autoconservazione, diversi saranno i compiti dei circuiti della seconda regione. Difatti, il setto sarebbe coinvolto nei comportamenti e negli stati emotivi che predispongono alla socievolezza e alla conservazione della specie (MACLEAN, 1984, p.51). Sull’ultima e terza regione limbica, ossia la sede che ha avuto una crescita progressiva e ha raggiunto il suo culmine nell’uomo, MacLean sostenne che i dati sperimentali indicavano che questa crescita progressiva corrispondeva a uno spostamento dell’importanza relativa dei sensi per il controllo del comportamento sociale-sessuale. Si passa quindi da una situazione in cui prevale l’olfatto a un’altra in cui prevale la vista (MACLEAN, 1984, p.72). Uno spostamento di fondamentale importanza per il comportamento umano poiché il senso dell’olfatto tende, secondo MacLean, a mantenere l’animale ripiegato su se stesso.

Servendosi dello scavo archeologico come un'immagine-metafora, il neurologo americano Paul MacLean paragonò gli strati del suo modello tripartito a un edificio al quale sono state aggiunte nuove sovrastrutture. Così, l'ultimo neuro-estratto di questo scavo arqueo-neurologico sarebbe il *neopallium* o neocortex, cioè una sovrastruttura di recente sviluppo, costituita dagli emisferi cerebrali, coinvolta nell'attività del comprendere, del prevedere e che avrebbe la funzione di aiutarci ad intuire i sentimenti degli altri. Perciò, la capacità di comprendere intuitivamente i sentimenti degli altri verrebbe dalle interconnessioni fra la neocorteccia e le tre regioni del sistema limbico. Questa "nuova" neuro-sovrastruttura interconnessa e collegata ai sistemi somatico, uditivo e visivo, sarebbe quindi un neuro-estratto orientato primariamente verso l'ambiente esterno (MACLEAN, 1984, p.80). Inoltre, questa massa di materia grigia di aspetto grinzato, comparsa in una tarda fase evolutiva dell'uomo, potrebbe essere considerata il luogo degli stati affettivi specifici<sup>10</sup>. Ogni cervello o "estratto" di questo scavo arqueo-neurologico, "[...] con la sua specifica forma di soggettività e la sua propria intelligenza, il suo senso di tempo e dello spazio [...]" (MACLEAN, 1984, p.7), entrerebbe in "con-tatto", con l'ambiente interno/esterno dei soggetti, e si auto-rivelerebbe ad altri *corpi-cervelli* mediante i processi di attivazione degli enterocettori ed esterocezioni, cioè attraverso le acquisizioni di informazioni dall'ambiente esterno (esterocezione) e le acquisizioni di informazioni dall'interno (enterocezioni). Si potrebbe concludere che questo neuro-estratto altamente sviluppato che "[...] compie molte delle sue sottili discriminazioni senza subire interferenza dei segnali provenienti dal mondo interiore e del suo rumore di fondo" (MACLEAN, 1984, p.65), sarebbe un elaboratore biologico specializzato nelle estero-conessioni e che, viceversa, il sistema limbico, come il cervello rettile, basandosi semplicemente sull'anatomia corporea, ossia rivolto allo spazio

---

<sup>10</sup> Gli stati affettivi basilari e quelli specifici sono stati primari, in quanto dipendono in modo diretto rispettivamente dalle enterocezioni e dalle esterocezioni. Gli stati affettivi basilari derivano da enterocezioni che segnalano differenti tipi di stati interni legati alla necessità corporee fondamentali [...] Gli stati affettivi specifici si riferiscono alle esterocezioni e alle percezioni generate direttamente dall'attività di un sistema sensoriale specifico [...] In, MACLEAN, Paul D. "Evoluzione del cervello e comportamento umano". Torino, Einaudi, 1984, p.78.

interno del corpo umano sarebbe un elaboratore perfezionato nelle entero-connessioni. Di conseguenza, l'uomo avrà degli elaboratori biologici connessi ad una memoria corporea antica, così antica da appartenere non soltanto all'individuo ma addirittura alla specie umana, e contemporaneamente, condividerà questa memoria antica, incorporata, che non sarebbe capace di esprimersi in parole, con un altro tipo di memoria discorsiva collegata all'ambiente esterno. La neocorteccia con il suo "linguaggio" articolato capace di proiettare l'uomo "evoluto" mediante i suoi recettori somatici e i suoi sensi più specifici "purificherebbe" quindi l'uomo contemporaneo dalle "vecchie" istintive conoscenze, e lo discosterebbe, sempre di più, dalle forze animali compresenti negli altri neuro-archivi primitivi. Tuttavia, se da un lato le funzioni del *neopallium* spingerebbero l'uomo verso l'ambiente esterno permettendogli così di controllarlo e organizzarlo mediante l'ausilio di funzioni cerebrali sempre più elaborate e specifiche, dall'altro queste stesse funzioni coinvolte "[...] nell'attività del comprendere e del prevedere, necessaria per la formulazione di progetti per noi e per gli altri. [...]" (MACLEAN, 1984, p.72) potrebbero essere efficaci solo tramite il processo di interdipendenza degli altri elaboratori biologici. In conclusione, secondo MacLean:

Nonostante le difficoltà di comunicazione ereditate dagli animali che si presentano nel nostro cervello trino, molti elementi ci danno la base per sperare che l'intelligenza neocorticale dell'uomo, se saprà combinarsi con la conoscenza di se stessi, riuscirà a far fronte ai problemi sempre più critici del nostro tempo. (MACLEAN, 1984, p.73)

### 3. La memoria corporea dell'attore: alla ricerca di un patrimonio motorio arcaico nell'uomo

“Siate desti! Siate desti! Guardate ciò che accade, vigilate su voi stessi”! Cervello rettile o corpo rettile, è il vostro animale. Vi appartiene, ma è la questione dell'uomo che deve essere risolta. Guardate ciò che accade! Vigilate su voi stessi! Allora c'è qualcosa come la presenza alle due estremità dello stesso registro, due poli diversi: quello dell'istinto e quello della coscienza [...] (GROTOWSKI, 2007, p.73)

Per accedere alla sua memoria corporea arcaica, l'uomo-attore contemporaneo dovrà “scavare” gli strati più profondi della sua bio-architettura e studiare, tramite accurate ricerche, le forze psichiche che giacciono nel suo corpo. Quindi, in questa prospettiva scientifica del mestiere attoriale, l'uomo-attore “diventerebbe” un archeologo-del-corpo-umano capace “[...] di grattare via lo strato moderno delle pratiche contemporanee, o di scavare nel sottofondo in modo da recuperare e praticare strati della performance più antichi, più autentici [...]” (DEGLER, 2005, p.280). In questa prospettiva scientifica del mestiere attoriale emerge l'instancabile ricerca del regista-pedagogo polacco Jerzy Grotowskij, colui che ha promosso un intenso e laborioso “scavo” nella bio-architettura dell'uomo creativo con l'intento di comprendere in che modo le forze psichiche antiche, questi due “animali ben svegli” presenti nella struttura bio-psichica potrebbero condizionare le azioni quotidiane e influenzare le *performances* dell'uomo contemporaneo. Per guidare l'uomo creativo in questa “via” di studi e ricerche sulle memorie corporee arcaiche, Grotowskij si servirà degli elementi tradizionali della matrice africana come uno “strumento” pedagogico, un “veicolo” capace di “risvegliare” un sapere sconosciuto, le tracce depositate nell'organismo vivente. Perciò, i procedimenti tecnici-espressivi delle danze tradizionali africane servirebbero come una specie di “zimbello” capace di richiamare informazioni e avvenimenti passati che giacciono nella struttura bio-psichica dell'individuo.

Durante la conferenza, “*Tu es le fils de quelqu’un*”, proferita nel 1985, presso il gabinetto Viesseux a Firenze, Grotowskij spiegò uno degli elementi della sua ricerca, cioè il modo tecnico con il quale egli lavorava col problema del vecchio corpo e della coscienza. Secondo il regista polacco esisterebbe una conoscenza tecnica corporea primaria dell’uomo connessa all’apparire della specie umana. Questa conoscenza direttamente collegata al “nostro aspetto rettile”, al nostro più antico cervello (il *reptile brain*), sarebbe la fonte di accesso a quel tipo di energia primaria attraverso la quale il *Performer* avrebbe la possibilità di entrare in comunione con il suo principio, la sua “natura originale”. Quindi, tramite l’unione di questi due poli, divini o animali, l’individuo-che-ricerca avrebbe la condizione di superare il dilettantismo, di essere in *piede nel principio* (GROTOWSKI, 2007, p.74). Secondo Jerzy Grotowskij, questa energia primaria del “corpo rettile” sarebbe identificabile in diverse tecniche tradizionali come, la tecnica delle popolazioni del deserto del Kalahari, il *vudù* degli *Yoruba* in Africa e certe tecniche praticate in India e nei *derivati* delle tradizioni.

[...] Esiste nei Caraibi e specialmente ad Haiti un tipo di danza che si chiama *yanvalou* e che è praticata, per esempio, al momento dell’apparizione di un *mystère*, di un divinità [...] Qui è tutto più semplice, e c’è un legame semplice con il “corpo rettile”. (GROTOWSKI, 2007, p.71)

I passi precisi, i tempi-ritmi e le onde del corpo presenti nella danza haitiana *Yanvalou*, assieme ai canti rituali della tradizione antica della linea afrocaribica sono stati scelti come la “via” moto-vocale più efficace nel processo di investigazione del “corpo rettile” poiché, secondo Grotowskij, gli elementi tecnici espressivi di queste azioni tradizionali sarebbero più adeguati alla struttura bio-psichica dei soggetti occidentali, e quindi servirebbero da “strumento” pedagogico inducendo il *Performer* a “scavare” gli strati profondi della sua bio-architettura, permettendogli così di mettersi in comunicazione con le informazioni ereditate, depositate nella sua memoria corporea.

A questo riguardo, è interessante percepire come Jerzy Grotowskij ha guidato il “processo vivente di sviluppo” del *Performer* Thomas Richards, il suo principale collaboratore nella ricerca dedicata all’Arte come veicolo, cioè in che modo egli ha condotto il processo di “scoperte” di un attore abituato a servirsi, soprattutto, dell’ultimo “estratto” del suo cervello, ossia la neocorteccia.

[...] Per quattro anni, durante le lezioni universitarie, ero rimasto seduto, con i professori che parlavano alla mia testa. Il mio corpo era del tutto bloccato, avevo paura di star diventando una scatola parlante ripiena, e temevo inconsciamente che qualcosa dentro di me stesse morendo [...] (RICHARDS, 1993, p.21)

Il “processo vivente di sviluppo” al quale si riferisce Richards (1993) sarebbe la “via” educativa che permetterebbe all’individuo-che-ricerca di fare delle esperienze pratiche, di conquistare le conoscenze tramite la pratica e non solo “memorizzando idee e teorie”. In questo percorso di ricerca del vivente che è in ogni essere (e che va oltre i luoghi comuni nell’ambito dell’educazione) la mente discorsiva che divide, seziona e etichetta non occuperebbe il posto d’onore. In tale realtà pedagogica, l’individuo che pensa non è separato dal suo corpo, anzi egli è un corpo vivo che *pensa in azione*. Perciò, una “via” che porterebbe l’individuo a ricordarsi delle sue esperienze soggettive tramite le sue memorie-motrici.

[...] Ricordare non vuole dire semplicemente richiamare alla mente la registrazione originaria di un’informazione; il ricordo è il risultato della costruzione di un nuovo profilo di eccitazione neuronale, che presenta caratteristiche proprie dell’engramma iniziale ma anche elementi della memoria derivati da altre esperienze, e che risente delle influenze esercitate dal contesto e dallo stato della mente in cui ci troviamo nel presente. (SIEGEL, 2001, p.28)

Infatti, leggendo i racconti di Thomas Richards pubblicati nel suo libro “Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche” (1993), si potrebbe asserire che uno dei problemi pratici dell’attore durante il suo percorso investigativo-creativo è stato appunto il fatto di non riconoscere un altro modo di accedere ai propri ricordi, se non quello di usare la mente discorsiva. Oppure, si potrebbe dire che le funzioni

del suo *neopallium* controllassero il modo con il quale il soggetto sperimentava le esperienze investigative, spingendolo così a rimanere nell'ambito della forma, concentrato nelle acquisizioni di informazioni dall'ambiente esterno.

[...] Invece di ricordare esattamente, con il corpo, come avevo reagito [...] ritrovando tutti gli impulsi precisi che il mio corpo [...] aveva avuto durante la caduta – rappresentai tutto questo con una forma [...] Inventai una forma con la mente, che avrebbe dovuto rappresentare qualcosa di cui il corpo aveva effettivamente fatto l'esperienza. [...] Non avevo neanche capito che il corpo può ricordare da sé. [...] (RICHARDS, 1993, p.69)

Nei casi ove si osserva il dominio della neocorteccia sugli altri “elaboratori biologici” al punto di “ucciderli” (non a caso Richards si sentiva tutto bloccato e temeva che qualcosa dentro di se stesse morendo) il soggetto rimarrebbe sottoposto al modo con il quale questo nuovo “estratto” biologico processa le informazioni, cioè alla sua maniera specifica di procedere sottili discriminazioni senza tuttavia subire interferenza dei segnali provenienti dal mondo interiore. A questo riguardo, Thomas Richards ci informa di una delle sue cattive abitudini, “difficile da rompere”, che non gli avrebbe permesso di sentire “il flusso del suo corpo”.

[...] Quando cantavo, per esempio, manipolavo sempre mentalmente la mia voce. Era la mia mente a cantare e non il flusso del mio corpo. Questo problema era un ostacolo soprattutto nel lavoro sui canti haitiani, dove bisognava davvero che fosse il corpo a cantare. La manipolazione mentale portava a una falsa qualità vibratoria della voce, e l'auto-osservazione bloccava la laringe, cosicché la mia voce si stancava facilmente. [...] (RICHARDS, 1993, p.70)

Solo dopo aver riconosciuto quanto fosse sottoposto al dominio della sua mente discorsiva e preda delle sue cattive abitudini intellettualistiche, Thomas Richards cominciava ad ascoltare le sue informazioni interiori quindi ad affidarsi ai comportamenti fisici necessari alla ricerca di uno stato veritiero nelle sue azioni. A questo punto, l'attore-che-investiga iniziò a comprendere il modo sbagliato di

affrontare i suoi processi interiori e quindi cominciò a cercare nella sua memoria non con l'ausilio della sua mente discorsiva ma incoraggiando il suo corpo a “[...] evocare qualche ricordo, qualche immagine precisa che potesse aiutare il corpo nella sua ricerca” (RICHARDS, 1993, p.78).

A questo punto cominciò ad esserci un po' di ordine. Il primo fattore di ordine fu, nel mio caso [...] il corpo. La corrente organica del corpo cominciò a parlare abbastanza forte, così che la mente non poté più bloccarla o essere tanto facilmente un ostacolo sulla sua strada. Anche la mente cominciò a imparare in quale momento doveva rimanere passiva, o parlare affermativamente – per essere di aiuto nello sbloccare il processo del corpo – vigilando nello stesso tempo a che la struttura fosse mantenuta. In altre parole la mente cominciò a imparare che non era lei l'unico sovrano, che anche il corpo aveva il *proprio modo di pensare*, se lei gli lasciava fare il suo lavoro. [...] (RICHARDS, 1993, p.78)

In questo caso, si potrebbe dire che le esperienze pratiche dell'attore-che-investiga avrebbero dato la possibilità di fargli percepire (non necessariamente in modo cosciente) che oltre la neocorteccia esistono altri cervelli “[...] ognuno con la sua specifica forma di soggettività e la sua propria intelligenza, il suo senso di tempo e dello spazio [...]” (MACLEAN, 1984, p.7), e che il flusso creativo dipende dal “con-tatto” con l'ambiente interno/esterno oppure che esso deriva, per dirla con Maclean (1984), dai processi di attivazione degli enterocettori e esterocettori. Tuttavia, non si dovrebbe scordare che oltre a riconoscere il dominio della neocorteccia, Thomas Richards avrebbe dovuto fare i conti con il potere del suo secondo “elaboratore biologico”. Egli doveva cioè percepire e affrontare il modo di “agire” del suo cervello limbico, in altre parole, occorreva che egli comprendesse come non essere preda delle sue emozioni. In questo senso, il compito dell'individuo-che-investiga non è quello di ricordarsi il sentimento ma le memorie-motrici di un dato sentimento; in sostanza, prima dell'emozione viene l'esperienza fisica del soggetto.

[...] scoprii nella pratica che non dovevo immischiarmi affatto nelle emozioni. Non dovevo neanche preoccuparmene. La chiave delle azioni fisiche sta nel processo del corpo. Dovevo solo fare semplicemente quello che stavo facendo, e ogni volta che ripeteva la “struttura individuale”, ricordarmi sempre più precisamente il modo in cui avevo agito quella volta. Lasciar stare le emozioni. [...] (RICHARDS, 1993, p.75)

Se da un lato il nuovo “elaboratore biologico”, ossia la neocorteccia, spinge l’individuo-che-ricerca a procedere in modo specifico verso l’esterno, verso la forma, senza subire l’interferenza dei segnali provenienti dal mondo interiore, dall’altro lato il cervello che abbiamo ereditato dai mammiferi primitivi, cioè la corteccia limbica, con il suo terreno vulcanico “[...] continuamente bombardata da impulsi provenienti dal mondo interiore [...]” (MACLEAN, 1984, p.65) potrebbe guidare il processo investigativo del soggetto creativo verso una direzione non giusta, ossia quella dell’emozione.

[...] Anche il mio corpo non era del tutto innocente: spendeva un’enorme quantità della propria energia nello sforzo di pompare le emozioni; in altre parole cercando di influenzare il mio stato emotivo attraverso il cambiamento del ritmo respiratorio, o attraverso la tensione muscolare, per stimolare dei “sintomi” d’intensità. Non veniva così permesso alle emozioni di reagire naturalmente alla mia linea di azioni. [...] (RICHARDS, 1993, p.78)

Nel caso del sopravvento delle emozioni nel processo di investigazione delle azioni fisiche, il rischio sarebbe per il soggetto di confondere l’eccitazione dei nervi con le emozioni autentiche; in altre parole, di “pompare” le emozioni invece di fidarsi delle azioni eseguite con sincerità e precisione. Non occorre soltanto conoscere le capacità, le forze dei tre “elaboratori biologici” e la loro influenza sulla struttura bio-psichica dell’individuo-che-ricerca; è necessario, prima di tutto, trovare l’equilibrio e riconoscere appunto che l’interazione tra di essi sia il fattore indispensabile nel fare e comunicare esperienze.

[...] Non mi fidavo ancora a fare azioni, semplici e vere. Stavo ancora gonfiando emozionalmente ogni simbolo per farlo sembrare importante. Invece di eseguire con sincerità la “struttura”, cercavo di esprimere la mia profonda partecipazione emotiva. Questo impediva a chi guardava di capire quello che stavo facendo. [...] (RICHARDS, 1993, p.68)

Fino a quando l'individuo-che-ricerca rimane assoggettato dall'eccitazione dei nervi, continuamente “bombardato” dagli impulsi provenienti dal suo mondo interiore, non permettendo così, il flusso tra le informazioni interiori e quelle esteriori, egli non avrebbe la possibilità di accedere al ricordo del suo corpo, cioè alla memoria-motrice della sua esperienza vissuta. E' come se il suo corpo servendosi unicamente della modalità operativa del cervello limbico, con il suo “tempo” e lo “spazio” specifico, non fosse capace di essere nel presente, rimanendo così preda di un altro tempo soggettivo che non stimolerebbe il contatto con l'ambiente interno/esterno e quindi non si auto-rivelerebbe. Di conseguenza, gli stimoli interni da soli non possono “innescare” la memoria di determinate esperienze vissute poiché esse “[...] sono in parte determinate dagli stimoli interni e esterni che li hanno sollecitati, e che possono dare inizio a una cascata di ulteriori ricordi fra loro correlati [...] (SIEGEL, 2001, p.42). Ricordarsi, in questo caso, vuol dire “entrare” in connessione con l'ambiente interno ed esterno dell'organismo, ossia l'atto di ricordare dipenderebbe dai processi di attivazione degli enterocettori e degli esterocettori. L'interazione fra i due ambienti sarebbe dunque fondamentale nel processo di recupero di memorie collegate alle esperienze vissute dall'individuo-che-ricerca poiché,

Gli stimoli che derivano dall'ambiente interno e esterno spesso portano a un'attivazione contemporanea di ricordi impliciti ed espliciti. A livello soggettivo questo processo è in genere caratterizzato in un primo tempo dalla comparsa di sensazioni non verbali o di impulsi comportamentali (memoria implicita), che vengono successivamente associati al richiamo di elementi espliciti. [...] (SIEGEL, 2001, p.42-43)

Di conseguenza, oltre a ricercare un comportamento fisico specifico capace di rievocare il *come* l'individuo-che-ricerca si trovava in un determinato momento, occorre che egli sia anche efficiente nel recuperare lo spazio fisico *dove* quell'esperienza è accaduta, proiettando lo spazio del passato nel presente, cioè nello spazio di lavoro. Non basta recuperare solo la memoria-ricordo (che continua a cambiare influenzando la natura dei ricordi), bisogna invece "innescare" la memoria-motrice (fonte delle sensazioni non verbali e degli impulsi comportamentali) del corpo vivente. Tuttavia, anche se necessario durante il recupero di memorie collegate alle esperienze vissute dell'individuo-che-ricerca, il processo di interazione faciliterebbe non soltanto le connessioni tra gli spazi (interni e esterni) ma, soprattutto, la relazione armonica tra le specificità "soggettive" di ogni "elaboratore biologico". In questo caso, l'interazione dei cervelli favorirebbe il "contatto" dell'individuo-che-ricerca con una serie di processi rappresentazionali e dinamici che fanno parte della memoria, nonché lo aiuterebbe a riconoscere un altro tipo di "elaboratore biologico" connesso a una memoria corporea arcaica, ancestrale. In poche parole, l'interazione dei tre cervelli porterebbe l'individuo-che-ricerca a riconoscere un altro tipo di corporeità finora sconosciuta, ossia il suo "corpo rettile".

Il "corpo rettile", al quale si riferiva Grotowski (2007), direttamente collegato a una posizione primaria del corpo umano, permetterebbe al *Performer* di essere presente nell'azione, ossia di essere organico. Una posizione "[...] così antica che forse era quella non solo dell'*homo sapiens*, ma anche dell'*homo erectus*, e riguarda in qualche modo l'apparire della specie umana [...]" (GROTOWSKI, 2007, p.70); perciò, un atteggiamento di estrema importanza per l'individuo-che-ricerca poiché gli permetterebbe di incontrare l'energia primaria, il ritmo e le onde di un "vecchio corpo". "[...] Cervello rettile o corpo rettile, è il vostro animale. Vi appartiene [...]" (GROTOWSKI, 2007, p.73).

Per accedere all'energia primaria del "corpo rettile" l'individuo-che-ricerca dovrebbe mettersi in contatto con la memoria-motrice del suo "vecchio corpo", o meglio, "accordare" l'"intelligenza" e le modalità specifiche del suo vecchio cervello, il *reptile brain*.

[...] Si può comprendere così l'azione delle danze tradizionali, d'altronde spesso così dinamiche e travolgenti: meno come un apprendimento che imprimerebbe qualcosa nell'organismo, di un "incontro" fra l'esterno e le profondità sconosciute di se stessi con l'intermediazione di una scelta di forme selezionate per la loro provata attitudine a risvegliare un sapere "sconosciuto" (inconscio), competenza motrice prestabilita e implicita. Depositato nel corso dei millenni, è iscritto sotto forma di tracce latenti, inconse, in una memoria corporea filogenetica silenziosa le cui strutture interne sono riattivabili da forme omologhe proposte dall'esterno. (SCHOTT-BILLMANN, 2011, p.50)

Le strutture e le azioni delle danze tradizionali sarebbero una delle "vie" tramite la quale l'individuo-che-ricerca sarebbe nella condizione di mettersi in contatto con la sua energia primaria, o meglio, con "la sua memoria corporea filogenetica silenziosa". Infatti, non a caso, Jerzy Grotowskij si serve degli elementi tecnico-espressivi (quali il tempo-ritmo, le onde del corpo e della colonna vertebrale e i passi precisi) riscontrabili nella danza haitiana *Yanvalou* e nei canti rituali della tradizione per guidare il processo di recupero delle memorie corporee del soggetto creativo.

Uno degli accessi alla via creativa consiste nello scoprire in se stessi una corporeità antica alla quale si è collegati da una relazione ancestrale forte. Non ci si trova allora né nel personaggio né nel non-personaggio. [...] E' un fenomeno di reminiscenza, come se ci si ricordasse del *Performer* del rituale primario. [...] (GROTOWSKI, 2007, p.87)

Gli elementi tecnico-espressivi (il ritmo, il canto e le danze) della matrice africana servirebbero a Grotowski, il *teacher of Performer*, come una "via" moto-vocale capace di guidare l'individuo-che-ricerca durante il suo processo di reminiscenza,

facilitandolo così ad accedere alla sua memoria implicita<sup>11</sup> “depositata” nell’“elaboratore biologico” più antico, l’*archipallium* o cervello primitivo. Il ritmo, il canto, e le danze delle culture tradizionali sarebbero dunque efficaci nel processo di educazione del soggetto creativo perché questi elementi avrebbero il potere di riattivare (“sollecitare”) gli strati profondi dell’uomo (Scott-Billmann, 2011, p.94). Di conseguenza, potrebbero aiutare il soggetto creativo ad accedere agli strati più profondi della sua bio-architettura. Tuttavia, fra gli elementi tecnico-espressivi di questo *modus operandi* extraeuropeo, il ritmo sarebbe il fattore privilegiato nel processo di recupero di comportamenti scritti nella memoria corporea dell’individuo; questa distinzione, secondo l’antropologa Scott-Billmann (2011, p.52) si giustificerebbe in quanto il ritmo favorisce il “risveglio” dei comportamenti (ritmici) geneticamente inscritti nel corpo dell’uomo. Inoltre, il fattore ritmo “con tutte le sue fluttuazioni” (insieme al fattore tempo) faciliterebbe il corpo-voce a ricordarsi e sarebbe, per dirla con Grotowskij, uno di quegli scalini necessari alla competenza artigianale dell’attore, senza il quale l’individuo-che-ricerca non avrebbe il mezzo di “scoprire” le qualità vibrazionali e gli impulsi del suo corpo-voce<sup>12</sup>. Così, il tempo-ritmo delle danze e dei canti tradizionali stimolerebbe l’individuo-che-ricerca a servirsi di un altro modo di conoscere (non necessariamente verbale) collegato alle proprie memorie e agli apprendimenti ancestrali che si rivelano nel proprio corpo. Tramite posizioni, gesti, atteggiamenti e determinati modi di muoversi, cioè assumendo alcune forme corporee non collegate alla mente discorsiva, dichiarativa, episodica/semantica, il soggetto creativo entrerebbe in connessione con il proprio corpo “dimenticato”, ossia il suo

---

<sup>11</sup> Secondo Daniel J. Siegel (2001, p.33), esistono due forme di memoria: la precoce, non dichiarativa, implicita; e quella tardiva, dichiarativa, episodica/semantica, esplicita. La memoria implicita non è associata all’esperienza soggettiva interna di “stare ricordando qualcosa”, nè a un senso di sé o del tempo e, comprende diverse forme di memoria: comportamentale, emozionale, percettiva e probabilmente anche somatosensoriale.

<sup>12</sup> Sull’importanza del ritmo nel processo di investigazione sulle azioni fisiche, vale la pena ricordare le ultime lezioni di Stanislavskij in occasione del suo lavoro sull’opera moleriana “Tartufo”. Secondo Stanislavskij, l’attore non potrà “[...] dominare il metodo delle azioni fisiche, se non padroneggia il ritmo. Infatti ogni azione fisica è indissolubilmente legate al ritmo e è da esso caratterizzata. [...]” In: TOPORKOV, Vasilij O. “Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni.” Milano, Ubulibri, 1991, p.118

“corpo rettile”. In questo caso, il tempo-ritmo delle pulsazioni corporee e dei suoni vibrazionali rivelerebbe al soggetto creativo e a coloro che lo guardano da fuori, qualcosa di nascosto dentro di sé, quindi trasmetterebbe gli impulsi “radicati profondamente “dentro” il suo corpo. Per concludere, si potrebbe affermare che gli elementi tecnico-espressivi della danza e dei canti tradizionali africani sarebbero efficaci in questa “via” educativa ove le memorie corporee arcaiche sono considerate come “[...] uno degli accessi alla via creativa [...]” (GROTOWSKI, 2007, p.87), perché spingerebbero il soggetto creativo a riconoscere e a servirsi del suo corpo come un supporto di memorie e informazioni. In altre parole, è come se gli elementi di questo *modus operandi* extraeuropeo permettessero all’individuo-che-ricerca di recuperare la memoria che è nel suo corpo. Difatti, (e non a caso), nella cultura degli *Yorubas* il corpo paralizzato viene considerato come sinonimo dell’oblio e quindi non può irradiare suoni, ritmi, pulsazioni necessari alla narrativa ritmica delle pratiche corporee mentalizzate. In modo analogo, si potrebbe dire che in questa “via” creativa del recupero di memorie arcaiche il soggetto creativo doveva impegnarsi a ritirare il suo corpo da quello stato di paralisi, ossia dall’oblio, rendendolo così uno “strumento” capace di “richiamare” le azioni fisiche-vocali necessarie al processo di recupero di qualcosa di profondo all’interno della sua architettura bio-psichica. A questo riguardo, vale la pena ricordare lo stato di paralisi nel quale si trovava il corpo di Thomas Richards prima ancora delle sue esperienze con Jerzy Grotowski, e la paura inconscia che l’attore provava nel sentirsi che qualcosa dentro di sé stesse morendo (RICHARDS, 1993, p.21). In quello stato di paura inconsciente, il corpo di Richards sembrava “rivendicare” l’indispensabile connessione armonica dell’organismo vivente, ossia che “reclamasse” l’interazione del *corpo-cervello*.

Se da un lato, gli elementi tecno-espressivi della matrice africana favorirebbero il recupero delle memorie-motrice ancestrali depositate nel corpo, dall'altro lato indurrebbero il cervello dell'individuo-che-ricerca a produrre un'altra immagine, una nuova mappa<sup>13</sup> esplicita del suo corpo nel cervello. Quindi, le azioni e gli atteggiamenti corporei usati nelle danze tradizionali e il modo specifico di locomuoovere il corpo nello spazio-tempo stimolerebbero il cervello del soggetto a comporre un'altra immagine del suo corpo. Questa attività diventerebbe possibile solo perché il cervello umano, in interazione con il corpo del soggetto, sarebbe capace di creare spontaneamente delle mappe esplicite che compongono il corpo (DAMASIO, 2012, p.119), ossia sono *corpi-cervelli* in connessione in un unico organismo vivente. Difatti, secondo il neuroscienziato, la mente del soggetto non apprende soltanto con le informazioni esterne “[...] attraverso il cervello, ma è ugualmente vero che il cervello può essere informato solo attraverso il corpo” (DAMASIO, 2012, p.122). Quindi, una intima relazione del corpo con il cervello sarebbe essenziale non soltanto nella organizzazione della “mappatura del corpo” ma pure fondamentale nella comprensione dei “[...] fenomeni spontanei quali i sentimenti del corpo, le emozioni e i sentimenti delle emozioni.” (DAMASIO, 2012, p.122)

Corpo e cervello sono impegnati in un'incessante coreografia interattiva. I pensieri formati nel cervello possono indurre stati emozionali poi eseguiti nel corpo, mentre quest'ultimo può modificare il paesaggio cerebrale e pertanto il substrato dei pensieri. Gli stati cerebrali, che corrispondono a certi stati mentali, inducono particolari stati corporei; questi sono poi mappati nel cervello e incorporati negli stati mentali in corso. [...] (DAMASIO, 2012, p.127)

---

<sup>13</sup> Per ulteriori informazioni sul modo con il quale “[...] i cervelli complessi come il nostro creano spontaneamente mappe esplicite, più o meno dettagliate, delle strutture che compongono il corpo [...]” (DAMASIO, 2012, p.119), e sugli aspetti della connessione *corpo-cervello*, rimando al capitolo “Il corpo nella mente”, in DAMASIO, Antonio. “Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente.” Milano, Editori Adelphi, 2012.

La “coreografia” interattiva del *corpo-cervello* permetterebbe all’individuo-che-ricerca di sperimentare il suo corpo come “dispositivo situato di azione”, di riconoscere che i processi cognitivi si fondano sui processi “sensorimotori” e soprattutto, di comprendere che la cognizione non è elaborazione dell’informazione ma è movimento e azione, ossia che gli organismi sono dotati di un corpo oltre che di un cervello, che la mente non è qualcosa di separato ma che i processi cognitivi si fondano su processi “sensorimotori”. Il sapere costitutivo del *corpo-cervello* sarebbe dunque “la chiave di volta” nei processi educativi del soggetto creativo, colui che fa delle esperienze e conquista le conoscenze tramite la pratica, non solo memorizzando idee e teorie. In tale realtà pedagogica, l’individuo che pensa non è separato dal suo corpo, anzi egli è un corpo vivo che *pensa in azione*.

[...] la ricerca neuroscientifica sembra mettere in crisi il modello del ‘cognitivismo classico’, un modello che ha completamente reificato la dimensione corporea dello psichismo e dei processi cognitivi, concentrando ogni sforzo nell’enucleazione di regole formali che strutturerebbero il funzionamento del nostro pensiero.

Le neuroscienze dimostrano, in modo sempre più evidente, come l’intelligenza sociale della nostra specie non sia solo e esclusivamente ‘meta-cognizione sociale’, cioè capacità di pensare esplicitamente e esclusivamente i contenuti della mente altrui per mezzo di simboli o di altre rappresentazioni in formato proposizionale, ma sia in larga parte frutto di un accesso diretto al mondo dell’altro. Questo accesso diretto è garantito dal corpo vivo e dai meccanismi nervosi condivisi [...] che ne sottendono il funzionamento. (GALLESE, 2008, p.14-15)

#### 4. Il meccanismo funzionale della simulazione incarnata: un sistema utile all'attore pedagogo?

[...] Il cervello umano traccia mappe di qualsiasi oggetto e di qualsiasi azione si trovino esternamente a esso, e di tutte le relazioni che oggetti e azioni intrattengono nello spazio e nel tempo, sia tra di loro, sia nei confronti di quella sorta di nave ammiraglia che è l'organismo: unico proprietario del nostro corpo, del nostro cervello e della nostra mente. Il cervello umano è un cartografo nato e la cartografia iniziò con la mappatura del corpo all'interno del quale esso è collocato. (DAMASIO, 2012, p.88)

Il decennio 1990-2000 è stato proficuo nell'ambito degli studi neuroscientifici. Una decade di importanti scoperte scientifiche che avrebbero infiammato non solo i dibattiti specializzati della comunità scientifica ma anche entusiasmato studiosi di altri settori al punto che si è assistito, nel susseguirsi degli anni, ad una importante realizzazione di eventi (convegni<sup>14</sup>, conferenze, pubblicazioni, ecc.) soprattutto negli ambiti degli studi umanistici. Tra queste scoperte, spiccano particolarmente il sistema dei neuroni specchio (*mirror neurons system*) e la prospettiva teorica di Vittorio Gallese sulla base neuroanatomica dell'interazione sociale, ossia il modello della simulazione incarnata (*embodied simulation*). La scoperta dei neuroni specchio (*mirror neurons system*), avvenuta a metà degli anni Novanta ad opera di Giacomo Rizzolatti e dei suoi collaboratori dell'Università di Parma, ha aperto nuove e rivoluzionarie prospettive di ricerca nell'ambito delle neuroscienze, con conseguenze che stanno attraversando ambiti disciplinari

---

<sup>14</sup> A questo riguardo vale la pena citare: 1) Il ciclo di incontri "Il cervello dell'artista. Dialoghi tra arte e scienza" promosso dall'*International Association for Art and Psychology* (IAAP) – sezione di Bologna – in collaborazione con il dipartimento delle Arti Visive dell'Università di Bologna, 2) L'evento "Il cervello e la mente: *The human mind: a comprehensible machine, an unsolvable mystery or ... whatever works?*" promosso dall'Istituto di Studi Avanzati dell'Università di Bologna, 3) Il seminario interdotto "Teatro e Neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia pluridisciplinare e sperimentale," promosso dal Dipartimento di Musica e Spettacolo (DAMS) in collaborazione con Scuola superiore di studi umanistici e Istituto di scienze umane dell'Università di Bologna, 4) Il convegno internazionale "Dialoghi tra teatro e neuroscienze" promosso dal Dipartimento di Storia dell'arte e spettacolo della Sapienza Università di Roma.

diversi come il teatro, la psicologia, la pedagogia, la sociologia, l'antropologia, la linguistica. I neuroni specchio costituiscono una "popolazione" neuronale che si attiva sia quando si compie un'azione sia quando la si osserva mentre è compiuta da altri. Il neurone dell'osservatore "rispecchia" quindi il comportamento dell'osservato, come se stesse compiendo l'azione egli stesso. Inoltre, il sistema dei neuroni specchio si attiva allo stesso modo quando il soggetto prova un'emozione e quando vede un altro provarla. Di conseguenza, il sistema dei neuroni specchio,

[...] appare così decisivo per l'insorgere di quel terreno d'esperienza comune che è all'origine della nostra capacità di agire come soggetti non soltanto individuali ma anche e soprattutto sociali. Forme più o meno complicate di imitazione, di apprendimento, di comunicazione gestuale e addirittura verbale trovano, infatti, un riscontro puntuale nell'attivazione di specifici circuiti specchio. Non solo: la nostra stessa possibilità di cogliere le reazioni emotive degli altri è correlata a un determinato insieme di aree caratterizzate da proprietà specchio [...] (RIZZOLATTI; SINIGAGLIA, 2006, p.4)

Mediante la mappatura del cervello e gli esperimenti eseguiti sui cervelli dei macachi, l'equipe degli scienziati dell'Università di Parma ha identificato la localizzazione anatomica nel cervello di un sistema di rispecchiamento delle azioni altrui, ossia ha distinto un tipo di meccanismo neurale efficace nella comprensione pre-linguistica e pre-riflessiva delle azioni e delle intenzioni altrui. Tuttavia, studi effettuati utilizzando la *risonanza magnetica funzionale* (o fRNM, Functional Magnetic Resonance Imaging) la magneto-elettroencefalografia e la stimolazione magnetica trans-cranica, hanno permesso di individuare con buona precisione le sedi dei neuroni *mirror* anche nell'uomo. Essi non si trovano solo nella *corteccia pre-frontale*, ma anche nella *corteccia cingolata anteriore* (a questo livello sembrano avere un ruolo importante nell'empatia), in quella *insulare* (risposte di dolore e disgusto) e nel *giro angolare* (informazione sensoriale e comprensione del linguaggio).

Dunque, nell'effettuare le mappature, gli scienziati italiani hanno osservato che esisteva un sistema (o programma motorio) capace di attivare alcuni neuroni specializzati (*mirror neurons*) quando il soggetto eseguiva una determinata azione oppure quando lo stesso soggetto vedeva qualcun altro compiere la stessa azione.

Il sistema dei neuroni specchio per le azioni umane è organizzato somatopicamente, con aree corticali distinte all'interno delle cortecce parietali posteriori e premotorie, che vengono attivate entrambe sia dall'osservazione che dall'esecuzione di azioni compiute con la bocca, la mano e i piedi. E' stato anche dimostrato che il sistema MNS negli esseri umani è direttamente coinvolto nella percezione di azioni comunicative facciali, nell'imitazione di movimenti semplici e nell'apprendimento di complessi atti motori persino mai eseguiti in precedenza. Recenti studi su macachi ed esseri umani hanno dimostrato che i neuroni specchio non soltanto agevolano la comprensione dell'azione, ma aiutano a decodificare la sua intenzione sottintesa. (GALLESE; FREEDBERG, 2008, p.56)

La scoperta di questi neuroni somatosensoriali ha evidenziato l'architettura funzionale della simulazione incarnata (*embodied simulation*), che sembra costituire una caratteristica di base del nostro cervello, grazie alla quale sono possibili le nostre esperienze intersoggettive. Secondo Vittorio Gallese (2008), docente di neurofisiologia dell'Università di Parma, la simulazione incarnata sarebbe un meccanismo funzionale indispensabile alla nostra comprensione esperienziale degli oggetti e del mondo interiore degli altri, ossia un processo “[...] attraverso cui le azioni, emozioni e sensazioni che vediamo attivano le nostre rappresentazioni interne degli stati corporei associati a questi stimoli sociali, come se vivessimo la stessa azione, emozione o sensazione” (GALLESE, 2008, p.54). Gli esseri umani, mediante il processo della simulazione interna, sarebbero capaci non soltanto di comprendere le loro azioni ma anche degli altri perché, secondo Gallese (2008, p.21), essi userebbero la stessa logica che presiede alla modellizzazione delle loro azioni. Di conseguenza, il percepire “[...] un'azione o l'intenzione che l'ha determinata – e comprenderne il significato – equivale a simularla internamente” (GALLESE, 2008, p.21).

Grazie alla simulazione incarnata il soggetto avrebbe la capacità di riconoscere in quello che osserva qualcosa che risuona dentro di sé, di cui egli si appropria esperienzialmente; in tal modo il significato delle esperienze altrui sarebbe compreso non in virtù di una spiegazione, ma di una comprensione interna, ossia, tramite i meccanismi della simulazione incarnata, l'altro è vissuto come un altro sé. Da un certo punto di vista, la simulazione incarnata può essere vista come il correlato funzionale dell'empatia. Inoltre, le recenti evidenze empiriche prodotte dalla ricerca neuroscientifica hanno rivitalizzato il vecchio concetto di empatia; infatti la scoperta dei neuroni specchio ha rivelato che il meccanismo della simulazione non è confinato al dominio dell'azione, ma, appare essere una modalità di funzionamento di base del cervello quando siamo impegnati in un qualsiasi tipo di relazione interpersonale. A questo riguardo, vale la pena citare le indagini di Vittorio Gallese (2008, p.54) sugli effetti prodotti dalle opere d'arte visiva, e in particolare “[...] sui meccanismi neuronali che sostengono il “potere” empatico delle immagini [...]”(GALLESE; FREEDBERG, 2008, p.54). Secondo la teoria del neuroscienziato, le reazioni empatiche alle opere d'arte non sarebbero esclusivamente introspettive, intuitive o metafisiche, ma avrebbero anche “[...] una base materiale precisa e individuabile nel cervello” (GALLESE; FREEDBERG, 2008, p.56). In questo modo, il cervello del soggetto (“in modalità di simulazione”) avrebbe la capacità di attivare, durante il processo di fruizione, degli stati corporei associati “identici”, cioè “come se” fosse il soggetto stesso coinvolto nell'azione osservata.

Ipotizziamo che persino i gesti dell'artista, nella produzione dell'opera d'arte, inducano il coinvolgimento empatico dell'osservatore, attivando la simulazione del programma motorio che corrisponde al gesto evocato nel segno artistico. I segni sul dipinto o sulla scultura sono le tracce visibili dei movimenti diretti verso un obiettivo, per cui sono in grado di attivare le corrispondenti aree motorie nel cervello dell'osservatore. [...](GALLESE; FREEDBERG, 2008, p.59)

Se consideriamo la prodigiosa abilità del cervello umano di creare delle mappe esplicite del corpo, e che queste “[...] vengono costruite quando interagiamo con gli oggetti – per esempio una persona, una macchina, un luogo – dall’esterno del cervello verso l’interno [...]” (DAMASIO, 2012, p.88), si potrebbe azzardare a dire che il soggetto che osserva le azioni, le emozioni o le sensazioni degli altri ha la capacità di comprenderle perché egli userebbe l’immagine, ossia la “mappa” (o configurazione neurale) del suo corpo per eseguire nella sua mente la stessa azione, emozione o sensazione percepita. Il soggetto avrebbe dunque il potere di comprendere l’oggetto, di percepirlo, e di sperimentarlo corporalmente grazie alle mappe (neurale) del suo corpo nel cervello. In tal modo, prima ancora di attivare nel suo organismo bio-psichico gli stati corporei “identici”, il corpo delle configurazioni neurali simulerebbe l’azione, le emozioni o le sensazioni percepite dal soggetto. Oltre a favorire la comprensione delle azioni altrui, l’interazione tra questi due corpi (*d’azione e neurale*)<sup>15</sup>, ossia la comunicazione dal corpo al cervello (e viceversa) aiuterebbe pure il soggetto a “[...] introdurre il corpo nel processo della mente, quale suo contenuto. [...]” (DAMASIO, 2012, p.119)

Questa mappatura dal corpo al cervello, tuttavia, presenta un aspetto che è al tempo stesso peculiare e sistematicamente trascurato: sebbene sia l’oggetto mappato, il corpo non perde mai il contatto con il cervello, l’entità che traccia la mappa. [...] Ugualmente importante è il fatto che le immagini del corpo, rappresentate nelle mappe, siano in grado di esercitare un’influenza costante su quello stesso corpo dal quale originano. Questa è una situazione unica: non ha paralleli nelle immagini mappate di oggetti ed eventi esterni al corpo, le quali non possono mai esercitare alcuna influenza diretta sugli oggetti e gli eventi rappresentati. [...] (DAMASIO, 2012, p.119-120)

---

<sup>15</sup> Per *corpo d’azione* intendo l’architettura tridimensionale dell’organismo umano che esperisce sensazioni, percezioni e azioni servendosi esclusivamente degli organi corporei. Invece, utilizzo la nozione di *corpo neurale* per identificare la configurazione neurale oppure l’immagine (del corpo) tracciata nel cervello del soggetto. Per ulteriori informazioni sulla “prodigiosa abilità” del cervello umano nel creare mappe e immagini, rimando al capitolo “Creazione di mappe e immagini” in, DAMASIO, Antonio. “Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente.” Milano, Adelphi Edizioni, 2012.

Così, allo stesso modo in cui il corpo del soggetto si modifica in continuazione, anche l'immagine del corpo nel cervello “[...] è in perpetuo cambiamento: sia spontaneamente, sia per effetto delle nostre attività [...]” (DAMASIO, 2012, p.92). Difatti, si è dimostrato in diversi studi (DAMASIO, 2012, p.95) che l'immagine del corpo oppure la configurazione neurale del corpo nel cervello sarebbe molto simile all'oggetto reale a tal punto che lo schema della mappatura avrebbe a che fare con la struttura stessa del corpo umano.

Le mappe cerebrali non sono statiche come quelle della cartografia classica: sono imprevedibili, cambiano da un momento all'altro per riflettere i cambiamenti che hanno luogo nei neuroni che le alimentano, cambiamenti che a loro volta riflettono le modificazioni in corso all'interno nel nostro corpo e nel mondo intorno a noi. Le modificazioni delle mappe cerebrali riflettono anche il fatto che noi siamo in costante movimento. [...] (DAMASIO, 2012, p.91)

AmMESSO dunque l'ipotesi che la simulazione incarnata (*embodied simulation*) si servirebbe di una configurazione neurale del corpo (*corpo neurale*) molto simile all'oggetto reale, a tal punto che lo schema della mappatura avrebbe a che fare con la struttura del corpo umano (*corpo d'azione*), come se fosse una “seconda” struttura del corpo umano ugualmente importante nel processo di interazione e di condivisione di stati corporei associati “identici”. Forse sarebbe opportuno riflettere sul fatto che queste innovazioni teoriche delle neuroscienze cognitive potrebbero essere adoperate nell'ambito della pedagogia teatrale, e nello specifico, potrebbero aiutare nei processi dell'educazione corporea attoriale. Vale a dire in che modo l'immagine del *corpo neurale* potrebbe incrementare le metodologie dell'attore pedagogo, colui che si serve specificamente del suo *corpo d'azione* (come un'immagine di alto potere empatico) per trasmettere delle informazioni corporee (gesti, atteggiamenti e azioni) specifiche? Se si considera l'ipotesi del *corpo neurale* come una “seconda” struttura corporea ugualmente importante nel processo di condivisione di stati corporei e che il soggetto nel processo intersoggettivo si servirebbe non solo del suo *corpo d'azione* ma anche dall'altra configurazione (il *corpo neurale*) per entrare in connessione e trasferire dei

significati ad un'altra persona, quali sarebbero dunque le implicazioni pedagogiche di un programma educativo che si avvallesse dell'interazione di queste due immagini corporee nei processi della percezione del soggetto creativo?

Ad ogni modo, non credo che tale rinnovamento possa esser suscitato dal teatro dominante. Tuttavia, vi sono attualmente e vi sono stati in passato, alcuni uomini del teatro ufficiale che devono essere considerati dei santi laici: Stanislavskij era uno di questi. Egli sosteneva che le tappe del risveglio e rinnovamento del teatro sarebbero scaturite in un ambiente di dilettanti e non in quelli, sclerotici e scettici, dei professionisti. Questa affermazione fu confermata dall'esperienza di Vachtangov [...] (GROTOWSKI, 1970, p.59)

I principi metodologici per l'educazione del nuovo attore e le pratiche corporee del Novecento teatrale sono state, in qualche maniera, influenzate dalle idee e dalle pratiche pedagogiche di Leopold' d Antonovic Sulerzickij,<sup>16</sup> e di Vachtangov Evgenij Bogratjonovic. Quest'ultimo, incaricato di trasmettere alla nuova generazione di attori i fondamenti del neo-nato insegnamento stanislavskiano, non assume il "sistema" come un metodo per fare l'attore. Come per i suoi maestri (Stanislavskij e Sulerzickij), il suo obiettivo non è impartire lezioni come nelle tradizionali scuole di formazione attoriale ma quello di determinare nell'attore il processo creativo, qualità indispensabile all'interpretazione. Il vecchio sistema di educazione dell'attore sostenuto nelle scuole tradizionali era in generale quello sostenuto da qualunque attore celebre che si serviva della sua presenza di attore-modello per sedurre e dimostrare ai suoi allievi le sue manierate abilità recitative. Al giorno d'oggi, in seguito alle nuove scoperte nell'ambito delle neuroscienze cognitive, ci si potrebbe azzardare nel dire che il vecchio sistema educativo attoriale (purtroppo ancora sostenuto da alcune scuole di formazione tecnica) contro il quale combatté non solo Vachtangov ma tutti gli altri maestri pedagoghi, stimolasse la ripetizione non solo di una presenza sceno-tecnica ma anche di una

---

<sup>16</sup> Assumendo definitivamente il ruolo del primo pedagogo del "sistema" stanislavskiano, Sulerzickij sarà il maestro-guida per la formazione dei giovani attori, colui che, con i suoi esempi, formerà ed educerà la nuova generazione dei giovani russi, i quali, a causa delle condizioni politiche e sociali, non riuscivano ad elaborare in se stessi la disciplina e il comportamento necessari (STANISLAVSKIJ, 1963, p.431).

“mappa” neurale del corpo umano. In questo caso, si potrebbe dire che l’attore pedagogo (come il modello da copiare) “rappresentava” e “produceva” non solo la sua forma fisica-corporea-vocale (il *corpo d’azione*) ma trasmetteva ai suoi allievi (anche se incoscientemente) il “modello mentale” del suo corpo. Oltre ad offrire l’immagine del suo *corpo d’azione* come un elemento da copiare, l’attore pedagogo tramandava il modo di agire (o simulare) del suo “secondo” corpo (neurale), quindi lo studente ripeteva non solo il modo di atteggiarsi del professore ma pure il suo modo di fare esperienza, ossia il suo modo di entrare in connessione con l’ambiente esterno e con i partner. Di conseguenza, vista la capacità delle immagini neurali del corpo di esercitare un’influenza costante sul corpo del soggetto, si potrebbe asserire che il vecchio sistema di educazione attoriale, con il suo *imprinting*, stimolerebbe non solo gli stereotipi delle forme ma soprattutto gli stereotipi cognitivi. Ciò significa che oltre a ripetere un modo di fare con il suo corpo-voce, lo studente avrebbe la tendenza a riprodurre uno stato mentale<sup>17</sup> specifico nell’elaborare le informazioni e nel risolvere i problemi necessari all’esecuzione di una determinata azione moto-vocale. Attivati dopo il susseguirsi di esperienze e condivisione di emozioni, gli stati mentali dipendenti indurrebbero il soggetto a ripetere una modalità (automatica) di fare esperienze e di condividere stati percettivi, emozionali e comportamentali. Perciò, la ripetizione di stimoli (percezioni, ricordi, modelli mentali, risposte comportamentali, processi emozionali) favorirebbe l’attivazione di uno specifico stato della mente che inevitabilmente va ad incidere sull’organizzazione dei due corpi del soggetto, cioè il *corpo d’azione* e il *corpo neurale* della simulazione.

---

<sup>17</sup> Secondo Daniel J. Siegel (2001, p.208), lo stato mentale potrebbe “[...] essere considerato come un pattern di attivazione che coinvolge i sistemi cerebrali responsabili dei processi percettivi, del tono e della regolazione delle emozioni, [...] delle risposte comportamentali [...]”. Un determinato stato della mente, se ripetuto continuamente, potrebbe essere evocato facilmente dal soggetto fino a diventare un modo dominante durante il processo di elaborazione delle informazioni. Gli stati della mente sarebbero dunque una modalità con la quale il soggetto percepisce gli stimoli che provengono dall’ambiente esterno.

Il “secondo” Novecento teatrale ci ha dato variegata dimostrazioni di esperienze pedagogiche che si scostarono dal vecchio sistema educativo attoriale. Nuovi modi e nuove “scuole” (sostenute soprattutto dai gruppi di ricerca teatrale) che si intensificarono soprattutto dopo gli anni Sessanta cercarono di spingere al massimo le idee dei maestri russi, cioè di non usare un metodo per fare l’attore ma invece determinare nell’attore il processo creativo. In questa scia spiccano gli esperimenti del regista pedagogo Jerzy Grotowski e del suo discepolo-collaboratore Eugenio Barba, due artisti che hanno provato, ognuno a modo suo, a ricostruire un’altra modalità nell’educare, ossia un’altra “scuola” per formare uomini di teatro.

[...] Il nostro non è un metodo deduttivo che tende ad aumentare il *savoir faire* scenico. Da noi tutto è concentrato sulla “maturazione” dell’attore che è espressa da una tensione verso l’assoluto, da una denudazione completa, dall’estrinsecazione degli strati più intimi del proprio essere e tutto questo senza la benché minima traccia di egotismo o di auto-compiacimento. [...] (GROTOWSKI, 1970, p.22)

Per raggiungere la maturazione necessaria del mestiere attoriale e in questo caso non avendo un professore modello per copiare, l’attore-allievo doveva essere disponibile alle esplorazioni delle sue possibilità estreme e tuffarsi in un percorso ancora sconosciuto per entrambi i soggetti coinvolti nel processo educativo. La scoperta è dunque collaborativa poiché presuppone la risonanza (mentale e corporea) tra due individui. Quindi, l’atto di educare non vuol dire formare ma,

[...] semplicemente aprirsi ad un altro essere rendendo possibile il fenomeno di una “nascita condivisa o doppia”. L’attore nasce di nuovo – non solo come attore ma come uomo – e con lui io rinasco. E’ un modo goffo di esprimerlo ma quello che si ottiene è l’accettazione totale di un essere umano da parte di un altro. (GROTOWSKI, 1970, p.32)

Con il susseguirsi degli anni, il modo collaborativo di condividere esperienze pedagogiche e soprattutto il *training* fisso degli attori (Ryszard Cieslak, Rena Mirecka e Zygmunt Molik) del Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski, diventa

un modello comune, soprattutto nei contesti dei gruppi di ricerca teatrale. Quella gente autodidatta e, per dirla con Grotowski, scontenta della situazione del teatro normale, che arrivò “[...] ad uno standard tecnico di gran lunga superiore a quello richiesto nel teatro dominante [...]” (GROTOWSKI, 1970, p.59) assunse la responsabilità di educare i nuovi attori, di trasmettere loro un altro modo di atteggiarsi. Inevitabile pertanto, che quella stessa gente autodidatta, riconosciuta soprattutto dal suo alto livello tecnico, diventasse allora il nuovo riferimento nell’ambito delle ricerche pedagogiche teatrali e cominciasse a tramandare una nuova modalità di sperimentare con e attraverso l’organismo biopsichico. Fra questa gente autodidatta alla quale si riferisce Grotowskij, mise in rilievo uno dei membri fondatori del Teatro Laboratorio di Wroclaw, l’attore Ryszard Cieslak, conosciuto nel mondo intero non solo per la sua creazione della parte del “Principe Costante” nello spettacolo diretto da Jerzy Grotowskij, ma anche per la sua dimestichezza nell’eseguire gli esercizi plastici “[...] che provenivano da una professoressa della scuola di teatro di Lodz, che aveva studiato assieme ad un allievo di Dalcroze. [...]” (BARBA, 2006, p.23), nonché la sequenza degli esercizi fisici proveniente dalla yoga (che erano stati elaborati assieme a Grotowski).

Mi sono trovato per la prima volta di fronte ai metodi di lavoro di Grotowski attraverso Ryszard Cieslak, uno dei membri fondatori del Teatro Laboratorio di Wroclaw. [...] Benché ricordi di aver sentito Cieslak dire: “Io non sono Grotowski”, il suo legame con il lavoro di Grotowski è evidente: l’evoluzione di Cieslak come attore infatti ebbe luogo nel Teatro Laboratorio, di cui divenne l’attore principale durante il periodo più creativo del gruppo. (RICHARDS, 1993, p.21)

La testimonianza di Thomas Richards, che nel 1984 ha avuto l’opportunità di fare qualche lezione pratica con Cieslak presso il dipartimento di Teatro dell’Università di Yale, ci rivela la nuova condizione dell’attore polacco, che da semplice autodidatta scontento della situazione del teatro normale, in opposizione al vecchio atteggiamento attoriale, diventa l’attore pedagogo responsabile nel tramandare il metodo e le investigazioni attoriali sostenute da Jerzy Grotowskij. Con e tramite il suo corpo (o meglio, mediante i suoi corpi *d’azione e neurale*)

Cieslak iniziò a stimolare una nuova generazione di studenti-attori a servirsi del proprio corpo-voce per fare esperienze creative. Dunque, le sequenze fisiche corporee precise eseguite da Cieslak iniziano ad essere tramandate e praticate dai famelici attori-allievi occidentali bisognosi di qualcos'altro rispetto alla semplice esecuzione di lezioni universitarie rivolte esclusivamente alla testa del soggetto. Ed è appunto nel transito di questa seconda fase, ossia durante la trasmissione dei saperi tecnici, che si presenta il problema del modello (da copiare), quindi l'influenza del modello corporeo (o dei modelli corporei) dell'attore pedagogo sul corpo dell'altro soggetto (lo studente), coinvolto nell'investigazione creativa. In questo transito, l'attore pedagogo rischia (anche se in modo incosciente) di tramandare durante l'interazione educativa una specie di modello (mentale e corporeo) in grado di esercitare un'influenza costante sul modo dello studente di sperimentare con il suo organismo biopsichico. Si potrebbe dire che il rischio, in questo caso, è che l'attore pedagogo si possa trasformare in una specie di modello da copiare, ripetendo così quel vecchio atteggiamento nello trasmettere le informazioni. A questo riguardo, vale la pena citare l'esperienza di Iben Nagel Rasmussen, attrice dell'Odin Theatre, che decise di ricercare e studiare un altro allenamento personale scostandosi così dagli esercizi (dal *training*) che allora negli anni '70 già esistevano all'Odin Theatre.

Lavoravo all'Odin, credo, da almeno quattro anni, Torgeir ed Else Marie da più tempo, da sei anni circa. E non riesco a trovare per me quel tipo di allenamento, quel che avevo visto in Torgeir, quel che avevo visto in Cieslak ... C'era qualcosa che non funzionava. [...] E lì allora ho cominciato a provare tutti i modi possibili di sedermi, di girare, di andare per terra, di andare fuori equilibrio. E guardando indietro, ripensandoci adesso [...] è stato, per me, come trovare ... sì, una fenice: mi butto, perdo l'equilibrio totalmente, non so cosa succederà e poi torno in piedi come ... rinata. E anche il training, per me, era rinato. (RASMUSSEN, 2006, p.204)

La Rasmussen non vuole dunque cancellare la base e, di conseguenza, i principi fondamentali presenti nella struttura di quel *training* ma, si potrebbe dire che lei si è rifiutata (principalmente come attrice pedagoga) di continuare a riportare quel tipo di allenamento corporeo praticato (e tramandato) dai “vecchi” attori dall’Odin (Torgeir Wethal e Else Marie Laukvik) che veniva appunto dalla “matrice” Grotowskij-Cieslak, ossia quella forma di *training* che riproponeva l’acrobatica e la successione di esercizi di yoga che Grotowski aveva elaborato con Ryszard Cieslak (RASMUSSEN, 2006, p.203). Dopo aver seguito per alcuni anni gli esercizi che già esistevano all’Odin, l’attrice intraprese una ricerca individuale con l’intento appunto di trovare qualcosa che le appartenesse, qualche tipo di allenamento che funzionasse per lei; “[...] l’allenamento dell’attore è sempre stato un momento importantissimo, e all’improvviso ho cominciato a riflettere: che cos’è l’azione drammatica? Cos’è *per me*? Non in generale: *per me*.” (RASMUSSEN, 2006, p.204). Così, successivamente, dopo aver trovato una “nuova gamma di esercizi” personali, anche lei iniziò, come avevano fatto d’altronde gli altri attori dell’Odin, a diffondere il suo modello corporeo. Difatti, la Rasmussen (2006, p.205), quando ha cominciato ad insegnare, si è servita anche lei di una successione di esercizi precisi (gli “esercizi svizzeri”) per indicare qualcosa (si potrebbe dire un modello) ad un’altra persona. Tuttavia, dopo un certo tempo, in seguito alle sue esperienze nell’ambito dell’educazione attoriale, Iben Nagel decise di non proseguire più con quella modalità laboratoriale di trasmissione dei suoi esercizi tecnici espressivi. Perciò, invece di continuare a tramandare il suo *training* personale (oppure la sua immagine corporea), si dispose a guidare un gruppo di persone (con una certa esperienza) in una situazione pedagogica<sup>18</sup> ove il soggetto doveva inventare la sua “poesia del corpo”. In altre parole, lei assunse il processo educativo come uno stato di

---

<sup>18</sup> “Vindenes Bro, che in danese vuol dire Il ponte dei Venti, è il nome del progetto pedagogico diretto da Iben Nagel Rasmussen dal 1989 e ai cui seminari partecipa un insieme internazionale di artisti che riconosce in lei la figura di una maestra. Iben Nagel Rasmussen li ha, a sua volta, scelti non per fare degli spettacoli, ma per trasmettere la propria eredità e i valori sui quali si fonda la sua esperienza d’attrice.” RIETTI, Francesca Romana in “Il Ponte dei Venti. Un’esperienza di pedagogia teatrale con Iben Nagel Rasmussen”. Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 2001.

condivisione dove la scoperta (o nascita) di qualcosa doveva essere, per dirla con Grotowskij (1970, p.32), condivisa o doppia.

[...] Non insegno esercizi precisi, come ho fatto all'inizio, all'Odin, anche con esercizi che avevo trovato io. Ora, invece do un compito. Per esempio dico: trovate cinque, o tre modi, o sette modi di sedere, trovate tre modi di saltare, tre modi di girare. Questo vuol dire che la logica è loro, che si abitua a inventarsi una logica personale, loro, non mia. Anche perché, dopo, non lavoreranno con me, ma lavoreranno da soli, in altri contesti. Perciò è importante, per loro, inventare come una loro poesia del corpo, una poesia che possono ripetere e a cui io, certo, posso aggiungere altri elementi di informazione. Però la base deve essere loro. [...] (RASMUSSEN, 2006, p.206)

Di conseguenza, la relazione pedagogica che Iben Nagel Rasmussen stabilì con gli attori del “Ponte dei Venti” si baserà sul processo diadico di “risonanza mentale”, cioè le “figure” (mediante il dialogo collaborativo) cercheranno insieme, tramite i loro corpi (*d'azione e neurale*), un modo personale di fare il *training* nonché di studiare gli elementi tecnico-espressivi necessari alla composizione creativa. L'allenamento quindi non è un modello disposto dall'attrice pedagoga ma un campo di investigazione, la strada, un territorio sconosciuto sia al soggetto che guida sia agli attori che si tuffano in un tipo di interrelazione fondata “sugli occhi”, cioè che ammette l'atto di osservare come un modo (pedagogico) di entrare in contatto con l'altro, di stabilire l'empatia fisica e emozionale stimolando così la risonanza corporea e mentale tra i soggetti coinvolti nel processo educativo. In questo contesto, la guida opta di non eseguire (salvo evidentemente quando necessario) e neanche di dimostrare nello spazio-tempo una successione di esercizi precisi con il suo *corpo d'azione*.

Se si ammette quindi la teoria della simulazione incarnata e soprattutto l'influenza dei due corpi (*d'azione* e *neurale*) nel processo di condivisione di stati corporei, si potrebbe dire che l'attrice pedagoga si serve non solo del suo *corpo d'azione* ma anche dell'altra configurazione (il *corpo neurale*), per entrare in connessione, trasferire dei significati e comprendere i problemi oppure la logica dietro gli esercizi (o compiti) eseguiti dagli attori. L'atto di guardare in questo contesto diventa un'azione pedagogica mirata, ossia un modo anche esso di lavorare con l'altro. Grazie al modello della simulazione incarnata (*embodied simulation*), la guida comprenderebbe quello che sta succedendo con l'altro perché contemporaneamente anche lei stessa sta lavorando, o meglio, sta simulando con il suo *corpo neurale* la stessa azione che osserva. Guardare quindi per comprendere l'altro, le sue azioni e le sue intenzioni.

[...] Vedo che dentro di loro, sia a livello individuale, che a livello di gruppo, di organismo unico, così come dentro di noi che stiamo a guardarli, qualcosa sta succedendo, qualcosa sta cambiando. (RASMUSSEN, 2001, p.8)

In questo modo, la guida non presenta il suo *corpo d'azione*, non lo offre quindi come il modello da seguire durante la risoluzione di un problema tecnico-espressivo, ma invece indica all'altro i problemi dell'organizzazione di un determinato compito (o azione) poiché lei stessa ha compreso l'azione osservata tramite il suo *corpo neurale*, cioè mediante il meccanismo della simulazione incarnata. Questo modo di trasmettere le informazioni eviterebbe dunque il rischio per il soggetto di formarsi un'immagine motoria dell'azione corporea osservata; ossia, impedirebbe che “[...] la mera osservazione dell'azione compiuta da altri evochi nel cervello dell'osservatore un atto motorio potenziale analogo [...]” (SINIGAGLIA; RIZZOLATTI, 2006, p.95). A questo proposito, vale la pena notare che non si vuole affermare che il modello oppure la dimostrazione (tramite il *corpo d'azione* dell'attore pedagogo) non può essere valido nell'ambito dell'educazione attoriale, anzi è inevitabile riconoscere il contrario; perciò,

l'obiettivo di quest'analisi non è criticare la funzione dell'imitazione (o della dimostrazione) del modello durante il processo educativo ma piuttosto rilevare quanto potrebbe essere utile conoscere i presupposti teorici relativi alla simulazione incarnata (*embodied simulation*), nell'ambito dell'investigazione pedagogica. In altre parole, si vuole far risaltare l'efficacia di questi nuovi saperi neuroscientifici nel processo educativo dell'attore, nonché il loro espressivo contributo alle modalità pedagogiche adoperate dagli attori pedagoghi. Il problema dunque, non riguarda la dimostrazione di una determinata tecnica oppure di un modello tecnico ma piuttosto la ripetizione di un modo di pensare (in azione) con il corpo, ossia, invece di stimolare lo studente a risolvere con il suo corpo il compito (o azione), di aiutarlo ad identificare i problemi tecnico-espressivi che riguardano la struttura del compito (o azione), l'attore pedagogo "rappresenterebbe" con il suo *corpo d'azione*, "il come" lo studente avrebbe dovuto risolvere quel compito (o azione).

Di conseguenza, i presupposti teorici di base sul sistema dei neuroni specchio (SINIGAGLIA; RIZZOLATTI, 2006) e la prospettiva teorica di Vittorio Gallese sulla base neuroanatomica dell'interazione sociale, ovvero il modello della simulazione incarnata (*embodied simulation*), servirebbero a confermare, in primo luogo, l'impatto della "risonanza" (mentale e corporea) tra i *corpi cervelli* dei soggetti coinvolti in un'interrelazione educativa e quindi rendere esplicito che l'atto dell'osservatore è "un atto potenziale". In secondo luogo e soprattutto, potrebbero aiutare l'attore pedagogo a capire il potere dell'immagine del suo *corpo d'azione* nonché il suo effetto sullo schema corporeo dello studente. In altre parole, i nuovi saperi della neuroscienza cognitiva potrebbero aiutare i soggetti coinvolti nel processo investigativo ad assumere le immagini dei loro corpi come una specie di *spazio d'azione condiviso* "[...] all'interno del quale ogni atto e ogni catena d'atti, nostri o altrui, appaiono immediatamente iscritti e compresi [...]" (SINIGAGLIA; RIZZOLATTI, 2006, p.127).

## 5. Il potere delle immagini corporee: illustrazione o strumento pedagogico?

[...] La comunicazione o la comprensione dei gesti è resa possibile dalla reciprocità delle mie intenzioni e dei gesti altrui, dei miei gesti e delle intenzioni leggibili nella condotta altrui. Tutto avviene come se l'intenzione dell'altro abitasse il mio corpo o come se le mie intenzioni abitassero il suo. Il gesto di cui io sono testimone traccia come il disegno punteggiato di un oggetto intenzionale. Questo oggetto diviene attuale ed è pienamente compreso quando i poteri del mio corpo vi si conformano e combaciano con esso. [...] (MERLEAU-PONTY, 2003, p.256)

Il potere delle immagini e la loro conseguente legittimazione come veicolo di conoscenza sono stati temi dibattuti a lungo. Secondo un concetto portante dei *Visual Studies*<sup>19</sup>, il XX secolo è stato caratterizzato da un imponente ritorno delle immagini, a cui va riconosciuta la superiorità espressiva rispetto al testo in virtù delle proprie qualità di immediatezza, concretezza e chiarezza tali da affermare un superamento del paradigma linguistico a favore di quello visuale. La comunicazione verbale o testuale implica tempi più lunghi per descrivere prodotti o processi, idee o finalità ed a volte con precisione minore. Le immagini quindi danno vita ad un altro modello di testualità, non circoscritta al semplice linguaggio verbale, ma connessa a meccanismi razionali ed inconsci di percezione cognitiva. Di conseguenza, le immagini non vanno studiate isolatamente, come oggetti circoscritti, bensì come insieme di pratiche che ne variano non solo l'uso ma anche il significato. Quindi, il significato di un segno visivo non sta solo nell'immagine, né esclusivamente nelle posizioni e nelle identità sociali di cui è composto il pubblico, bensì nell'articolazione tra osservatore e osservato, tra il potere che un'immagine ha di significare qualcosa, e le capacità dell'osservatore di interpretare quel significato. In questo modo, si potrebbe dire che il guardare e il vedere, come l'interpretare presuppongono l'interazione e la trasformazione di ciò che si osserva attraverso le proprie competenze, ma anche dei propri stati fisici

---

<sup>19</sup> I *Visual studies* sono un'area di ricerca interdisciplinare sviluppatasi sulla scia degli studi culturali anglosassoni, al cui centro vi è l'indagine della *visual culture*, termine utilizzato per la prima volta da Svetlana Alpers nel 1972 per indicare un approccio all'analisi delle opere d'arte attento non solo alla storia che le precede e le influenza, ma, per l'appunto, anche alla cultura che le circonda (Alpers 1983, 1998).

emozionali. Difatti, secondo Vittorio Gallese (2008, p.55) l'interazione e la trasformazione occorrerebbero poiché l'osservatore fruitore sarebbe capace di simulare automaticamente – servendosi appunto del meccanismo della simulazione incarnata – gli stati fisici emozionali dell'esperienza estetica, ossia l'espressione emotiva, il movimento o persino il movimento implicito delle immagini.

[...] Guardando le scene dei *Disastri della guerra* di Goya, l'empatia corporea si manifesta non soltanto nelle reazioni ai molti disagi delle figure rappresentate [...] ma anche nelle rappresentazioni spesso orribili di carne lacerata e trafitta [...] In questi casi, le reazioni fisiche degli osservatori sembrano localizzarsi precisamente nelle parti del corpo minacciate [...] l'empatia fisica si tramuta facilmente in sentimento di empatia emotiva per i modi in cui il corpo viene danneggiato o mutilato. [...] (FREEDBERG; GALLESE, 2008, p.55)

Le immagini avrebbero dunque il potere di suscitare non solo particolari reazioni emotive ma di coinvolgere anche il fisico del soggetto che osserva. E il suo coinvolgimento fisico sarebbe verificabile grazie alla capacità del cervello umano – in “modalità di simulazione” – di “[...] riprodurre gli stati somatici osservati o impliciti nel dipinto o nella scultura, “come se” il corpo fosse presente” (FREEDBERG; GALLESE, 2008, p.58). A questo riguardo, Gallese (2008) sostiene che le scoperte empiriche svoltesi nell'ambito degli studi neuroscientifici,

[...] ci consentono di chiarire tre delle forme principali di reazione alle immagini visive [...] 1. Il sentimento di coinvolgimento fisico con gesti, movimenti e intenzioni altrui; 2. L'identificazione delle emozioni osservate negli altri; 3. Il sentimento di empatia con le sensazioni fisiche. [...] (FREEDBERG; GALLESE, 2008, p.58)

Pertanto, se si considera il potere delle immagini visuali di suscitare non solo particolari reazioni emotive ma di coinvolgere anche il fisico del soggetto che osserva, e ammessa dunque la capacità del corpo di fungere da supporto per la significazione, da superficie di “iscrizione” nonché di produrre delle immagini e essere contemporaneamente un'immagine corporea organizzata nello spazio e nel

tempo, forse sarebbe proficuo riflettere sull'impiego delle immagini corporee e degli *schemata* corporei sulla "scena pedagogica", nonché valutare il loro potere di trasmettere informazioni e di scolpire tracce nello spazio-tempo, cioè di raffigurare immagini-segni come se fossero "il disegno punteggiato di un oggetto intenzionale". Occorre spiegare, innanzitutto, che con l'espressione "scena pedagogica" si intende il momento inter-relazionale promosso nell'ambito educativo, si fa cioè riferimento allo spazio di condivisione e di relazione tra i soggetti coinvolti soprattutto in situazioni pedagogiche che ammettono il *training* corporeo come un elemento di base nel processo creativo dell'attore. Inevitabile perciò riconoscere il potere delle immagini corporee all'interno di queste situazioni ove il corpo assume una posizione di rilievo sulla "scena pedagogica": da un banale "[...] aggregato di organi giustapposti nello spazio [...]" (MERLEAU-PONTY, 2003, p.151) all'immagine di un organismo complesso, di un apparato biopsichico altamente sensibile in grado di trasmettere, comunicare e condividere non solo degli stati complessi tali quali le emozioni ed i sentimenti ma anche degli stati mentali. Non si tratta dunque di assumere l'immagine semplicemente come la replica fedele del corpo ma piuttosto di riconoscere la sua natura dinamica, non statica [...] dove convergono e si compongono gli elementi tattili, visivi, muscolari [...] grazie ai quali noi ci sentiamo vivere come quella *totalità unitaria* che sottende ogni azione [...] " (GALIMBERTI, 2007, p.320). Tuttavia, prima ancora di proseguire questo studio sulle potenzialità delle immagini corporee nell'ambito delle investigazioni pedagogiche teatrali, occorre rendere chiaro cosa si intenda per immagine corporea.

Con l'espressione "immagine del corpo umano" intendiamo il quadro mentale che ci facciamo del nostro corpo, vale a dire il modo in cui il corpo appare a noi stessi. [...] Lo schema corporeo è l'immagine tridimensionale che ciascuno ha di se stesso: possiamo anche definirlo immagine corporea. Questo termine indica che non si tratta semplicemente di una sensazione o di un'immagine mentale: ma che il corpo assume un certo aspetto anche rispetto a se stesso; esso implica inoltre che l'immagine non è semplicemente percezione sebbene ci giunga attraverso i sensi, ma comporta schemi e rappresentazioni mentali,

pur non essendo semplicemente una rappresentazione. [...] (SCHILDER, 1981, p.37)

La letteratura riguardante l'immagine corporea è molto ricca e passa attraverso più di un secolo di ricerca realizzata da varie figure<sup>20</sup>, appartenenti anche a discipline fra loro molto diverse. Fra queste figure di maggior spicco si evidenzia lo psichiatra e psicoanalista viennese Paul Schilder (1886-1940), il "padre fondatore" delle attuali teorie sullo sviluppo dell'immagine corporea, e autore della prima opera interamente dedicata alla *body image*, dal titolo *The Image and the Appearance of the Human Body* (1935), che viene riproposta tradotta in italiano negli anni '70. Schilder viene dunque considerato il punto di partenza per le successive riflessioni ed elaborazioni del concetto di immagine corporea, anche se con le sue formulazioni ha affrontato l'argomento da un punto di vista quasi esclusivamente neurologico. In effetti, Schilder si è occupato soprattutto degli aspetti neuropatologici, dando minor attenzione agli elementi psichici e socioculturali, che pur sembrano contribuire alla realizzazione dell'immagine corporea. Nonostante questo, l'esperienza e la consapevolezza del proprio corpo vengono sovente ricondotte ai costrutti teorici di *schema* e immagine corporea teorizzati da Schilder. L'immagine corporea è quindi un processo dell'accrescimento sottoposto a graduali cambiamenti e maturazioni che decorrono paralleli allo sviluppo psicologico. In questo processo si inseriscono una serie di fattori che sono in grado di influenzare lo sviluppo dell'immagine corporea. Tali fattori si riferiscono ad eventi ed esperienze che predispongono ed influenzano il modo con cui le persone arriveranno a pensare, sentire, e a rapportarsi con il proprio corpo.

---

<sup>20</sup> Il concetto di schema corporeo è stato proposto per la prima volta da P.Bonnier (1905); dopodiché lo stesso concetto viene ripreso da altri due studiosi A. Pick (1908) e soprattutto H. Head (1920). "Pick parlava di *Korperschema* (*Über Störungen der Orientierung am eigenen Körper*, Karger, Berlin, 1908 [...]) "Zur Pathologie des Bewusstseins vom eigenen Körper, etc." [...] Head, [parlava] di schema come *standard* o *model of the body* [...]" (CARGNELLO, in prefazione all'edizione italiana, 1981, p.12)

Tra questi sono particolarmente importanti la cultura di appartenenza, le esperienze interpersonali, nonché le caratteristiche fisiche e quelle della personalità. Esistono poi una serie di eventi che nel corso della vita possono destabilizzare o rafforzare l'esperienza acquisita della immagine corporea. In poche parole, lo sviluppo dell'immagine corporea è un processo influenzato dalle nostre relazioni interpersonali, quindi il modo in cui ci vediamo in confronto agli altri contribuisce alla conoscenza di noi stessi, incluso ciò che pensiamo del nostro aspetto fisico. Difatti, esiste “[...] una profonda comunanza tra la nostra immagine corporea e l'immagine corporea degli altri [...]” (SCHILDER, 1981, p.255); perciò,

[...] se non siamo in grado di raggiungere una buona percezione del nostro corpo siamo anche incapaci di percepire quello degli altri. [...] Esistono inoltre prove convincenti che le difficoltà nella percezione del nostro corpo precedono quelle nella percezione di quello altrui; e quindi siamo comunque di nuovo portati a considerare la stretta comunanza esistente tra i modelli posturali degli esseri umani. [...] (SCHILDER, 1981, p.72-73)

Si è deciso pertanto, in quest'analisi, di assumere il vocabolo immagine corporea come un costrutto espressivo complesso tridimensionale e dinamico, che si rivela tramite il movimento (l'azione) “[...] che consente di unire le varie parti del corpo e di coordinarle con gli oggetti e con le persone del mondo esterno. [...]” (GALIMBERTI, 2007, p.322). Si tratta dunque di assumere l'immagine corporea come un'espressione visuale dinamica di interrelazione, di ricezione oltre che di riconoscerla come un mezzo di informazione e formazione che consente all'attore pedagogo di percepire e suscitare particolari reazioni fisiche ed emotive nel *corpo-cervello* dello studente.

[...] L'immagine corporea e le emozioni sono strettamente congiunte, e proprio come la nostra immagine corporea è l'espressione della nostra propria vita, della nostra personalità, il corpo degli altri acquista il suo significato finale di essere il corpo di altre personalità. La percezione del corpo degli altri e della loro espressione di emozioni è tanto primaria quanto la percezione del nostro corpo e delle sue emozioni ed espressioni. Il nostro corpo [...] non è diverso, nella percezione sensoriale, dalla percezione sensoriale del corpo degli altri. [...] Ciò che abbiamo visto negli altri possiamo scoprirlo in noi stessi, ciò che abbiamo scoperto in noi stessi possiamo vederlo negli altri. (SCHILDER, 1981, p.266)

Se assumiamo che le immagini corporee siano un “dato primario di esperienza” relazionale e che lo stretto contatto fra le immagini corporee di noi stessi e degli altri possano facilitare l'interscambio di informazioni e l'interrelazione tra i *corpi-cervelli* coinvolti nel processo educativo, forse, si potrebbe probabilmente affermare che l'esito dell'espressione visuale dinamica sulla “scena pedagogica” dipenda allora dall'organizzazione: 1) del corpo-immagine, 2) degli *schemata* corporei, ossia del modo con il quale gli elementi visuali presenti nella figura tridimensionale dell'architettura corporea sono articolati (nello spazio<sup>21</sup> e nel tempo), per diventare uno “spazio espressivo”, veicolo di informazione e formazione. In tal modo, l'organismo, nonché le singole parti del corpo umano (consacrate ad azioni) diventano segni, tracce indicativi e convenienti nel fornire informazioni ad entrambi i soggetti coinvolti nella situazione pedagogica. In questa prospettiva, l'attore pedagogo si servirebbe della sua immagine corporea non solo per eseguire una determinata sequenza di azioni o un gruppo di tecniche specifiche (rinforzando così determinati atteggiamenti riconosciuti nelle “figure” pedagogo-allievo durante un processo educativo), ma si servirebbe dell'organizzazione del suo corpo-immagine anche per stimolare degli stati mentali collaborativi tra i partecipanti della situazione pedagogica.

---

<sup>21</sup> Difatti, secondo Paul Schilder (1981, p.274) non vi è dubbio che il fattore di distanza spaziale (che è dapprima un fattore visivo e diviene alla fine un fattore di contatto) influenzi le linee di interscambio fra le immagini corporee. Quindi se la vicinanza spaziale aumenta la possibilità di un'interrelazione tra le immagini corporee, il contatto tra i corpi invece dovrebbe offrire una maggiore possibilità di fusione delle immagini corporee.

In questo modo, la sua immagine non illustra la risoluzione del problema tecnico ma piuttosto si presenta come uno strumento di esperienza inter-relazionale; pertanto, si potrebbe presupporre che la consapevolezza del potere espressivo dinamico dell'immagine corporea e la conoscenza relativa all'influenza degli elementi visuali presenti nella figura tridimensionale dell'architettura corporea, permetterebbero all'attore pedagogo di migliorare il suo metodo di trasmissione di conoscenze tecniche espressive. L'attore pedagogo sarebbe aiutato, di conseguenza, a riconoscere fino a dove può servirsi delle sue immagini corporee sulla "scena pedagogica" per, appunto, aiutare gli studenti a capire il migliore modo di risolvere un determinato compito (o azione). Riassumendo, i presupposti teorici che riguardano il potere delle immagini di suscitare non solo particolari reazioni emotive, ma anche di coinvolgere il fisico del soggetto che osserva, faciliterebbero i soggetti coinvolti in una situazione pedagogica nel riconoscere almeno due modi di adoperare le immagini corporee, ossia: 1) l'immagine come modello da copiare, e 2) l'immagine come strumento di esperienza inter-relazionale e di interscambio. Tuttavia, è importante rendere chiaro che l'identificazione di questi due modi non vuol dire prediligere una determinata modalità; piuttosto si vuole mettere a fuoco due tipi di approcci investigativi che necessariamente sono presenti in una situazione pedagogica. Di conseguenza, i modi vengono indicati per facilitare la comprensione dei meccanismi che sottendono in una trasmissione di saperi tecnici espressivi riguardanti l'organizzazione dell'immagine corporea dell'attore, ed aiutare i soggetti coinvolti nell'esperienza inter-relazionale educativa (soprattutto l'attore pedagogo) a capire che,

[...] la nostra immagine corporea e le immagini corporee degli altri sono dati primari di esperienza, e che esiste fin dall'inizio una relazione molto stretta tra l'immagine corporea di noi stessi e l'immagine corporea degli altri. Assumiamo parti dell'immagine corporea degli altri, e trasferiamo negli altri parti della nostra immagine corporea. [...] (SCHILDER, 1981, p.275)

L'attore pedagogo consapevole della natura delle immagini corporee, ossia che ha la consapevolezza che possiamo trasferire ed assumere parti dell'immagine corporea degli altri e che queste immagini espressive mobili hanno il potere di plasmare e di influire sulle immagini corporee degli altri, potrebbe dunque evitare di servirsi solo della prima modalità pedagogica, cioè di adoperare le sue immagini corporee unicamente come modello da copiare. Si può affermare che mediante questa consapevolezza l'attore pedagogo eviterebbe di ripetere il vecchio prototipo dell'attore-modello che si serve delle sue immagini corporee per appunto sedurre e dimostrare come fare, piuttosto che determinare negli studenti il processo creativo. Inoltre, si potrebbe ipotizzare che la consapevolezza dello "spazio espressivo" dell'organismo biopsichico favorisca i processi educazionali di stampo transculturale, cioè possa sostenere la possibilità dialogica nell'ambito delle ricerche sperimentali teatrali contemporanee, e quindi l'incontro come un *modus operandi* per indagare e intervenire verso le informazioni "straniere". In questo caso si presume che l'attore pedagogo possa evitare, da un lato, il tramandare la sua individualità culturale (la sua "architettura" corporea acquisita) come l'unico modello dell'esperienza educativa, e dall'altro lato, egli instaurerebbe un altro tipo di metodologia collaborativa (dialogica) ove l'allievo non viene ammesso come un corpo disabilitato ma piuttosto come un corpo "deposito" di informazioni, partecipe e collaborativo.

Nell'ambito dell'educazione, e nello specifico, nel settore della pedagogia attoriale che ammette appunto l'incontro come un *modus operandi*, l'esempio della situazione pedagogica di Iben Nagel Rasmussen, ossia "[...] la sua dinamica di scambio di esperienze ed emozioni [...]" (RIETTI, 2001, p.IV) con gli attori del "Ponte dei Venti", mostrerebbe, secondo il mio parere, in che modo la congiunzione di questi due modi di adoperare le immagini corporee (l'immagine come modello da copiare, e l'immagine come strumento di esperienza interrelazionale e di interscambio) possa essere fattibile e, di conseguenza, possa aiutare il processo di interscambio di conoscenze ed informazioni.

La relazione pedagogica con gli attori del Ponte dei Venti è, anch'essa, fondata sugli occhi. Quegli “occhi da elefante” degli allievi che l'hanno seguita e quel “terzo occhio” – centrato sul plesso solare – di Iben che la orienta verso quella “corrente sotterranea” che lei ricerca e attraverso la quale agli allievi può guardare come alla propria “prospettiva” e alle sue “ali”. (RIETTI, 2001, p.3)

Non a caso l'atto di guardare occupa un posto privilegiato nel progetto transculturale<sup>22</sup> dell'attrice Iben Nagel Rasmussen e dei suoi allievi-collaboratori. Tuttavia è importante sottolineare che l'osservare in questo caso, non sia un atto passivo ma piuttosto attivo, di collaborazione tra i soggetti coinvolti nella situazione pedagogica. In questo modo, seduta su una sedia, dal suo angolo di osservatrice professionale, l'attrice pedagoga occupa uno spazio analogo a quello del regista come lo “spettatore professionale”; tramite il suo atto di guardare attivo, Iben indaga l'alterità scenica dell'altro che le è davanti ed esplora (insieme all'altro) qualcosa nell'attore che né lei né l'attore sanno o conoscono. Lo sguardo è dunque attivo perché permette la nascita di qualcosa che può sorprendere e convincere entrambi i soggetti della situazione pedagogica.

All'inizio il modo in cui Eugenio insegnava a noi vecchi attori era, in realtà, vicino al modo in cui io insegno oggi. Aspettava ore e ore senza dire molto: stava seduto e osservava. Poteva fare dei commenti, ma solo dopo un tempo molto lungo; era come se stesse cercando qualcosa nell'attore, qualcosa che né lui né l'attore sapevano o conoscevano. [...] (RASMUSSEN, 2001, p.9)

---

<sup>22</sup> Secondo Iben Nagel Rasmussen, “A rendere stimolante il gruppo è stata anche la compresenza di attori latini e scandinavi. Questo aspetto misto ha reso il gruppo ricco e fertile: gli attori erano davvero molto diversi fra loro. [...]” (RASMUSSEN, 2001, p.8)

L'atto di osservare viene ammesso come un atto potenziale in grado di informare colui che osserva riguardo alle intenzioni che sono alla base delle azioni, dei gesti e degli atteggiamenti degli altri (RIZZOLATTI; SINIGAGLIA, 2066, p.127). Si potrebbe dire che, grazie al meccanismo della simulazione incarnata, l'attrice pedagoga Iben Nagel (seduta su una sedia ad osservare) avrebbe la capacità di riconoscere in quello che osserva, qualcosa che risuona dentro di sé, di cui lei si appropria esperienzialmente; in questo modo, il significato delle esperienze dei suoi allievi-collaboratori sarebbe compreso non in virtù di una spiegazione, ma di una comprensione interna, cioè tramite i meccanismi della simulazione incarnata.

Anche se in un primo momento nel progetto "Ponte dei Venti", l'attrice si è servita della prima modalità pedagogica, ossia ha adoperato alcuni *schemata* corporei come il modello da copiare (mi riferisco soprattutto agli esercizi del *Samurai* "inventato" dagli attori dell'Odin Teatret, e agli *Esercizi fuori Equilibrio*<sup>23</sup> che provenivano dal *training* personale di Iben), come si può verificare dalle narrative di Iben Nagel (2001, p.3), il suo obiettivo non si riduceva comunque, solo a tramandare le immagini corporee e a far eseguire ai suoi allievi una sequenza di esercizi (gli *schemata* corporei) senza un flusso organico. Anzi, quello che l'attrice ha cercato e tutt'ora cerca di trasmettere ai suoi allievi-collaboratori riguarda un modo di investigare e di fare il proprio *training* corporeo. A questo riguardo, la testimonianza dell'attrice Ylva Jangsell (partecipante al progetto "Ponte dei Venti") ci fornisce alcune indicazioni sulle modalità pedagogiche adoperate dalla Rasmussen:

[...] Iben passa la maggior parte del tempo seduta su una sedia. Le sue indicazioni sono sempre molto brevi, ma dirette al punto. Quando esegue un esercizio intero o un frammento a scopo dimostrativo, è estremamente chiara. I suoi anni di training brillano attraverso ogni piccolo movimento

---

<sup>23</sup> Secondo l'attore argentino Guillermo Angelelli, integrante del gruppo Ponte dei Venti, "Il lavoro con gli *Esercizi fuori Equilibrio* [...] era stato il primo col quale Iben aveva cominciato a scoprire il flusso continuo dell'energia, nel corpo e nello spazio. Il suo obiettivo era di sviluppare un allenamento per l'attore nel quale la fluidità delle azioni sbloccasse zone che ostruivano la circolazione e lo sviluppo degli impulsi. [...]" (ANGELELLI, 2001, p.62)

del corpo – che sia un battito di ciglia o una contrazione delle dita. (JANGSELL, 2001, p.70)

Così, la Rasmussen spinge i suoi allievi-collaboratori a ricercare (come ha fatto d'altronde con se stessa negli anni '70 quando non aveva ancora le sue sequenze di esercizi personali), e sperimentare con i loro corpi un determinato flusso organico che permetta loro di eseguire un determinato *training* che “[...] non fosse solo duro e faticoso a livello fisico ma desse anche la possibilità di capire qualcosa di più.[...]” (RASMUSSEN, 2001, p.7). L'attrice pedagoga così descrive il suo percorso:

[...] [avevo] cominciato a provare tutti i modi possibili di sedermi, di girare, di andare per terra, di andare fuori equilibrio. [...] Avevo trovato quel fluire che avevo cercato per anni e anni, e che non mi veniva mai, era sempre stato interrotto da qualcosa: dal pensiero, dalla fatica, dalla discontinuità nell'allenamento. Per anni non trovavo quel fluire che cercavo, e ora, di colpo, nei nuovi esercizi, sì, l'avevo trovato. (RASMUSSEN, 2006, p.204)

Si può dunque dire che il processo autopedagogico intrapreso dalla stessa Rasmussen negli anni '70 – quando appunto ha cominciato a creare i suoi esercizi personali che inevitabilmente l'ha condotta alla ricerca di una logica, fisica e mentale, dentro il suo *training* personale – viene riproposto come un *modus operandi* dentro la struttura del *training* degli allievi-collaboratori del progetto “Ponte dei Venti”.

[...] Nel *training* elaborato con i miei allievi esiste una certa componente creativa. Penso che, inconsciamente, ho cercato di unire la mia esperienza con l'improvvisazione a quella con il *training* [...] nel *training* che abbiamo creato con il Ponte dei Venti e anche in quello che ho creato prima da sola, esiste un momento di creatività: non solo quando si cambia dall'interno l'ordine degli esercizi (variando il ritmo e l'intensità), ma anche quando si inventa e si dà vita a nuove forme. (RASMUSSEN, 2001, p.7-8)

Gli *schemata* corporei tramandati da Iben Rasmussen, ossia gli esercizi fisici che ripropone ai suoi allievi-collaboratori non sono dunque forme estatiche ma delle indicazioni organizzate in strutture di esperienze che dovevano essere investigate dall'allievo stesso per appunto facilitare la sua scoperta del flusso organico di nuove forme. Difatti, oltre a dimostrare con il suo corpo-immagine le forme dell'esercizio (per esempio gli *schemata* del *Samurai*) la Rasmussen chiedeva ad ogni allievo di ricercare (nella sequenza strutturata degli *schemata*) diversi modi di girarsi, di saltare e sedersi, ossia di trovare varie posizioni che potessero aiutar loro a comprendere, tramite i loro corpi, la logica, fisica e mentale, dentro il loro *training* (RASMUSSEN, 2001, p.3). Non si tratta perciò solo di trasmettere un *training* ma di spingere il soggetto ad approfondire alcuni principi tecnico-espressivi fondamentali all'allenamento. In altre parole, l'attrice pedagoga non si serve solo della prima modalità pedagogica, non rimane quindi al livello della copia ma, al contrario, va oltre quando appunto assume i suoi *schemata* corporei come uno strumento di esperienza (pratica), interrelazione e interscambio di nozioni e informazioni. Le immagini corporee di Iben servono dunque come una specie di guida, indicano ma nello stesso momento spingono il soggetto a ricercare il proprio cammino, la propria strada. Immersi in questa situazione pedagogica collaborativa, gli allievi-collaboratori devono, pertanto, creare una logica personale per risolvere determinati compiti (o azioni) necessari all'organizzazione della loro poesia del corpo. In conclusione, le immagini corporee di Iben Nagel Rasmussen non vengono assunte come il fulcro della metodologia del lavoro, ossia l'attrice pedagoga non si diffonde come un elemento da "copiare". Non è necessariamente per mezzo della sua conoscenza corporea specifica che lei metterà i suoi allievi-collaboratori in contatto con il processo creativo, ma piuttosto tramite i loro *corpi-cervelli*. Perciò, si può ben affermare che la congiunzione dei due modi di adoperare le immagini corporee, ossia l'immagine come modello da copiare e l'immagine come strumento di esperienza inter-relazionale e di interscambio, possa evitare lo stabilirsi di quel modello pedagogico basato sulla condizione di "attaccamento" (maestro-allievo)

non equilibrata, e quindi possa impedire all'attore pedagogo di assumere le sue immagini corporee come l'unico modo "giusto" dell'agire sulla "scena pedagogica".

### 5.1 Gli *schemata* corporei: veicolo di informazioni, percezioni e azioni

[...] Gli *schemata* divengono in tal modo un *medium* trasversale ai generi dell'espressione visuale. Danza, scultura, pittura, etichetta privata e pubblica, performance rituale hanno in comune un mezzo d'espressione: gli *schemata*. [...] Gli *schemata*, mezzo tecnico del mestiere di chi esercita le arti mimetiche, ritagliano un territorio nel quale gli specialisti dell'*opsis* si cimentano con tecniche, *media*, e funzioni certo diversi, ma contando sui medesimi presupposti. [...] (CATONI, 2005, p.135)

Il termine *schemata* ha uno spettro semantico molto ampio: figura geometrica, sagoma, contorno, linea disegnativa, profilo, visione d'insieme della figura umana, ma anche gesto, postura, atteggiamento e addirittura figura di danza, immagine e *schema* iconografico. Secondo l'archeologa e docente dell'Università di Pisa Maria Luisa Catoni, il termine in questa larga oscillazione mantiene pur sempre una forte concretezza e designa sì la forma (come anche *idea*, *morphe*, *eidōs*) ma nella sua accezione più concreta e fisica, con particolare accento sulla linea di contorno (CATONI, 2005, p.60).

[...] nel *Timeo*, sembra rivelare il tentativo, da parte di Platone, di specializzare l'uso del termine *schema* in senso tecnico di figura geometrica. Emerge con altrettanta chiarezza, però, che nel contesto di metafore tolte dal mondo degli artigiani, come è il caso delle figure plasmate in oro o impresse sulla cera, il significato geometrico passa in secondo piano; emerge, invece, il significato primario, in assoluto il più diffuso e "normale" di *schema* che, [...] è termine quasi tecnico per "contorno", "linea disegnativa". [...] (CATONI, 2005, p.60)

Le accezioni del termine *schemata* tuttavia non rimangono necessariamente connesse solo agli studi umanistici, ma è possibile identificare il concetto di *schemata* anche nell'ambito degli studi scientifici che in questo caso viene utilizzato per definire una struttura simbolica all'interno della mente. Negli anni '20 dello scorso secolo il concetto di *schemata* venne introdotto nell'ambito degli studi scientifici dallo psicologo tedesco Otto Selz (1881-1943) e dal neurologo inglese Henry Head (1861-1940) per rendere conto dei fenomeni scoperti durante degli esperimenti sul rapporto fra percezione e azione. Head postulò l'esistenza nella memoria di una rappresentazione flessibile delle esperienze passate, tale per cui la mente potesse facilmente ricondurre una nuova situazione a una situazione nota e pertanto inferire l'azione da compiere nella nuova situazione sulla base dell'azione compiuta nell'occasione precedente. Selz concepì gli *schemata* come un elenco di concetti che descrivono la situazione e ipotizzò che il problema di determinare l'azione da compiere a fronte di una nuova situazione consistesse nel formare nuovi *schemata* con i concetti relativi a tale situazione e nel completare i concetti mancanti basandosi sugli *schemata* già noti relativi a situazioni passate. Questa idea venne elaborata dal professore di psicologia sperimentale Frederic Bartlett nel 1932 che vide negli *schemata* l'unità cognitiva che poteva rendere conto del comportamento adattativo pur conservando la preminenza dei processi mentali. Secondo la definizione di *schema* così come è stata teorizzata da Bartlett, lo *schema* è una struttura organizzata, attiva, all'interno della quale le nuove esperienze sono influenzate da quelle reazioni ed esperienze precedenti che hanno alcuni aspetti in comune. In altre parole, tale nozione fa riferimento ad un piano, un sommario, uno *schema* di riferimento, una struttura. Gli *schemata*, che hanno la funzione di categorizzazione cognitiva, hanno un carattere astratto e servono come guida all'azione, come strutture per l'interpretazione dell'informazione e come *schema* di riferimento per la soluzione di problemi (REBER, 1985).

Nonostante ciò, nell'ambito psicologico l'elaborazione più ampia e completa del concetto di *schema* è stata sviluppata dalla psicologia cognitiva. Quest'ultima, sviluppatasi a partire dalla seconda metà degli anni '50, assembla in sé orientamenti diversi come la psicologia sperimentale, la linguistica, la cibernetica, le neuroscienze e la fisiologia della mente. Oltre ad una impostazione interdisciplinare, la psicologia cognitiva si interessa dei processi cognitivi (la percezione, l'attenzione, la memoria, il linguaggio, la creatività, il pensiero). A questo riguardo, vale la pena ricordare, l'opera "The Image and appearance of the human body" dello psicologo Paul Ferdinand Schilder (1886-1940). Benché gli studi di Schilder sullo *schema corporeo* fossero già stati formulati nella seconda metà degli anni '30, la sua opera fu pubblicata solo negli anni '50. Il termine *schema corporeo* emerge nell'opera dello psicologo austriaco come l'immagine tridimensionale che ciascuno ha di sé, sinonimo quindi di *modello posturale del corpo*, e di immagine corporea (SCHILDER, 1981, p.35). Infatti, secondo Schilder, il termine indica non solo la sensazione o l'immagine mentale del corpo stesso ma anche la forma che il corpo assume rispetto a se stesso; inoltre egli sostiene che l'immagine corporea non è "[...] semplicemente percezione e rappresentazione mentale, pur non essendo semplicemente una rappresentazione. [...]" (SCHILDER, 1981, p.35). Anche se negli studi di Schilder le due espressioni *schema corporeo* e *immagine corporea* vengono considerate sinonimi, si è deciso in questa indagine di assumerle singolarmente pur riconoscendo che entrambi i termini sono interconnessi ed a volte intercambiabili. Perciò, nell'ambito di questo studio il termine *schemata* viene considerato come una struttura organizzata di segni visibili elaborati coscientemente dal soggetto, in modo da essere efficace nel trasmettere informazioni specifiche, ossia viene ammesso come uno strumento tecnico metodologico per comporre performance corporee. La differenza, in questo caso, tra i due termini (immagine corporea e *schemata* corporei) risulta nel processo di organizzazione dell'insieme di segni visivi, ossia gli *schemata* sono immagini corporee articolate coscientemente in un insieme di segni visibili. Invece, le immagini corporee o modello posturale del corpo umano, possono

essere articolati in modo cosciente oppure non essere affatto articolate. Il termine *schemata* corporei viene considerato come una struttura organizzata “fissa”, una “partitura” di azioni (moto-vocali), di gesti, di atteggiamenti, e di conoscenze tecnico-espressive che possono aiutare nel processo educativo del soggetto che investiga lo stato creativo. Tuttavia è importante rendere chiaro che questa struttura organizzata (gli *schemata*) di azioni moto-vocali, di gesti, di atteggiamenti e di conoscenze tecnico-espressive non dovrebbe essere considerata statica, immobile, ma piuttosto un insieme dinamico ed attivo all’interno del quale le esperienze soggettive dell’individuo che investiga possono a loro volte influenzare gli stessi *schemata* corporei.

Riprendendo l’esempio della situazione pedagogica “Ponte dei Venti”, il progetto educativo diretto dall’attrice Iben Nagel Rasmussen, precedentemente analizzato, si può dire che le sequenze degli esercizi *Samurai* e gli *Esercizi fuori Equilibrio* che provenivano dal *training* personale di Iben, servirebbero come una struttura organizzata (gli *schemata* corporei) di azioni, di gesti e atteggiamenti. Un insieme organico di segni visivi che verrebbe adoperato dall’attrice pedagoga per trasmettere, appunto, una serie di principi tecnico-espressivi efficaci nel processo di investigazione dell’attore. In tal modo, gli *schemata* facevano riferimento ad un piano, ad una sintesi di alcune esperienze pratiche elaborate autonomamente dall’attrice pedagoga che in un passo successivo, (ossia durante la trasmissione dei suoi saperi ad altre persone), sono stati adoperati come una specie di guida durante il processo di investigazione dell’atto creativo, quindi funzionavano come uno “script” in grado di aiutare il soggetto che investiga a capire determinati principi tecnico-espressivi necessari alla soluzione di problemi durante la composizione di performance corporee. Nonostante ciò, si verifica nell’esempio degli *schemata* corporei di Iben una struttura organizzata di azioni, gesti e atteggiamenti elaborata dall’attrice stessa (o dai suoi colleghi dell’Odin Theatre), un insieme composto da “pezzi selezionati di cose-persone-segni provenienti da fuori”, da diverse culture e rielaborati in un’altra struttura “mobile” – la

concezione “mobile”, qui utilizzata, riguarda e fa riferimento a determinate strutture metodologiche, percorsi educativi attoriali non cristallizzati, cioè un modello pedagogico “aperto” e organizzato attraverso le interconnessioni culturali, le “migrazioni” ed i “contagi” fra tecniche teatrali europee e *modus operandi* extraeuropei. E’ inevitabile perciò riconoscere nell’organizzazione della struttura degli *schemata* corporei della Rasmussen le “migrazioni” culturali delle matrici orientali e asiatiche.

Al contrario rispetto all’esempio di Iben, gli *schemata* corporei degli *Orixás* – trasmessi (e adoperati) da Augusto Omolu, Inaicyra Falcão ed altri artisti-pedagoghi brasiliani non dovrebbero essere considerati un montaggio composto da “pezzi selezionati di cose-persone-segni provenienti da fuori” ma piuttosto delle strutture organizzate di elementi tecnico-espressivi che risalgono ad un’altra parte della matrice occidentale oppure, per dirla con Grotowskij, alla culla dell’Occidente. Essi provengono dalla matrice tradizionale dei *terreiros*, ossia appartengono al culto degli *Orixás*, a quel “linguaggio” articolato espressivo e a quella “grammatica” (muscolare e vocale) presente nel fenomeno del *Candomblé*.

## 5.2 Gli *schemata* corporei degli *Orixás*: uno strumento tecnico metodologico per comporre performance corporee

“L’educazione. La trasmissione, con l’esempio, di un perfezionamento, di un gesto, e la riproduzione di questo gesto per imitazione. Per svariati motivi, siamo curiosamente propensi a minimizzare il significato e le portata di questa funzione negli sviluppi della vita. [...]” (CHARDIN, 1972, p.49)

Gli attori pedagoghi che non riconoscono il potere delle immagini corporee di suscitare non solo particolari reazioni emotive, ma di coinvolgere anche il fisico del soggetto che osserva, e che non considerano neppure la rilevanza degli *schemata* corporei nelle situazioni pedagogiche, sottovaluteranno pertanto il significato, e di conseguenza l’importanza degli esempi e della riproduzione di alcuni *modus operandi* nell’ambito dell’educazione attoriale. Oltre a minimizzare la portata di queste funzioni negli sviluppi della vita, si potrebbe dire che gli attori pedagoghi non faciliterebbero l’investigazione creativa dell’attore durante il processo educativo ma piuttosto rinforzerebbero un determinato modo *standard* di comporre poesie con il corpo-voce. In questo caso, come d’altronde già dichiarato precedentemente, gli attori pedagoghi manterrebbero quel vecchio sistema di educazione attoriale che va a stimolare non solo gli stereotipi delle forme ma soprattutto gli stereotipi cognitivi.

Oltre a veicolare una serie di principi tecnico-espressivi, gli *schemata* corporei sarebbero efficaci pure nel comunicare una serie di informazioni riguardanti una determinata figura (“personaggio”) o un’energia specifica riconoscibile appunto nel corpo di colui che ha la capacità di eseguire una serie di atteggiamenti ben precisi. Difatti, come si può osservare nei rituali dei *candomblés*, le figure delle divinità (gli *Orixás*) che compongono il pantheon del *Candomblé*, normalmente comunicano con gli esseri umani tramite i loro *schemata* corporei.

In effetti, mediante una serie di atteggiamenti, di gesti e di azioni moto-vocali gli *Orixás* “rivelano” la loro forza energetica, nonché la loro sostanza sottile grazie all’efficacia del sacerdote nell’eseguire con il suo corpo-voce una serie di atteggiamenti ben precisi (*schemata* corporei). I gesti, gli atteggiamenti e le azioni degli *Orixás* sono perciò organizzati in una struttura danzante che serve da veicolo di comunicazione visuale capace di indicare, ai fedeli che partecipano al rituale, l’energia incorporata dell’essere sovranaturale. Ogni gesto, azione mitica e atteggiamento dell’*Orixá* viene incorporato dal sacerdote che è stato allenato per essere capace di eseguire una serie (struttura) di azioni danzate, efficaci nel canalizzare un’altra energia corporea dentro il suo organismo bio-psichico. Mediante questa sequenza di azioni, l’attuante (in questo caso il sacerdote che danza l’energia dell’*Orixá*), sarebbe capace di “riaccendere” nel suo *corpo-cervello* le informazioni che sono state “depositate” (durante la sua educazione o iniziazione) nel suo organismo bio-psichico. Tuttavia, queste strutture organizzate (di *schemata* corporei) avrebbero il potere di richiamare la forza energetica dell’*Orixá* non solo nella mente (e nel corpo) di chi le compie ma soprattutto nelle menti dei fedeli che attendono, durante il rituale delle danze estatiche degli *Orixás*, la manifestazione energetica delle divinità.

Questi insiemi di segni visivi di gesti, azioni e atteggiamenti adoperati dal *povo de santo* per convocare le divinità (oppure le energie degli *Orixás*) del pantheon del *Candomblé*, sono gli stessi *schemata* corporei adottati da alcuni artisti brasiliani soprattutto nell’ambito dell’educazione dell’artista della scena. Perciò, se da un lato gli *schemata* corporei degli *Orixás* vengono adoperati dal sacerdote durante l’atto ritualistico del *Candomblé* con lo scopo appunto di incorporare il principio dell’energia dell’*Orixá*, e dunque di entrare in connessione con le forze degli esseri sovranaturali, dall’altro lato gli *schemata* corporei degli *Orixás* vengono utilizzati nell’ambito educativo come un *modus operandi*, un’altra via corporea che può aiutare l’atto creativo dell’artista della scena. Così, quest’ultimo si servirebbe di questa fonte tradizionale di conoscenze ancestrali come di un mezzo

adatto per metterlo in contatto con la sua corporeità dimenticata. L'azione di incorporare, nel suo caso, vuol dire impossessarsi di un corpo arcaico, ossia appropriarsi di un'energia sottile che è già dentro egli stesso. In questo modo, la struttura organizzata di azioni, gesti e atteggiamenti degli *Orixás* servirebbe all'artista della scena come un processo mnemonico corporeo di esperienze motoriali capace di riattivare memorie ancestrali incorporate nel suo organismo bio-psichico. Inoltre, mediante lo studio degli *schemata* delle figure degli *Orixás* oppure i "personaggi" del pantheon del *Candomblé*, l'artista della scena sarebbe nella condizione di capire la logica di determinati principi tecnico-espressivi fondamentali al processo di composizione e di creazione di performance motoriali. Così, ogni figura di *Orixá*, tramite la sua struttura specifica di azioni, gesti e atteggiamenti, potrebbe aiutare l'individuo a comprendere: 1) l'efficacia di alcuni *nodi*<sup>24</sup> espressivi ed energetici (fondamentali) nell'organizzazione e composizione di una determinata architettura corporea, 2) l'efficacia degli *schemata* corporei nell'investigazione di "strati" più profondi, di forze psichiche che giacciono nel corpo e che potrebbero in qualche modo aiutare il soggetto creativo ad accedere a memorie corporee dimenticate nella sua bio-architettura. Per quel che riguarda lo studio dei *nodi* espressivi ed energetici presenti nella composizione delle figure degli *Orixás*, vale la pena citare le esperienze pratiche dell'attrice e ricercatrice brasiliana Joyce Aglae<sup>25</sup> con le maschere della Commedia dell'Arte presso la Scuola sperimentale dell'attore a Pordenone. Secondo l'attrice, l'universo simbolico, corporeo ed energetico delle maschere della Commedia dell'Arte, le è diventato proprio solo dopo aver raffrontato gli

---

<sup>24</sup> Il termine *nodo* viene dal lessico delle arti visive ed è un elemento tecnico utilizzato per identificare nel corpo umano centri di forze (*nodi*) espressive reperibili nelle articolazioni del corpo, particolarmente nel volume del torso che serve come base da cui fuoriescono i mobili arti della figura umana. I *nodi* espressivi, secondo Rudolf Arnheim, sono centri di forze direzionate che rappresentano un punto d'appoggio nella composizione. Ma lungi dall'essere un punto statico, in cui l'azione si interrompe, l'allacciarsi di vettori orientati in modo differente produce un mutuo arresto altamente dinamico (ARNHEIM, 1984, p.80). Quindi la figura umana come tema compositivo può essere organizzata attorno a due principali centri compositivi, uno in corrispondenza all'ombelico, e l'altro della testa. D'accordo con la disposizione di questi centri la composizione può avere una natura più materiale o spirituale/intellettuale (ARNHEIM, 1984, p.142).

<sup>25</sup> In base all'intervista effettuata nel novembre-2011.

*schemata* delle figure della Commedia dell'Arte con alcuni *schemata* corporei della cultura afrobrasiliiana. L'architettura corporea degli *Orixás*, nonché altri elementi tecnico-espressivi di alcune danze tradizionali della cultura afrobrasiliiana, diventano, nel percorso educativo dell'attrice, un riferimento espressivo corporeo indispensabile alla comprensione di un'altra tecnica di composizione corporea. Quindi, le maschere erano il veicolo per comunicare le figure (o personaggi) della Commedia dell'Arte ma i *nodi* espressivi, nonché la composizione dell'architettura corporea di queste stesse figure, appartenevano ad un altro registro corporeo, ossia quello delle tradizioni culturali afrobrasiliiane. Quindi, si potrebbe dichiarare che l'attrice (come hanno fatto d'altronde Eugenio Barba e i suoi attori collaboratori dell'Odin Theatre) è riuscita a rintracciare negli *schemata* degli *Orixás* e in alcune strutture di danza della cultura afrobrasiliiana, alcuni "principi-che-ritornano" necessari alla composizione di un corpo "[...] artificiale/artistico", ma credibile.[...]" (BARBA, 1993, p. 32).

Se, da un lato, lo studio dei *nodi* espressivi delle figure degli *Orixás* potrebbe rivelare all'artista alcuni principi-che-ritornano e quindi aiutarlo nella composizione di una "[...] particolare qualità di presenza scenica [...]" (BARBA, 1993, p.34), dall'altro lato, gli *schemata* degli *Orixás* aiuterebbero il soggetto a capire l'energia e le forze espressive delle memorie corporee che giacciono nella sua struttura bio-psichica. In questo secondo caso, le strutture organizzate di azioni, gesti e atteggiamenti servirebbero al soggetto non necessariamente come un'altra modalità tecnica per comporre personaggi ma piuttosto funzionerebbe come una specie di "zimbello" capace di far sì che il corpo del soggetto rimembrasse le memorie corporee. A questo riguardo, si possono citare le esperienze pedagogiche di Jerzy Grotowskij con gli elementi della danza *Yanvalou* e i canti rituali della tradizione del *Voodoo* haitiano.

Gli elementi tecnico-espressivi (quali il tempo-ritmo, le onde del corpo e della colonna vertebrale e i passi precisi) riscontrabili nella danza haitiana *Yanvalou* e nei canti rituali della tradizione servivano ai soggetti non necessariamente da supporto alla composizione di un personaggio ma, piuttosto, avevano lo scopo di provocare nel loro organismo bio-psichico determinate sensazioni corporee collegate alle memorie profonde del soggetto che investiga l'atto creativo. Nelle situazioni pedagogiche di Jerzy Grotowski gli *schemata* corporei della matrice africana servirebbero all'attore per metterlo in contatto con un tipo di corporeità arcaica, ossia lo aiuterebbero nel processo di recupero di un'energia primaria connessa con la "memoria corporea filogenetica silenziosa" della specie umana. Gli *schemata* "comunicerebbero" dunque al *corpo-cervello* del soggetto un modo altro, non-dualistico, di fare esperienza permettendo così l'interscambio tra le percezioni corporee immediate e quelle immagazzinate nei "compartimenti della memoria". Perciò, se da un lato gli *schemata* corporei della matrice africana possono aiutare l'artista della scena nell'organizzazione e nella composizione di una figura (o personaggio), dall'altro lato queste stesse azioni, gesti e atteggiamenti tradizionali possono anche rivelare (e riattivare) un tipo di motricità geneticamente inscritta che lo ricolleggerebbe alla sua energia primaria animale, o meglio alle sue energie (animali) corrispondenti ai suoi tre "elaboratori biologici" (rettile, mammiferi antichi e evoluti). In questo modo, i gesti, gli atteggiamenti e le azioni delle figure degli *Orixás* servirebbero come una specie di veicolo o strumento di memoria.

Durante il mio soggiorno in Brasile, nella città di Salvador, ho potuto partecipare (come osservatore partecipante) ad alcune attività artistiche pedagogiche in cui la danza degli *Orixás* ed altre danze tradizionali della cultura afrobrasiliiana venivano adoperate come un'altra via corporea occidentale altamente codificata, efficace nell'ambito della formazione dell'artista della scena. Ho potuto osservare quindi, in che modo alcuni artisti brasiliani, soprattutto danzatori che provenivano dal contesto socio-religioso dei *candomblés*, si servivano degli *schemata* corporei

degli *Orixás* come una specie di veicolo o strumento di memoria per comporre performance corporee. Adoperate soprattutto nell'ambito educativo della danza, le strutture organizzate di azioni, gesti e atteggiamenti degli *Orixás* (rielaborati dai professionisti della danza o del teatro) sono impiegati esclusivamente come una specie di "laboratorio di ricerca" di nuovi movimenti ed altre gestualità. Nonostante abbia percepito che, nella città di Salvador una preponderanza di gruppi di danza adoperano gli *schemata* degli *Orixás* nelle composizioni di performance corporee, ho individuato alcuni *ensemble* di artisti nell'ambito del teatro, che si servono degli elementi tecnico-espressivi della matrice afrobrasiliiana e nello specifico, le forme sacre tradizionali trovate nelle *comunidades-terreiro*, con lo scopo appunto di creare delle strutture estetiche di performance teatrali. Per quel che riguarda, quindi, le ricerche creative nell'ambito teatrale nella città di Salvador, considero almeno due spettacoli (ai quali ho potuto partecipare), nei quali si verifica una profonda influenza degli elementi tecnico-espressivi della cultura afrobrasiliiana, in particolare della cultura dei *candomblés*: 1) *Bença* del *Bando de Teatro Olodum*, e 2) *Shire Obá*, "A festa do Rei" del *Nucleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas – Cia. Nata*.

*Bença*, che in portoghese del Brasile significa l'atto di chiedere protezione ai capi dei gruppi o agli anziani della famiglia, è uno spettacolo-installazione del *Bando de Teatro Olodum*, gruppo teatrale baiano composto esclusivamente di attori afrodiscendenti che già dagli anni '90

[...] incorpora consciente e definitivamente, tipos, personagens e formas de negritude [...] novas tecnologias e tradição [...] A criação, produção e circulação dos espetáculos do Bando de Teatro Olodum pelo país [...] marcaram uma mudança de ordem quantitativa e qualitativa na história cruzada da negritude e do teatro na Bahia e no Brasil. (BIÃO, 2009, p.289)<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> “[...] incorpora di modo cosciente e definitivo tipi, personaggi e forme di negritudine [...] nuove tecnologie e tradizione [...] La creazione, produzione e circolazione di spettacoli del Bando de Teatro Olodum per il paese [Brasile] è un cambiamento di ordine quantitativa e qualitativa nella incrociata storia della negritudine e del teatro nella Bahia e in Brasile.” [n.t.]

Sulla scena dello spettacolo-installazione *Bença*, diciassette attori-ballerini-musici che si servono degli strumenti di percussioni, dei loro corpi e di un impianto video per raccontare le storie, gli insegnamenti, la memoria culturale dei vecchi (*os "mais velhos"*), gli afrodiscendenti della cultura *baiana*. Indossando dei costumi bianchi (che inevitabilmente rimandano all'ambiente sacro dei *candomblés*), gli attori raccontano, tramite gesti e canzoni afrobrasiliane, l'ancestralità culturale del popolo afrodiscendente. In altre parole, si potrebbe dire che gli attori del gruppo *Olodum*, formato esclusivamente da afrodiscendenti, si sono serviti degli elementi espressivi della cultura dei *candomblés* per appunto *pedir benção aos mais velhos*, chiedere la benedizione degli anziani, di coloro che sono i custodi, la memoria incorporata di una vasta gamma di informazioni socio-culturali dei popoli africani che, durante la diaspora schiavista in Brasile, hanno portato nel nuovo mondo le loro pratiche religiose tradizionali.

Nella mia intervista<sup>27</sup> a José Carlos Santos, – soprannominato Zebrinha, il ballerino e professore del gruppo *Ballet Folclórico do Estado da Bahia* e il professionista incaricato di allenare e di insegnare le coreografie agli attori del gruppo *Olodum* durante il processo di investigazione e allestimento dello spettacolo *Bença* – egli mi ha spiegato in che modo lui e gli attori del *Bando di Teatro Olodum* hanno adoperato gli elementi della cultura dei *candomblés*. Mi ha raccontato che la preparazione corporea è stata organizzata come se fosse un "processo di danza", cioè Zebrinha ha utilizzato la struttura danzante dello *xiré*,<sup>28</sup> per aiutare gli attori ad appropriarsi del vocabolario o "grammatica" moto-vocale degli *Orixás*.

---

<sup>27</sup> Secondo l'intervista in data 17 di ottobre 2011.

<sup>28</sup> Lo *xiré* è la *roda* danzante degli *Orixás*, dei *Reis e Rainhas* del pantheon del *Candomblé*. L'azione danzata del *xiré* è quindi una serie ordinata di atti corporei e vocali. Una successione di canti sacri, ritmi e movimenti utilizzati per salutare la schiera sacra degli *orixás*: Re, Regine e Eroi di un altro tempo. Un segno danzato che può subire dei cambiamenti a seconda del *terreiro*.

Oltre a ballare, cantare e suonare gli attori hanno dovuto, tramite la danza, “incorporare” psicologicamente l’archetipo dell’*Orixá* con lo scopo di ricercare le relazioni possibili tra le azioni, i gesti e gli atteggiamenti degli archetipi degli *Orixás* e la drammaticità delle figure umane dei personaggi che dovevano mettere in scena.

Esse processo de dança [no espetáculo] Bença, por exemplo, eu trouxe, eu fiz uma pesquisa, eu trabalhei muito mais com o vocabulário Jeje, e o que a gente faz preparação corporal: a gente dança o xiré todo, cantando, dançando, pulando e tocando. Aí eles se apropriaram disso de verdade e a partir daí a gente começa a conceber o espetáculo, é como por exemplo para criar um personagem, eu trago o arquétipo do orixá, e a partir da dança do orixá, eu trago esse arquétipo ele [o ator] incorpora, entende, psicologicamente, e ele [o ator] humaniza esse orixá, e a partir daí ele cria um personagem, e sempre deu certo esse negócio [...] a gente pega o arquétipo do orixá [...] (ZEBRINHA, 2011)<sup>29</sup>

Oltre agli *schemata* corporei, Zebrinha si è servito anche delle narrazioni mitiche degli *Orixás*, cioè gli *orikis*, per rivelare agli attori la struttura archetipica degli esseri sovranaturali del *Candomblé* ed aiutarli a capire l’umana drammaticità presente nei fatti e nelle vicissitudini di ogni *Orixá*. La figura mitica, oppure il principio energetico dell’*Orixá*, viene dunque umanizzato e “incorporato” dall’attore. Tuttavia in questo caso è importante rendere chiaro che non si tratta dello stato psicologico dell’incorporazione (o la trance) nella quale si trova il sacerdote (*medium* oppure *cavalo*) durante i rituali dei *terreiros* di *candomblés*, dunque gli attori non ripetono le figure degli *Orixás*, ma si tratta piuttosto dell’azione di impadronirsi di determinati *schemata* corporei e in seguito, integrarli con l’energia fisica e psichica dell’attore.

---

<sup>29</sup> “Questo processo di danza [nello spettacolo] Bença, per esempio, ho portato, ho fatto una ricerca, ho lavorato con il vocabolario Jeje, e quello che abbiamo fatto [io e gli attori del gruppo] durante la preparazione corporea è stato praticare e danzare tutto lo *xiré*, quindi cantare, danzare, saltare e suonare. Così gli attori si sono appropriati davvero [degli elementi tecnico-espressivi] e poi abbiamo cominciato a creare lo spettacolo. Nella costruzione di un personaggio, per esempio, io adopero l’archetipo e la danza dell’*Orixá*, così egli [l’attore] lo incorpora, capisce, comprende psicologicamente e umanizza l’*Orixá* dunque da questo processo egli crea un personaggio; da sempre ha funzionato in questo modo [...] usiamo quindi l’archetipo dell’*Orixá* [...]” [n.t.] (ZEBRINHA, 2011)

Le sequenze di passi, di ritmi e di canti adoperati nel contesto ritualistico dei *candomblés* come una preghiera, ossia come elemento di connessione tra gli uomini e le divinità – gli *Orixás* – vengono incorporati dagli attori del gruppo *Olodum* per invocare tramite e nel loro corpo la memoria degli afrodiscendenti, oltre a contribuire all'affermazione etnica dei neri *baianos*.

Tuttavia, l'affermazione dei valori culturali, filosofici e religiosi della cultura del *povo de santo*, cioè della cultura dei *candomblés* raggiunge l'apice in *Siré Obá*, “*A festa do Rei*” spettacolo del gruppo *baiano Nucleo Afrobrasiliano de Teatro de Alagoinhas – Cia. de Teatro Nata* che potrebbe essere considerato un'apoteosi della manifestazione ritualistica dei *candomblés*, della danza, della musica nonché della memoria corporea degli afrodiscendenti. Diversamente da *Bença* in cui gli elementi tecnico-espressivi della cultura dei *candomblés* vengono adoperati come una specie di laboratorio di creazione, di organizzazione e di composizione delle performance corporee dei personaggi, in *Siré Obá* gli elementi tecnico-espressivi e gli *schemata* corporei del rituale del *Candomblé* si trasformano in spettacolo, ossia vien dato loro un nuovo significato e presentati sul palcoscenico. Quindi, le figure degli *Orixás* nonché i loro *schemata* corporei si trasformano nei protagonisti della scena teatrale, organizzata esteticamente di modo tale da farci ricordare il salone delle danze estatiche, ossia lo spazio rituale del *Candomblé* dove si festeggiano gli *Orixás*. Il pubblico che “partecipa” a questo “rito spettacolare” viene fatto accomodare su piccole panche di legno (un'allusione esplicita allo spazio sacro delle danze estatiche dove sono sistemati i partecipanti delle feste ritualistiche pubbliche) e quindi “invitato” a festeggiare e, in qualche modo, a lodare la memoria delle divinità che compongono il pantheon del *Candomblé*. Gli attori si servono degli *schemata* corporei al fine di imitare i caratteri degli *Orixás*, ossia ogni ritmo moto-vocale presente in queste strutture organizzate di azioni, gesti e atteggiamenti si presta a mantenere l'esaltazione dei comportamenti e gli avvenimenti concernenti le divinità afrobrasiliane.

In questo modo, gli *schemata* corporei vengono adoperati per rendere noto e per mantenere stabili i valori condivisi della ancestralità africana e quindi diffondere la cultura, la filosofia e la religiosità del *Candomblé*.

[...] L'alta mobilità degli *schemata* da un contesto ad un altro apre infinite possibilità di comunicazione; essa può inoltre divenire uno degli elementi che garantisce la molteplicità di significati degli *schemata*, la loro 'densità' comunicativa. [...] (CATONI, 2005, p.199)

Inoltre, si potrebbe dire che tale mobilità degli *schemata* ha permesso al *Nucleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas* di rendere noto e quindi di riaffermare all'interno della cultura brasiliana il patrimonio socio-culturale-religioso della matrice africana oltre che di promuovere il dialogo sull'intolleranza religiosa ed instaurare riflessioni riguardo al *Candomblé*. In tal modo, gli *schemata* degli *Orixás* decontestualizzati dai *terreiros* di *candomblés* servirebbero ai componenti del gruppo teatrale come una specie di "sistema mnemonico corporeo" (CONNERTON, 1999, p.89) efficace nell'atto di comunicare e "celebrare" la memoria culturale-religiosa del *povo de santo*. Gli elementi "grammaticali" corporei della tradizione non verrebbero adoperati nel processo educativo dell'attore, ossia gli *schemata* corporei delle danze degli *Orixás* non verrebbero assunti come un'altra via corporea occidentale e altamente codificata ma, sarebbero piuttosto ammessi come una specie di "attività corporea celebrativa" che raggiunge lo scopo cui è destinata, cioè affermare, richiamare ed esercitare sulla mente di chi partecipa (attore e pubblico) all'atto teatrale, la tradizione corporea del *povo de santo*. A questo riguardo, vorrei menzionare la scelta del gruppo *Nucleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas* di mettere in scena un'effettiva "madre" di *Orixás*, la *Yalorixá* Roselina Barbosa, per concludere appunto il "rito spettacolare" di *Siré Obá*. Durante lo spettacolo, l'autorità spirituale del *Candomblé* che ha la funzione di iniziare e seguire il cammino dei suoi adepti, istruendoli con nozioni relative al culto e dando consigli, non occupava (diversamente rispetto a ciò che accade nel salone delle danze estatiche

del *Candomblé*) un posto di onore; anzi, nel “rito spettacolare” *Siré Obá* la “madre” degli *Orixás* occupa un posto qualsiasi seduta sulle panchine di legno insieme al pubblico. Quindi, la sua presenza viene “rivelata” solo alla fine, quando appunto lei inizierà a cantare e suonare lo *Adjá*, delle campane di metallo, uno strumento musicale ritualistico adoperato esclusivamente da un membro autorizzato nella gerarchia del *Candomblé*. I canti, i gesti e gli atteggiamenti che la *Yalorixá* esegue al termine del “rito spettacolare” sono gli stessi osservabili nelle cerimonie ritualistiche del *Candomblé*, quando appunto la “madre” degli *Orixás* indica la fase finale del rituale e dunque conduce i suoi “figli” (gli adepti), ancora incorporati e vestiti in accordo con l’*Orixá*, alla porta che serve da ingresso e uscita del salone delle danze estatiche. In questo caso, invece di accompagnare i suoi “figli”, gli adepti (ancora incorporati nell’*Orixá*) all’uscita del salone delle danze estatiche, la *Yalorixá* dirige gli attori dello spettacolo all’uscita della scena segnalando così mediante i suoi atti ritualistici la conclusione della festività di *Siré Obá*. La presenza di una figura di alto prestigio della gerarchia spirituale del *Candomblé* (che si autorappresenta in scena) rende ancora più forte il connubio fra arte e le esperienze di vita del *povo de santo*, e perciò mette in luce la scelta ideologica degli artisti *baianos* di usare gli elementi tecnico-espressivi e gli *schemata* della tradizione dei *candomblés* non tanto come uno strumento efficace nella creazione, organizzazione e composizione di performance ma piuttosto come segni visivi atti a rinforzare le immagini corporee dei soggetti (attore e pubblico) afrodiscedenti, nonché il *corpus* socio-culturale-religioso del *Candomblé*, le sue pratiche liturgiche, i suoi canti sacri, le figure danzanti degli *Orixás* e gli elementi ritmico-sonori. Per concludere, si può affermare che mediante la messa in scena delle vicende degli esseri sovranaturali del pantheon del *Candomblé*, gli artisti del gruppo *Nucleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas* hanno cercato di operare una riflessione critica su alcuni pregiudizi religiosi presenti tutt’ora nella società brasiliana.

Quindi, a livello più generale, la “performance culturale” o il “rito spettacolare” di *Shire Obá*, potrebbe essere considerato una forma di metacommento sociale e cioè rappresenterebbe “[...] una storia che un gruppo racconta a se stesso su se stesso[...]

 (TURNER, 1986, p.185).

Il teatro è forse il genere più vigoroso, o se preferite più attivo, di performance culturale, ma ve ne sono molti altri [...] Nessuna società è priva di qualche forma di meta-commento, espressione illuminante di Geertz per indicare “una storia che un gruppo racconta a se stesso su se stesso” o, nel caso del teatro, un dramma che una società rappresenta su se stessa: non solo una lettura della propria esperienza, ma una nuova rappresentazione interpretativa della medesima. [...] (TURNER, 1986, p.185)

Le strutture organizzate di azioni, gesti e atteggiamenti delle danze tradizionali degli *Orixás* sono state adoperate come una specie di strumento di memoria e di valorizzazione della identità afrobrasiliiana “incarnata” nel corpo dell’attuante. A questo riguardo, vale la pena ricordare che già negli anni ‘30 del secolo scorso, il *povo de santo*<sup>30</sup> aveva utilizzato le sue danze sacre, i suoi gesti “incantati” ed i canti vibrazionali, non solo come elementi ritualistici del *Candomblé* ma come esperienze culturali e creative di un popolo, cioè come manifestazioni culturali “spettacolari esotiche”, per non dire folcloristiche, a un pubblico specializzato composto da studiosi, intellettuali e scienziati, come pure alla società brasiliana di quell’epoca, ultraconservatrice e piena di preconcetti. In quel momento, il gesto di esporre le idee socio culturali e religiose degli afrodiscendenti si è presentato come un’occasione privilegiata al fine di conseguire la legittimazione e il riconoscimento del *corpus* religioso del *Candomblé*.

---

<sup>30</sup> Consideriamo le dimostrazioni di passi e ritmi delle danze sacre degli *Orixás* eseguite dal *pai-de-santo Joãozinho da Gomeia* e le sue *filhas-de-santo* nel Teatro *Jandaia* (Revista Usp, 1995-96, p.206), eseguite qualche giorno prima dell’introduzione del 2° Congresso Afrobrasiliiano, nel 1937, come le prime indicazioni dell’utilizzo degli elementi moto-vocali, appartenenti alla cultura africana, fuori dal loro contesto ritualistico.

Tuttavia, se da un lato è inevitabile riconoscere la forza ed il vigore degli attori dello spettacolo *Siré Obá* durante l'attuazione degli *schemata* corporei degli *Orixás*, oltre che la bellezza dei corpi degli afrodiscendenti che “incorporano” le figure mitiche, dall'altro lato occorre riflettere sull'organizzazione del *bios scenico*, ossia valutare il modo con il quale gli elementi visuali presenti nella figura tridimensionale dell'architettura corporea sono stati articolati per diventare, per l'appunto, uno “spazio espressivo”. Anche se il gruppo *Nucleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas* è riuscito a trasporre sul palco scenico del Teatro *Vila Velha* il “brillio” delle feste promosse dai *terreiros* di *candomblés* con alcune figure o personaggi della maestosa schiera sacra degli *Orixás* e quindi eseguire con maestria le strutture di danze e musiche della tradizione dei *povos de santo*, non si può evitare di osservare nel lavoro tecnico degli attori l'assenza di rigore nell'organizzazione e nella composizione della loro “architettura in moto”. In poche parole, mancano le conoscenze tecniche espressive riguardo alle azioni teatrali (dizione, tonalità, portamento, volume, distanza, intensità, ecc.), quindi si parla di un tipo di insufficienza tecnica nel processo educativo attoriale che impedisce il soggetto di comprendere e di lavorare con i livelli operativi<sup>31</sup> necessari all'espressione del “*bios* scenico dell'attore”.

Riguardo alla composizione e all'organizzazione della figura in scena, ho potuto verificare che gli attori si sono serviti soprattutto di due “organi” espressivi: 1) la testa, e 2) le braccia. Hanno dato, quindi, troppo valore a due “organi” espressivi declassati all'ultimo posto secondo la grammatica corporea di Etienne Decroux. Nella “topografia” corporea decrouniana, la testa, che è sede del ragionamento, pensiero, controllo, coscienza, intelligenza, lucidità, ma pure dell'aspirazione e della spiritualità, ha due fattori concreti (stabiliti dallo stesso Decroux) che la conducono ad un'inferiorità espressiva in rapporto agli altri organi corporei: a) la

---

<sup>31</sup> Uno dei livelli di organizzazione della tecnica dell'attore è dunque il livello pre-espressivo (concetto cardine dell'Antropologia teatrale) che secondo Eugenio Barba, “[...] non è un livello che può essere separato dall'espressione, ma una categoria pragmatica, una prassi che durante il processo mira a sviluppare e organizzare il bios scenico dell'attore e a far affiorare nuove relazioni e inaspettate possibilità di significati. [...]” (BARBA, 1993, p.163)

sua dimensione (è estremamente più piccola che la massa pesante del corpo); b) possiede la sede della menzogna (il viso).

Il corpo non può delegare al volto quest'incarico, perché il volto, per il fatto d'essere privo di peso e immune da pericoli, non ha modo di dimostrare la forza d'animo. [...] Il volto non imita che una parte del corpo, che è il volto stesso. [...] (DECROUX, 2003, p.101)

Difatti, cosciente della forza razionale presente in questo “organo” espressivo, Etienne Decroux adoterà come metodologia di lavoro nella sua pedagogia corporea l'occultamento della testa perché “[...] annullato il volto, al corpo erano appena sufficienti tutte le sue membra per supplire. [...]” (DECROUX, 2003, p.28). Questo gesto serviva a condurre l'allievo-attore a spostare il suo occhio mentale ad altre possibilità espressive del suo proprio corpo. Per quel che riguarda le braccia, invece, sosteneva Decroux (2003, p.135) che l'attore si serviva male o troppo delle sue braccia perché si trattava di un organo che si muoveva “senza sforzo, e soprattutto senza rischio”. Quindi, richiamava l'attenzione al fatto che nel corpo umano troviamo altri organi che sono più “adatti” all'espressione, ossia egli ribadiva l'importanza di studiare le qualità animiche che sono presenti nell'espressività del tronco, l'organo principe della sua pedagogia corporea.

Anche se ho identificato la prevalenza di questi due “organi” espressivi (la testa e le braccia) nella composizione dell'architettura corporea, occorre tuttavia riconoscere un paradosso presente nei comportamenti scenici degli attori del *Nucleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinha*: infatti, quando eseguivano gli *schemata* degli *Orixás* e quindi rappresentavano le mitiche figure delle divinità afrobrasiliane si verificava un'intensa mobilità del tronco o del centro vitale del *bios scenico*. Perciò gli impulsi delle azioni, dei gesti e degli atteggiamenti non irradiavano dalle estremità corporee (soprattutto dalle braccia) ma piuttosto dal torso, ossia dalla base situata nel centro della figura umana, sede delle forze animiche – secondo la topografia corporea di Delsarte (RANDI, 1996, p.156) – che contribuisce di più alla dinamica della figura umana. E' come se gli attori

usassero (senza esserne consapevoli) una “doppia” architettura corporea: quella delle pratiche tradizionali che rimanda ad una struttura “arcaica”, custode della conoscenza corporea primaria che, secondo Grotowskij (2007, p.74) riguarda il “nostro aspetto rettile”, il nostro più antico cervello (il *reptile brain*), che permetterebbe all’attore di accedere a quel tipo di energia primaria con la quale il performer avrebbe la possibilità di entrare in comunione con il suo principio, la sua “natura originale” e l’altra invece è quella delle pratiche contemporanee che assume “[...] un insieme di metodi, artifici e trucchi da sfruttare per ogni parte secondo determinate combinazioni e raggiungere, in tal modo, quel grado di espressività necessario per piacere al suo pubblico [...]” (GROTOWSKI, 1970, p.43). Si osserva dunque, nel primo caso, un’architettura corporea organizzata che esegue un “linguaggio” estremamente strutturato in codici di comportamento disciplinati nel più piccolo dettaglio, dal movimento del corpo all’emissione della voce. Ecco, quindi, che eseguendo determinate strutture organizzate (gli *schemata*) il corpo dell’attore mette in pratica oppure incorpora il corpo-maschera, che rivela e nasconde l’entità sovranaturale. L’architettura in questo caso diventa un canale adeguato a ricevere un tipo di energia ancestrale assai potente, e quindi ad eseguire un’azione danzata – altamente codificata – “[...] un linguaggio motorio e vocale, che si decifra secondo un codice; [...] con le sue regole grammaticali, la sua sintassi [...]” (BASTIDE, 1976, p.117). Direttamente connessa ad una forza primordiale e ad una determinata simbologia dell’*Orixá*, l’architettura corporea delle pratiche tradizionali verrebbe considerata quale un’architettura della memoria, delle esperienze conservate, ossia le esperienze ancestrali del *povo de santo*. In questo caso, è possibile percepire che la mente dell’attore, in connessione con le azioni del suo corpo, danza le memorie incorporate tradizionali di un popolo.

Tuttavia, quello stato di presenza percepibile durante le esecuzioni degli *schemata* corporei degli *Orixás* non è, purtroppo, presente nel secondo caso dell'architettura corporea delle pratiche contemporanee. Anzi, si può osservare che si è all'opposto di quello che si osserva nell'architettura corporea delle pratiche tradizionali. I due elementi (di disciplina e spontaneità) fondamentali all'efficacia dell'atto ritualistico o performativo, le due insegne – *coniunctio oppositorum* – dell' "atto totale" – sostenute da alcuni pedagoghi-ricercatori contemporanei nelle indagini sperimentali dei processi educativi attoriali, sono misconosciuti dagli attori. Si potrebbe dire che mancano loro le informazioni riguardo alle loro immagini corporee quotidiane, abitudinarie, le loro "attività corporee assimilate" nonché le conoscenze teoriche e pratiche sul potere delle immagini corporee (come immagini visuali) di suscitare, non solo particolari reazioni emotive, ma di coinvolgere anche il fisico del soggetto che osserva. In sostanza, il corpo (immagine organizzata nello spazio e nel tempo, supporto per la significazione, superficie di "iscrizione" e di produzione di immagini) viene sottovalutato all'interno dello spettacolo, e quindi diviene "[...] materiale puramente funzionale nelle mani d'un regista o d'un coreografo. [...] Ciò che fa, significa solo ciò che deve significare e null'altro. I linguisti direbbero: denota, non connota" (BARBA, 1993, p.159). La "seconda" architettura corporea degli attori del *Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinha* denoterebbe quindi un corpo che si limita a mostrare ciò che è: un costrutto di immagini corporee non articolate, cioè una maschera corporea di ogni giorno che esegue determinati automatismi del comportamento quotidiano, ed è implicata in un determinato tipo di energia inefficace all'atto teatrale. Quindi, i saperi tradizionali della cultura dei *terreiros* di *candomblés* non sono stati adoperati dal regista dello spettacolo *Siré Obá*, la *Yakekere*<sup>32</sup> Fernanda Júlia, per aiutare gli attori ad individuare la loro essenza corporea, e neanche a scoprire le nuove potenzialità espressive del loro organismo bio-psichico.

---

<sup>32</sup> Colei che occupa nella gerarchia del *Candomblé* il ruolo della seconda madre degli *Orixás*, anche conosciuta come la "piccola madre".

Al contrario, gli elementi moto-vocali della tradizione afrobrasiliiana sono stati utilizzati direttamente nella *mise-en-scene*, cioè sono serviti al regista teatrale nel processo di montaggio e composizione dello spettacolo. Perciò, le danze sacre degli *Orixás* non sono state considerate come una possibile via educativa del processo creativo dell'artista della scena e neanche studiate come "partiture" fisiche e vocali, ma piuttosto sono state ammesse esclusivamente come attività corporee specifiche, che richiamano alla mente di chi le compie e del gruppo, gli elementi considerati fondamentali al mantenimento di una memoria ancestrale.

[...] Ogni gruppo sociale, quindi, affiderà a degli automatismi corporei valori e categorie che esso aspira a conservare. Costoro sapranno come il passato possa ben essere tenuto in mente da una memoria abituale, depositata nel corpo. (CONNERTON, 1999, p.117)

Queste attività corporee "depositate nel corpo" degli attuanti si trasformano quindi in un tipo di "attività celebrativa" o in un "sistema di memorizzazione" atto a rinforzare il fenomeno religioso nonché il pantheon del *Candomblé* composto dagli *Orixás*, divinità intermedie, forze della natura. Re, Regine e Eroi che si presentano ai fedeli tramite i loro miti. Di conseguenza, gli *schemata* corporei degli *Orixás* eseguiti nello spettacolo *Siré Obá* potrebbe essere considerate come delle attività corporee

[...] di un genere culturale specifico [...] una combinazione di memoria cognitiva e abituale. L'adeguata esecuzione dei movimenti contenuti nel repertorio del gruppo richiama alla mente dell'esecutore non soltanto i sistemi di classificazione che il gruppo ritiene importanti; essa esige anche l'esercizio della memoria abituale. Nelle azioni performative, gli espliciti ordinamenti classificatori e le massime normative si danno tendenzialmente per scontate, nella misura in cui esse sono state ricordate come abitudini. In realtà, è proprio perché quanto si esegue è qualcosa cui gli esecutori sono abituati, che il contenuto cognitivo di quanto il gruppo ricorda in comune esercita una forza così persuasiva e durevole. (CONNERTON, 1999, p.103)

Grazie a questa combinazione di memoria cognitiva e abituale, osservabile principalmente durante l'attuazione degli *schemata* corporei degli *Orixás*, gli attori si metterebbero in connessione con l'architettura delle pratiche tradizionali, le memorie e le esperienze ancestrali del *povo de santo*. E, quindi le attività corporee collegate alla memoria ancestrale rievocate da generazione in generazione, mediante la danza, il canto, il cibo, l'abbigliamento, gli oggetti e soprattutto tramite il richiamo dei tamburi, cioè l'insieme patrimoniale che fa parte della storia sociale e culturale dell'uomo africano in Brasile verrebbe rivitalizzato tramite queste figure di gesti e di azioni. Pertanto, gli *schemata* degli *Orixás* funzionerebbero come uno "strumento performativo", un processo, una mappa di immagini corporee efficace nel processo educativo dell'individuo (in questo caso non dell'attore ma del pubblico stesso che partecipa dello spettacolo).

## CONCLUSIONE

Settantacinque anni dopo la realizzazione del 2° Convegno Afrobrasiliano – evento nazionale che è stato organizzato nella città di Salvador, nel gennaio del 1937, dallo studioso del fenomeno socio-religioso del *Candomblé* Edison Carneiro, e da una équipe di studiosi, scienziati e intellettuali con l’obiettivo di destare la società brasiliana del XX secolo nei confronti dell’importanza delle manifestazioni culturali e socio-religiose della matrice afrobrasiliana –, l’individuo, sia lui un ricercatore, un turista oppure uno studente in interscambio universitario che approda a Salvador, nella Bahia di Tutti i Santi, (città che ricevette, durante il traffico transoceanico, più di un milione di schiavi africani) non dovrebbe avere nessun problema per ottenere delle informazioni riguardo ai culti religiosi afrobrasiliani<sup>33</sup> e per partecipare alle esuberanti feste liturgiche promosse dai *terreiros* di *Candomblés*. Ormai, dopo il congresso nazionale (e ovviamente con il sostegno continuo, negli anni, di studiosi, intellettuali brasiliani e stranieri) il “corpo-marginale” degli afrodiscendenti si è “trasformato” in manifestazione culturale “esotica”, in categoria scientifica e, allo stesso momento, in oggetto di consumo. Per dirla brevemente, le manifestazioni tradizionali degli afrodiscendenti e nello specifico, l’effervescente danza degli *Orixás*, vengono riproposte come “oggetti” culturali di un popolo, quindi fattibili all’ascolto e alla fruizione estetica. E, la città di Salvador, le figure archetipiche degli *Orixás*, le loro danze, i costumi e gli oggetti ritualistici del *Candomblé* si fondono in un imponente mercato di consumo che divulga e rinforza le manifestazioni tradizionali, folcloriche e popolari della cultura *baiana* in tutto il Brasile e all’estero.

---

<sup>33</sup> A questo riguardo, vale la pena citare l’iniziativa del governo dello Stato della Bahia tramite la Fondazione di cultura dello Stato di Bahia di organizzare un’agenda culturale mensile nella quale oltre agli spettacoli teatrali, alle mostre, e ad altre attività artistiche è possibile ottenere delle informazioni (nella sezione *Cultos Afro*) riguardo alle feste e agli eventi religiosi promossi dai *terreiros* di *candomblés*. Per ulteriori informazioni rimando al sito <http://www.agendacultural.ba.gov.br/#> accesso in data 22 gennaio 2013.

Anche se è possibile verificare, soprattutto dopo gli anni '60 un evidente interesse degli artisti-ricercatori brasiliani (mi riferisco, in particolar modo, agli studi e agli approfondimenti svolti nell'ambito accademico brasiliano)<sup>34</sup>, riguardo alle *interfaces* tra le conoscenze tradizionali della cultura dei *candomblés*, gli elementi moto-vocali delle danze sacre degli *Orixás* e le ricerche creative brasiliane svolte sia nell'ambito della danza, sia nell'ambito teatrale; occorre, tuttavia riconoscere, che gli studi e le indagini sul modello performativo astratto delle danze degli *Orixás*, cioè le sequenze di movimenti fissati (gli *schemata*), e le onde vibrazionali di questo corpo arcaico non sono ancora diffusi nei dipartimenti di Arti Sceniche in Brasile. Per quanto concerne invece, gli studi sulla danza degli *Orixás* promossi nei dipartimenti universitari all'estero, ho potuto verificare l'esistenza soltanto di un unico documento, la *Master's Thesis "The Dances of the Orixas – From Sacred Ritual to Performer's Dramaturgy"* discussa dalla brasiliana Deise Farias Nunes presso il *Department of Culture Studies and Oriental Languages* dell'*University of Oslo*.<sup>35</sup>

Esaminando le indagini accademiche<sup>36</sup> sul "modello astratto" delle danze degli *Orixás* nei contesti teatrali, ho potuto verificare che entrambi i ricercatori hanno scelto di studiare ed analizzare questa "nuova" via pedagogica del corpo, avvalendosi esclusivamente delle "leggi pragmatiche" identificate dallo studio di Eugenio Barba.

---

<sup>34</sup> Fra gli approfondimenti e le ricerche accademiche svolti presso i dipartimenti delle Università brasiliane, cito: Armindo Bião – Universidade Federal da Bahia; Inaicyr Falcão – Universidade Estadual de Campinas; Suzana Martins – Universidade Federal da Bahia; Nadir Nobrega – Universidade Federal do Ceará.

<sup>35</sup> Nella tesi "*The Dances of the Orixás – From Sacred Ritual to Performer's Dramaturgy*", discussa all'Università di Oslo nel 2011, disponibile e scaricabile sul sito <http://www.duo.uio.no/>, la dottoressa brasiliana Deise Faria Nunes ha cercato di studiare le danze religiose del *Candomblé* e quindi comprendere la loro applicazione nell'ambito delle ricerche teatrali. Deise Faria Nunes analizza soprattutto l'uso delle danze sacre degli *Orixás* nel contesto dell' "*Odin tradition*", ossia nell'ambito delle attività pedagogiche annuali (*l'Odin Week Festival*) sostenute dal gruppo danese. Ulteriori informazioni in: Nunes, Deise Faria. "*The Dances of the Orixás: From Sacred Ritual to Performer's Dramaturgy*." Reprintsentralen, University of Oslo, 2011.

<sup>36</sup> Oltre alla tesi della dottoressa Deise Faria Nunes, cito la *Master's Thesis "A dança dos orixás de Augusto Omolu e suas confluências com a antropologia teatral"* del dottore Antonio Marcos Ferreira Junior, dell'Universidade Federal de Uberlândia.

Tuttavia, se da un lato è importante riconoscere la proficua collaborazione artistica tra il ballerino Augusto Omolu ed il regista italiano Eugenio Barba, nonché accettare l'autorevole influenza delle leggi cardini dell'Antropologia teatrale nel percorso artistico di Omolu, d'altro canto occorre fare attenzione a non racchiudere le possibilità investigative di questo *modus operandi* performativo servendosi esclusivamente di un unico strumento di analisi nel processo di studio degli elementi tecnico-espressivi presenti nella cultura tradizionale dei *candomblés*. La decisione quindi, di non soffermarmi esclusivamente sull'analisi delle pratiche corporee tramandate dall'attore brasiliano Augusto Omolu e di non servirmi delle "leggi pragmatiche" dell'Antropologia teatrale per studiare, per l'appunto, le figure degli *Orixás* nonché la loro energia incorporata, si è dimostrata necessaria per introdurre un nuovo sguardo sul processo di migrazione degli elementi tecnico-espressivi tradizionali del *Candomblé* nell'ambito delle ricerche pedagogiche teatrali. Piuttosto che cercare di identificare nelle danze degli *Orixás* determinate leggi dell'Antropologia teatrale e di comprendere in che modo queste stesse leggi potevano essere utilizzate nell'ambito educativo attoriale, mi sono dedicato all'analisi di percorsi pedagogici tramandati da artisti-pedagoghi che incorporano le migrazioni tecnico-espressive nelle loro situazioni pedagogiche, cercando così di comprendere la struttura didattica di un percorso educativo ibrido ed il tipo di collaborazione instaurata fra le "figure" pedagogo ed allievo.

L'incontro con l'altro, (condizione d'altronde inevitabile in un qualsiasi processo educativo), le interconnessioni culturali, le "migrazioni" ed i "contagi" fra le tecniche teatrali europee e i *modus operandi* extraeuropei, si trasformano in un criterio inerente alle pratiche pedagogiche teatrali del Novecento teatrale, una specie di modalità operativa adottata dai maestri e dagli attori per organizzare le loro pratiche creative. Pertanto, oltre a promuovere il fenomeno della transculturalità nei modelli pedagogici, l'incontro si è rivelato efficace come uno strumento di analisi dei processi stessi, oltre che della modalità di uso degli

elementi tecnici provenienti da culture diverse. Perciò, mediante l'esame dei rapporti interpersonali stabiliti tra le "figure" nelle situazioni pedagogiche, ho verificato almeno due modi di incontrarsi realizzabili nell'ambito dell'educazione attoriale: 1) il modello collaborativo, 2) il modello non collaborativo. Mentre nel primo si osserva la tendenza ad accogliere non soltanto la specificità culturale, ma e soprattutto, l'universalità della condizione umana, stimolando così la "risonanza mentale" tra le "figure" pedagogiche, nel secondo invece, si verifica la tendenza al "manierismo" tanto nella forma fisica-corporea-vocale (la tecnica in sé), quanto nel "modello mentale" di trasmissione e ricezione delle informazioni; si tratta, perciò di un processo non collaborativo, perché esso assume un determinato tipo di diversità-scenica come unico modo "giusto" dell'agire. In poche parole, riguarda un programma educativo basato sul "modello" mentale univoco, non integrativo. Percepire quindi la modalità di incontro promossa nelle situazioni pedagogiche serve, in qualche modo, a smascherare non solo le abitudini corporee dei soggetti coinvolti nelle situazioni pedagogiche ma, soprattutto, indica determinati "modelli mentali" di trasmissione e ricezione di informazioni adottati dalle "figure" pedagogo ed allievo durante il processo educativo. Non basta quindi solo la presenza della diversità corporea e non sono sufficienti neppure gli elementi tecnici provenienti da culture diverse, per instaurare una struttura pedagogica di stampo transculturale, occorre prima di tutto che il soggetto-guida della situazione pedagogica sia capace di stimolare gli stati mentali collaborativi tra i partecipanti del processo, e di introdurre altri modi di comunicazione e trasmissione di informazioni nel percorso educativo. Perciò, l'esito di un percorso educativo di stampo transculturale può dipendere, per esempio, dalla capacità del pedagogo di riconoscere le immagini corporee come un "dato primario di esperienza" relazionale, e quindi ammettere che lo stretto contatto fra le immagini corporee (delle "figure" pedagogo-allievo) possano facilitare l'interscambio di informazioni e l'interrelazione tra i *corpi-cervelli* coinvolti nel processo educativo. In questa prospettiva, il pedagogo (sia costui un ballerino o un attore) adopera il suo corpo-immagine non solo per eseguire una determinata

sequenza di azioni o un gruppo di tecniche specifiche (rinforzando così determinati atteggiamenti riconosciuti nelle “figure” pedagogo-allievo durante un processo educativo), ma si serve pure dell’organizzazione del suo corpo-immagine per stimolare degli stati mentali collaborativi tra i partecipanti alla situazione pedagogica. Il suo corpo-immagine non illustra la risoluzione del problema tecnico ma si presenta come uno strumento di esperienza inter-relazionale, ossia egli non adoperava le sue immagini corporee unicamente come un modello da copiare, ripetendo così il vecchio prototipo del pedagogo-modello<sup>37</sup> che si serviva delle sue immagini corporee per sedurre e dimostrare (il come fare), piuttosto che determinare negli studenti il processo creativo.

Da un lato, durante il mio soggiorno in Brasile non sono riuscito a identificare nella città di Salvador un gruppo di ricerca teatrale che faccia un uso specifico della danza degli *Orixás* come metodologia di formazione tecnica attoriale<sup>38</sup>, cioè non ho riconosciuto una tipologia di lavoro investigativo che sia rivolto alla comprensione di come questi “nuovi” elementi, espressivi e tecnici, presenti nelle strutture di danze degli *Orixás*, possano essere adoperati nell’ambito teatrale e in che modo essi possano servire ai processi educativi dell’attore. Dall’altro lato, ho potuto invece verificare nell’ambito della danza, una vigorosa indagine sulla corporeità espressiva degli *Orixás* nonché sulla matrice gestuale dei *terreiros* di *candomblés*. A questo riguardo, vale la pena citare l’instancabile ricerca della ballerina *baiana* Rosangela Silvestre che ha creato, negli anni ‘80, una tecnica di

---

<sup>37</sup> Toporkov nel suo libro “Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni”, ci racconta in che modo il vecchio prototipo dell’attore pedagogo-modello si serviva delle immagini corporee per affascinare e, contemporaneamente, scoraggiare gli studenti della scuola di Teatro Aleksandriskij. “[...] Il fascino della personalità del grande attore [V.N. Davydov], le sue dichiarazioni penetranti, convincenti, la dimostrazione della sua perizia, la premurosità paterna nei confronti degli allievi, [...] tutti questi elementi messi insieme non potevano non avere una decisiva influenza sui futuri giovani attori e sullo sviluppo delle loro doti naturali. [...]” (TOPORKOV, 1991, p.20). [è mia la sottolineatura]

<sup>38</sup> Non ho considerato l’esperienza del gruppo teatrale *Olodum* con gli elementi tradizionali della cultura dei *candomblés* perchè, secondo la mia analisi, la danza degli *Orixás* non verrebbe affatto ammessa dal gruppo come strumento pedagogico destinato specificamente all’educazione dell’attore ma, piuttosto allo scopo di creare delle strutture estetiche di performance teatrali.

allenamento fisico per ballerini (*Silvestre Tecniche Training*)<sup>39</sup>, servendosi specificamente degli elementi tecnico-espressivi (*schemata*, ritmi, suoni) della cultura dei *candomblés*. Ovviamente, ed è importante renderlo chiaro, questo non vuol dire che nell'ambito della danza nella città di Salvador non si verifichi la stessa tendenza, identificata d'altronde nell'ambito teatrale, di adoperare cioè gli *schemata* corporei degli *Orixás* direttamente nella *mise-en-scene*, anzi potrei affermare che nel settore della danza questa tendenza è ancora più eclatante. Perciò, salvo qualche eccezione, ho constatato che gli artisti-ricercatori della città di Salvador adoperano, quasi esclusivamente, gli elementi tradizionali della cultura afrobrasiliiana direttamente nella *mise-en-scene*, cioè nei processi di montaggio e composizione della poetica dello spettacolo.

E' precisamente nel senso delle possibilità dialogiche fra la danza e il teatro, che si può situare la proficua collaborazione tra il danzatore brasiliano Augusto Omolu e il regista italiano Eugenio Barba e anche, il progetto artistico-pedagogico "*Corpo e Ancestralità*" della docente dell'Universidade de Campinas Inaicyrá Falcão, che ha introdotto nell'ambito della danza-arte-educazione, una ricerca concernente la tradizione e le memorie culturali del popolo brasiliano nei processi educativi e creativi dell'artista della scena. Difatti, è inevitabile riconoscere la presenza dei principi tecnici e espressivi della danza nei procedimenti dell'educazione e espressione corporea dell'attore brasiliano, sia nelle scuole di teatro delle università brasiliane, che nelle dinamiche dei gruppi di ricerca teatrale. Si verifica perciò, che gli artisti pedagoghi responsabili delle discipline corporee che si occupano di trasmettere i principi tecnici di base sul corpo espressivo dell'attore possiedono, nella maggior parte dei casi, una formazione specifica nel campo della danza.

---

<sup>39</sup> Per ulteriori informazioni riguardo alla tecnica di Rosangela Silvestre rimando al sito <http://www.silvestretraining.com/> accesso in data 22 gennaio 2013.

Di conseguenza, per quanto riguarda il *modus operandi* performativo della danza degli *Orixás*, devo ammettere che la situazione non poteva essere altrimenti. Tuttavia, se da un lato è inevitabile riconoscere quanto la possibilità dialogica fra la danza e il teatro possa incrementare la pratica pedagogica attoriale, dall'altro lato occorre rendere chiaro alcuni problemi che possono presentarsi in quelle situazioni pedagogiche che considerano soltanto gli elementi tecnico-espressivi della danza. Mi spiego. Il *modus operandi* performativo della danza degli *Orixás*, ossia questo "linguaggio" estremamente strutturato in codici di comportamento disciplinati nel più piccolo dettaglio, dal movimento del corpo all'emissione della voce, può essere considerato efficiente nel campo pedagogico attoriale solo se ammesso come uno "strumento" e non come la tecnica in sé. Quindi, per quanto riguarda l'educazione tecnica dell'attore, devo ammettere che ridurre l'investigazione pedagogica esclusivamente all'aspetto spettacolare delle strutture coreografiche delle figure degli *Orixás*, composta da sequenze di passi, atteggiamenti e gesti provenienti dalla cultura dei *terreiros* di *candomblés*, può compromettere, per esempio, la formazione tecnica dell'attore, non permettendogli di acquisire conoscenze pragmatiche su determinati principi tecnico-espressivi specifici, necessari all'organizzazione dell'atto creativo dell'attore. E' evidente che non si tratta qui di negare la struttura danzante degli *schemata* corporei degli *Orixás* nelle situazioni pedagogiche (anche perché sarebbe una contraddizione), ma piuttosto di rendere chiaro il rischio del virtuosismo nella pratica delle sequenze coreografiche degli *Orixás*. L'insieme organico di segni visivi presenti nelle danze degli *Orixás* non dovrebbe quindi essere considerato, oppure studiato, soltanto come una sequenza di passi, ritmi che compongono una determinata coreografia. Le danze liturgiche degli *Orixás* dovrebbero invece, essere esaminate come "partiture" fisiche e vocali, una struttura organizzata di azioni, di gesti e atteggiamenti efficace nel trasmettere una serie di principi tecnico-espressivi fondamentali durante il processo creativo dell'attore.

In questo modo, la danza può funzionare come una specie di “script” in grado di aiutare il soggetto che ricerca, a capire determinati principi tecnico-espressivi necessari alla soluzione di problemi durante la composizione di performance corporee. Soffermarsi all’aspetto formale, estetico della danza può, per esempio, impedire all’attore di approfondire questo corpo organizzato che permette all’individuo di entrare in connessione con la forza divina. Inoltre, il soffermarsi solo all’aspetto formale, estetico delle danze degli *Orixás* può spingere gli artisti (i partecipanti dalle situazioni pedagogiche) ad assumere la struttura (lo “script”) dentro lo spettacolo, e quindi – come già dichiarato anteriormente –, a far sì che le sequenze di azioni, gesti e atteggiamenti vengano adoperate direttamente nella *mise-en-scene*<sup>40</sup>. A questo riguardo, vale la pena citare di nuovo l’esempio dello spettacolo “*Siré Obá – A festa do Rei*” del gruppo *Nucleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas* ove gli elementi tecnico-espressivi e gli *schemata* corporei del rituale del *Candomblé* si trasformano in spettacolo e quindi presentati direttamente sul palcoscenico. Questa tendenza a soffermare l’atto investigativo all’aspetto formale ed estetico delle danze degli *Orixás* può essere anche appurata nelle esperienze pedagogiche<sup>41</sup> del ballerino Augusto Omolu. Secondo la mia analisi, le attività pedagogiche di Omolu ancora rimangono a livello della forma, ossia, promuoverebbero il “culto” di una nuova forma tecnica: la danza degli *Orixás* come una via performativa corporea che, non necessariamente, come nel

---

<sup>40</sup> L’attore Thomas Richards nel suo libro “Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche” (1993, p.60), ci racconta come lo stesso atteggiamento (che può trasmettere molti errori), cioè di soffermarsi all’aspetto formale, estetico di una struttura di esercizi (oppure di *schemata* corporei), ha spinto diversi attori ad usare le sequenze di stiramenti/posizioni del corpo (la struttura del *Motions*) direttamente negli spettacoli teatrali.

<sup>41</sup> La mia analisi fa riferimento alle esperienze pedagogiche di Augusto Omolu promosse nel 2006 in occasione della 14ª sessione dell’*University of Eurasian Theatre: Poetry and Improvisation*, e nel 2012 in occasione del suo “Seminario sulla drammaturgia del movimento nell’ambito dell’antropologia teatrale”, presso la Scuola di Danza dello Stato di Bahia (Brasile). Per operare la mia analisi ho adoperato i seguenti materiali audiovisivi: a) le mie videoriprese delle lezioni svoltesi nella sede del gruppo Teatro Ridotto, Bologna; e b) le videoriprese delle sessioni pedagogiche svoltesi presso la Scuola di Danza dello Stato di Bahia disponibile su youtube – <http://www.youtube.com/watch?v=oLb8RuEfN7Y> accesso in data 02 febbraio 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=YB8ntME9s4Y&list=PLC38114E94F5876E8&index=12> accesso in data 02 febbraio 2013.

caso della docente brasiliana Inaicyrá Falcão, permetterebbe al soggetto creativo di “[...] creare “nuove” forme di comunicare [...] (SANTOS, 2009, p.37), di articolare gli elementi della tradizione afrobrasiliána e le tradizioni culturali di altri popoli, tramite le sue conoscenze corporee acquisite e la sua memoria soggettiva. In questo caso, gli elementi della cultura afrobrasiliána servirebbero soltanto come un’altra modalità (di apprendimento) di atteggiare il corpo e non necessariamente un veicolo di scoperta, oppure per dirla con Cruciani (2006), una ricerca in se stessi e di se stessi. Di conseguenza, questa tendenza a fissare la percezione dell’individuo sugli aspetti formali e sulle sequenze coreografiche degli *Orixás*, non permetterebbe al soggetto che investiga di elaborare, tramite il suo corpo (fisico, psichico, mentale ed emozionale), le informazioni corporee di questa serie di forme tradizionali della cultura afrobrasiliána, nonché di formulare domande al corpo arcaico che è nell’uomo.

E’ evidentemente che questo non vuol dire che le ricerche pedagogiche di Augusto Omolu relative alle danze degli *Orixás* non siano valide e neanche si pretende contestare l’efficacia degli elementi tecnico-espressivi provenienti dai *derivati* delle tradizioni africane, ossia il complesso vocabolario moto-vocale di queste tradizioni danzate, “con le loro regole grammaticali e la loro sintassi”, nei “nuovi” processi educativi dell’attore. Al contrario, grazie alla mia esperienza pratica come attore-pedagogo, posso affermare che gli elementi tecnici e espressivi, come il tempo-ritmo, i passi, gli *schemata* corporei e i suoni, riscontrabili nelle strutture organizzate di queste tradizioni danzate, accostati ad altri *modus operandi* e affiancati ad altre conoscenze teoriche e pratiche (teatrali), permetterebbero all’attore di comprendere, tramite il suo organismo biopsichico, quello stato di disponibilità organizzato, preciso, necessario nell’ambito delle investigazioni teatrali. Evidentemente, la giunzione di questi saperi può aiutare il pedagogo a comporre il suo “poema” pedagogico solo se tali saperi non vengono ammessi semplicemente come alterità o *ensemble* di alterità destinate a riempire determinati vuoti lasciati nel campo della formazione corporea-vocale dell’attore.

Vale a dire che la giunzione di queste conoscenze teatrali non può trasformarsi in una “zuppa” di informazioni e tecniche specifiche in un unico *training*, senza motivi pedagogici chiari e coerenti. In altre parole, il *modus operandi* di Augusto Omolu rischia di diventare solo un altro *training*, una modalità performativa “esotica” come altre promosse nei contesti laboratoriali teatrali che purtroppo commettono l’errore di fissare l’attenzione del soggetto-ricercatore solo sulla forma estetica piuttosto di stimolarlo ad investigare il *corpo in azione* (l’architettura tridimensionale dell’organismo umano che sperimenta sensazioni, percezioni e azioni) nei processi percettivi.

Dopo il confronto delle due situazioni pedagogiche, quella tramandata dal ballerino Augusto Omolu e quell’altra dalla docente e ballerina Inaicyra Falcão, ambedue artisti-pedagoghi brasiliani che si sono serviti delle loro conoscenze “incorporate”, ossia degli elementi tradizionali della matrice afrobrasiliiana per comporre il loro “poema” pedagogico, sono arrivati alla conclusione che i processi educativi che tendono a fissare la percezione dell’individuo sugli aspetti formali e sulle sequenze coreografiche non faciliterebbero costui nell’elaborazione, tramite il suo corpo (fisico, psichico, mentale e emozionale), delle informazioni corporee della serie di forme tradizionali della cultura afrobrasiliiana. Perciò, il pedagogo che suggerisce la copia delle azioni e i gesti della cultura dei *candomblés* nei processi educativi dell’attore piuttosto che aiutarlo ad articolare gli elementi tecnico-espressivi durante l’atto creativo, rischia di tramandare le proprie immagini corporee e mentali invece di stimolare la cooperazione per il raggiungimento di una meta creativa. E’ importante quindi comprendere che, oltre alla forma, le azioni, i gesti e gli *schemata* degli *Orixás* sono soprattutto forze motrici capaci di “[...] avvicinarci alla forza dell’origine, di evocare i poteri cosmici e le loro interrelazioni con gli esseri umani. [...]” [n.t.] (SANTOS, 2002, p.111).

E' importante chiarire che, non voglio negare l'efficacia degli aspetti formali e della precisione nei processi educativi dell'attore, anzi, è soltanto tramite la padronanza di questi aspetti, organizzati in una struttura precisa, che l'uomo-artista è in grado di eseguire un'azione "organica piena". Ed è soltanto tramite questa struttura formale precisa che, per dirla con Grotowski (1987), il performer può accedere al *corpo dell'essenza*, essere ricettivo e presente. Non si tratta, dunque, di escludere l'importanza delle strutture formali nei processi educativi ma, di riconoscere il modo adeguato di lavorare con queste composizioni durante il processo educativo corporeo dell'attore. Ossia, le strutture dovrebbero aiutarlo a svolgere un altro tipo di percezione corporea: non quella di "[...] un organismo-massa, organismo dei muscoli, atletico, ma un organismo-canale attraverso cui le energie circolano, le energie si trasformano [...]" (GROTOWSKI, 1987, p.86).

Nella presente indagine ho sostenuto l'ipotesi che il pedagogo (colui che si serve degli elementi tecnico-espressivi della cultura dei *candomblés*) possa aiutare l'attore a svolgere un altro tipo di percezione corporea mediante, per esempio, lo studio dell'anatomia mistica, ossia "l'albero sacro" dell'uomo che esegue azioni tradizionali efficaci nei rituali dei *candomblés*. Ho cercato dunque di dimostrare in quale modo questa alternativa didattica pedagogica possa contribuire al processo educativo corporeo dell'attore permettendogli non soltanto di accumulare un repertorio gestuale, ma fargli altresì comprendere qualcosa di più profondo, "sigillato" nella sua memoria interna biologica silenziosa. Lo studio dell'albero-sacro – *axis-mundis*, simbolo-immagine del corpo umano, adoperato sia nella tassonomia corporea dei *candomblés*, sia in quella giudaico-cristiana – può rivelare, per esempio, all'individuo che partecipa alle situazioni pedagogiche che, indipendentemente dalla cultura corporea alla quale egli appartiene, l'organismo umano porta in sé "due poli diversi", due forze energetiche antagoniste – organiche e sottili – riconoscibili nelle opposizioni corporee della figura umana. E che, grazie a un *modus operandi* dinamico e relazionale, il corpo potrebbe accedere ad una coscienza che, per dirla con Grotowski, "[...] non è legata al

linguaggio (alla macchina del pensare), ma alla Presenza.” (GROTOWSKI, 1993, p.102). In questa prospettiva metodologica gli *schemata* corporei degli *Orixás* non vengono ammessi solo come una specie di allenamento fisico ed esotico, ma come una struttura pedagogica “aperta” che può aiutare gli individui a capire il tipo di energia e l’influenza delle zone energetiche corporee nella composizione di una qualsiasi figura in movimento. Il processo, dunque, non si ridurrebbe all’attuazione delle figure degli *Orixás* ma invece si trasformerebbe in una possibilità di studio delle forze energetiche antagoniste presenti nell’architettura corporea umana.

Riguardo invece alla modalità didattica adoperata dai pedagoghi per tramandare gli *schemata* corporei. Sostengo che i nuovi saperi della neuroscienza cognitiva potrebbero aiutare soprattutto la guida della situazione pedagogica ad assumere le immagini del suo corpo come una specie di *spazio d’azione condiviso* “[...] all’interno del quale ogni atto e ogni catena d’atti, [...] appaiono immediatamente iscritti e compresi [...]” (SINIGAGLIA; RIZZOLATTI, 2006, p.127). I presupposti teorici delle scienze “dure”, soprattutto quelli che riguardano il potere delle immagini di suscitare non solo particolari reazioni emotive ma coinvolgere anche il fisico del soggetto che osserva (GALLESE, 2008), faciliterebbero quindi i soggetti coinvolti in una situazione pedagogica a riconoscere almeno due modi – o due tipi di approcci investigativi che necessariamente sono presenti in una situazione pedagogica – di adoperare le immagini corporee, ossia: 1) l’immagine come modello da copiare, e 2) l’immagine come strumento di esperienza inter-relazionale e di interscambio.

E' inevitabile riconoscere che in qualsiasi tipo di processo educativo sussiste il problema del modello da copiare. E anche, che nell'ambito dell'educazione attoriale questo problema si rivela ancora più complesso, giacché il soggetto che tramanda le conoscenze tecniche si serve esclusivamente delle sue immagini corporee per guidare per l'appunto, il processo investigativo dello studente. In questo ambito, l'attore-pedagogo rischia, anche se inconsapevolmente, di tramandare, durante l'interazione educativa, una specie di modello (mentale e corporeo) in grado di esercitare un'influenza costante sul modo dello studente di sperimentare tramite il suo organismo biopsichico. Il rischio, in questo caso, è che l'attore-pedagogo possa trasformarsi in una specie di modello da copiare, piuttosto che fornire agli studenti gli strumenti tecnici per un'indagine performativa, cioè gli elementi tecnico-espressivi necessari alla composizione creativa. L'allenamento tecnico non dovrebbe quindi essere un modello "chiuso" disposto dal soggetto che guida la situazione pedagogica, ma invece un campo di investigazione, una strada, un territorio sconosciuto sia al soggetto che guida sia agli attori che si tuffano in un tipo di interrelazione fondata "sugli occhi", cioè che ammette l'atto di osservare come un modo (pedagogico) di entrare in contatto con l'altro, di stabilire l'empatia fisica e emozionale stimolando così la risonanza corporea e mentale tra i soggetti coinvolti nel processo educativo. In questo contesto, la guida opta di non eseguire (salvo, evidentemente, quando necessario) e neanche di dimostrare, nello spazio-tempo, una successione di esercizi precisi con il suo *corpo d'azione*. Il modello da copiare non è eliminato dal contesto pedagogico ma piuttosto articolato, ossia l'attore-pedagogo, guida del processo educativo, non presenta il suo *corpo d'azione*, non lo offre quindi come il modello durante la risoluzione di un problema tecnico-espressivo, ma indica piuttosto i problemi dell'organizzazione di un determinato compito o azione. Questo modo di trasmettere le informazioni eviterebbe dunque il rischio dello studente di formarsi un'immagine motoria dell'azione corporea osservata, ossia impedirebbe che "[...] la mera osservazione dell'azione compiuta da altri evochi nel cervello dell'osservatore un atto motorio potenziale analogo[...]"

(SINIGAGLIA; RIZZOLATTI, 2006, p.95). Di conseguenza, la consapevolezza del potere espressivo visuale dinamico delle immagini corporee favorirebbe i processi educazionali di stampo transculturale, cioè sosterrrebbe la possibilità dialogica nell'ambito delle ricerche sperimentali teatrali contemporanee, e conseguentemente, favorirebbe l'incontro come un *modus operandi* per indagare e intervenire verso le informazioni "straniere". In questo caso, si presume che l'attore pedagogo eviterebbe da un lato, l'azione di tramandare la sua individualità culturale (la sua "architettura" corporea acquisita) come l'unico modello dell'esperienza educativa ed inoltre, egli instaurerebbe un altro tipo di metodologia collaborativa (dialogica) nella quale l'allievo non viene ammesso come un corpo disabilitato ma piuttosto come un corpo "deposito" di informazioni, partecipe e collaborativo. Egli diventa dunque il soggetto creativo (attivo) che "trasporta" dentro di sé le sue esperienze nonché le sue capacità fisiche e intellettuali. Il suo corpo non è quindi solo un organismo-massa, organismo dei muscoli, ma, al contrario, un'architettura corporea della memoria composta da diverse parti, ognuna collegata ad una forza primordiale. Pertanto, gli *schemata* corporei e le azioni mitiche degli *Orixás* servirebbero non esclusivamente come una specie di *training* fisico, una sequenza di passi e coreografie, ma, piuttosto, come una modalità per ricordare, recuperare e comprendere determinate memorie-motrici di un corpo arcaico che è nell'uomo.

## BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDRE, Marco Antônio (a cura di). “Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte, Mazza Edições, 2007.
- AMARAL, Rita. “Xirê! O modo de crer e de viver do candomblé”. Rio de Janeiro, Pallas, 2002.
- ARISTOTELE. “Poetica.” Milano, Biblioteca Universale Rizzoli Classici Greci e Latini, 2008.
- AROSIO, Mario (a cura di). “Gli dèi della danza e del potere. Religione e società nell’Africa nera.” Torino, ERI Edizione RAI, 1980.
- ARNHEIM, Rudolf. “Il potere del centro. Psicologia della percezione nelle arti visive.” Torino, Giulio Einaudi editore, 1984.
- \_\_\_\_\_. Arte e Percezione visiva. Milano, Feltrinelli, 2008.
- ATTISANI, Antonio e BIAGINI, Mario (a cura di). “Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998.” Roma, Bulzoni Editore, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Testimonianze e riflessioni sull’arte come veicolo.” Roma, Bulzoni Editore, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.” Roma, Bulzoni Editore, 2007.
- AUGRAS, Monique. “O duplo e a metamorfose. A identidade mítica em comunidade nagô.” Petropolis, Editora Vozes, 1983.
- BAILLIE, Welch David. “Um melotipo ioruba: nagô para os cânticos religiosos da diáspora negra.” Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA, Salvador, 1980.
- BAJINI, Irina. “Il dio delle onde, del fuoco, del vento.” Milano, Sperling & Kupfer, 2000.
- BARBA, Eugenio. “La canoa di carta.” Bologna, il Mulino, 1993.
- \_\_\_\_\_. “Con Eugenio Barba: paradosso pedagogico.” RUFFINI, Franco (a cura di). *La scuola degli attori. Rapporti dalla prima sessione dell’ISTA –*

*International School of Theatre Anthropology (Bonn 1-31 ottobre 1980)*. Firenze-Milano, Casa Usher, 1981.

BARIOGLIO, Marina. “Nel regno dell’immaginazione. Da Jung alla pedagogia immaginale.” Bergamo, Moretti & Vitali Editori, 2008.

BARTLETT, Frederic C. “La memoria: studio di psicologia sperimentale e sociale.” Milano, Franco Angeli Editore, 1974.

BASTIDE, Roger. “Le Americhe nere : le culture africane nel Nuovo Mondo.” Firenze, Sansoni, 1970.

\_\_\_\_\_. “Il Brasile.” Milano, Garzanti, 1960.

\_\_\_\_\_. “Deuses e máscaras da África.” São Paulo, Anhembi, vol. 14, 1955.

\_\_\_\_\_. “Sogno, trance e follia.” Milano, Edizioni Jaca Book, 1976.

\_\_\_\_\_. “O candomblé da Bahia.” São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

BATESON, Gregory. “Verso un’ecologia della mente.” Milano, Adelphi Edizioni, 2001.

BENEDUCE, Roberto. “Trance e possessione in Africa: Corpi, mimesi, storia.” Torino, Bollati Boringhieri Editore, 2006.

BERGSON, Henri. “Materia e memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito.” Bari, Laterza & Figli, 1996.

\_\_\_\_\_. “Educazione, cultura e scuola.”(a cura di M.T. Russo). Roma, Armando Editore, 2000.

\_\_\_\_\_. “Il cervello e il pensiero e altri saggi.” Roma, Editori Riuniti, 1990.

BERNARDO, Terezinha. “Negras, mulheres e mães. Lembranças de Olga de Alaketu.” São Paulo, EDUC; Rio de Janeiro, Pallas, 2003.

BIÃO, Armindo. “Etnocologia e a cena bahiana: textos reunidos.” Salvador, P&Gráfica e Editora, 2009.

\_\_\_\_\_. “O ator nu: notas sobre seu corpo e treinamento nos anos 80.” *Revista da Escola de Musica e Artes Cênicas*. Abril/Junho 1982, Salvador, Bahia.

BORTOLETTI, Francesca (a cura di). “Teatro e Neuroscienze: L’apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale.” Rivista Culture Teatrali, Edizione Carattere, Bologna, 2008.

- BRAITENBERG, Valentino. "L'immagine del mondo nella testa." Milano, Adelphi Edizioni, 2008.
- CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, Carmem. "Historia do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues." Rio de Janeiro, EDURJ, FUNARTE, 1996.
- CANEVACCI, Massimo. "Sincretismi. Esplorazioni diasporiche sulle ibridazioni culturali." Milano, Costlan editori, 2004.
- CARNEIRO, Edison. "Negros bantus." Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1937.
- \_\_\_\_\_. "Antologia do negro brasileiro." Rio de Janeiro, Agir, 2005.
- CARNEIRO, Edison. "Candomblés da Bahia." São Paulo, WMF Martins Fontes, 2008.
- CARREIRA, André e NASPOLINI, Marisa (a cura di). "Questões em torno da biomecânica" in Meyerhold - experimentalismo e vanguarda. Rio de Janeiro, E-papers, 2007.
- CASCUDO, Luisa da Camara. "Historia dos nossos gestos: Uma pesquisa na Mimica do Brasil." São Paulo, Edições melhoramentos, 1976.
- CASTRO, Yeda Pessoa. "Lingua e nação de candomblé." In, "Africa", Rivista del Centro di Studi Africani, USP, n°4, 1981.
- CATONI, Maria Luisa. "Shemata: Comunicazione non verbale nella Grecia antica." Pisa, Edizioni della normale, 2005.
- CECHOV, Michail. "All'attore. Sulla tecnica della recitazione." Firenze, La casa Usher, 1984.
- CHARDIN, Teilhard de. "L'avvenire dell'uomo." Milano, Il Saggiatore, 1972.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT Alain. "Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costume, gesti, forme, figure, colori, numeri." Milano, BUR Dizionari, 2006.
- CONNERTON, Paul. "Come le società ricordano." Roma, Armando editore, 1999.

- CONNERTON, Paul. "Come la modernità dimentica." Torino, Giulio Einaudi editore, 2010.
- CRUCIANI, Fabrizio. "Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento." Roma, Editoria & Spettacolo, 2006.
- CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clelia (a cura di). "Civiltà teatrale nel XX secolo." Bologna, Il mulino, 1986.
- DANTAS, Beatriz Góis. "Vovó Nagô e papai branco: usos e abusos da Africa no Brasil." Rio de Janeiro, Graal, 1988.
- DAMASIO, Antonio R. "L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano." Milano, Edizioni Adelphi, 1995.
- \_\_\_\_\_. "Emozione e coscienza." Milano, Edizioni Adelphi, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente." Milano, Edizioni Adelphi, 2012.
- DECROUX, Etienne. "Parole sul mimo. Il grande classico del teatro gestuale contemporaneo". Roma, Dino Audino Editore, 2003.
- DEGLER, Janusz (a cura di). "Essere un uomo totale, autori polacchi su Grotowski: l'ultimo decennio". Pisa, Titivillus, 2005.
- DE LUCA PRETTO, Nelson e SERPA Perret Luiz Felipe (a cura di). "Expressões de sabedoria: educação, vida e saberes." Salvador, EDUFBA, 2002.
- DE MARINIS, Marco. "Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea." Firenze, La casa Usher, 2011.
- \_\_\_\_\_. "Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia." Roma, Bulzoni editore, 1999.
- \_\_\_\_\_. "In cerca dell'attore: un bilancio del Novecento teatrale". Roma, Bulzoni editore, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Il nuovo teatro, 1947-1970." Milano, Gruppo editoriale Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, 1987.
- \_\_\_\_\_. "Mimo e teatro nel Novecento." Firenze, La casa Usher, 1993.
- DIVERSI AUTORI. "O negro no Brasil. Trabalhos apresentados ao 2º Congresso Afro-brasileiro (Bahia)". Civilização Brasileira S/A, 1940.

- ELIADE, Mircea. "Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase." Paris, Payot, 1983.
- FALLETTI, Clelia (a cura di). "Il corpo scenico". Editoria e Spettacolo, Roma, 2008.
- FALLETTI, Clelia. "Lo spazio d'azione condiviso." FALLETTI, Clelia e SOFIA, Gabriele (a cura di). "Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze." Roma, Editoria & Spettacolo, 2011.
- FALLETTI, Clelia e SOFIA, Gabriele (a cura di). "Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze." Roma, Editoria & Spettacolo, 2011.
- FERNANDES, Ciane. "O corpo em movimento: O sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas." São Paulo, Editora AnnaBlume, 2002.
- FLASZEN, Ludwik; MOLINARI, Renata; POLLASTRELLI, Carla (a cura di). "Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flazen." Firenze, La casa Usher, 2007.
- FREEDBERG, David e GALLESE, Vittorio. "Movimento, emozione e empatia: I fenomeni che si producono a livello corporeo ossevando le opere d'arte." Rivista Prometeo, Arnaldo Mondadori Editori, Anno 26, n.103, 2008.
- FREIRE, Paulo. "Pedagogia do oprimido". São paulo, Editora Paz e Terra S/A, 1987.
- FREYRE, Gilberto. "Casa grande e senzala." Rio de janeiro, José Olympio, 1964.
- GALIMBERTI, Umberto. "Il corpo." Milano, Feltrinelli Editore, 2007.
- GALLESE, Vittorio. "La simulazione incarnata: I neuroni specchi, le basi neurofisiologiche dell'intersogettività ed alcune applicazioni per la psicoanalisi." Psicoterapia e Scienze Umane, 2006, XL, 3: 543-580.
- \_\_\_\_\_. "Il corpo teatrale : mimetismo, neuronio specchio, simulazione incarnata." BORTOLETTI, Francesca (a cura di). "Teatro e Neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale." Edizioni Carattere, Bologna, 2008.
- GERSHON, Michael D. "Il secondo Cervello." Torino, UTET Libreria, 2006.

- GILROY, Paul. "The Black atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza." Roma, Meltemi editore, 2003.
- GOULART, Maurício. Escravidão africana no Brasil: das origens à extinção do tráfico." São Paulo: Alfa-Ômega, 1975.
- GROTOWSKI, Jerzy. "Per un teatro povero." Roma, Bulzoni Editore, 1970.
- GROTOWSKI, Jerzy. "Con Jerzy Grotowski: leggi pragmatiche." RUFFINI, Franco (a cura di). *La scuola degli attori. Rapporti dalla prima sessione dell'ISTA – International School of Theatre Anthropology (Bonn 1-31 ottobre 1980)*. Firenze-Milano, Casa Usher, 1981.
- \_\_\_\_\_. "Tu est fils de quelqu'un." ATTISANI, Antonio; BIAGINI, Mario (a cura di). *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*. Roma, Bulzoni editore, 2007.
- \_\_\_\_\_. "Performer." ATTISANI, Antonio; BIAGINI, Mario (a cura di). *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*. Roma, Bulzoni editore, 2007.
- \_\_\_\_\_. "Holiday e Teatro delle Fonti." Firenze, La Casa Usher, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo." ATTISANI, Antonio; BIAGINI, Mario (a cura di). *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*. Roma, Bulzoni editore, 2007.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. "Raizes do Brasil." Rio de Janeiro, Jose Olympo Editora, 1986.
- JANUSZ, Degler (a cura di). "Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski: l'ultimo decennio." Pisa, Titivillus, 2005.
- JENKS, C. (a cura di). "Visual Culture." London, Routledge, 1995.
- JUNIOR, Fonseca Eduardo. "Dicionario Yoruba Nago Portugues." Rio de Janeiro, Editora Civilizacao Brasileira, 1988.
- JUNIOR, Antonio Marcos Ferreira. "A dança dos orixás de Augusto Omolu e suas confluências com a antropologia teatral" . Dissertação de Mestrado – Pós-Graduação em Artes – Universidade Federal de Uberlândia, 2011.
- LABAN, Rudolf. "Espace Dynamique." Bruxelles, Contredanse, 2003.

- LEITE, Fabio. “A questão ancestral: África negra.” São Paulo, Casa das Áfricas, Palas Athena, 2008.
- LIMA, Vivaldo da Costa. “A família de santo nos candomblés jêjes-nagôs da Bahia: Um estudo das relações intergrupais.” Salvador, Corrupio, 2003.
- LIMA, Vivaldo da Costa. “Lessé Orixá, nos pés do santo.” Salvador, Corrupio, 2010.
- \_\_\_\_\_. “A anatomia do acarajé e outros escritos.” Salvador, Corrupio, 2010.
- LO IACONO, Concetta (a cura di). “Il danzatore attore: da Noverre a Pina Bausch.” Roma, Dino Audino editore, 2007.
- LODY, Raul. “O povo do santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos.” São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- LOWEN, Alexander. “Bionergetica.” Milano, Stampa Grafica Sipiel, 2009.
- LOWEN, Alexander . “Il linguaggio del corpo.” Milano, Feltrinelli, 2007.
- LUCIANO. “La danza.” Venezia, Marsilio Editori, 1992.
- LURIJA, Aleksandr R. “Viaggio nella mente di un uomo che non dimenticava nulla.” Roma, Editore Armando Armando, 1979.
- MACLEAN, Paul D. “Evoluzione del cervello e comportamento umano : studi sul cervello trino.” Torino, Einaudi, 1984.
- MARITI, Luciano. “Transiti tra Teatro e Scienza. Dalla mimesis tou biou al bios della mimesis”. SOFIA, Gabriele (a cura di). “Dialoghi tra teatro e neuroscienze.” Edizioni Alegre, Roma, 2007.
- MARTINS, Suzana. “A dança de Yemanjá Ogunté: sob a perspectiva estética do corpo.” Salvador, EGBA, 2008.
- MAUNICK, Edouard J. “En mémoire du memorable: suivi de jusqu’en terre Yoruba.” Paris, L’Harmattan, 1979.
- MAUSS, Marcel. “Teoria generale della magia.” Torino, Einaudi editore, 1991.
- MEDINA, João Paulo Subirá. “O Brasileiro e sue corpo: Educação e política do corpo.” Campinas, Papyrus, 1990.
- MELLO E SOUZA, Laura de. “O diabo e a terra de Santa Cruz.” São Paulo Companhia das Letras, 1999.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. "Fenomenologia della percezione". Milano, Studi Bompiani, 2003.
- METRAUX, Alfred. "Itinerari: Sud America, Haiti, Dahomey." Torino, Editore Boringhieri, 1981.
- MOLINARI, Renata M. "Diario dal Teatro delle Fonti: Polonia 1980." Firenze, La casa Usher, 2006.
- MORIN, Edgar. "I sette saperi necessari all'educazione del futuro." Milano, Raffaello Cortina Editore, 2001.
- \_\_\_\_\_. "Educare gli educatori. Una riforma del pensiero per la democrazia cognitiva." Roma, EDUP, 2002.
- MOTTA, Roberto (a cura di). "Roger Bastide Hoje: raça, religião, saudade e literatura." Recife, Edições Bagaço, 2005.
- MULLER, Bernard. "La tradition mise en jeu: une anthropologie du théâtre yoruba." La Courneuve, 2006.
- NIMIS, Érika. "Photographes d'Afrique de l'Ouest: l'expérience yoruba." Paris, Ibadan, 2005.
- NINA RODRIGUES, Raymundo. "Os africanos no Brasil." São Paulo, Madras, 2008.
- NOBREGA, Cida e ECHEVERRIA, Regina. "Mãe menininha do gantois: uma biografia." Salvador, Corrupio; Rio de Janeiro, Ediouro, 2006.
- NUNES, Deise Faria. "The Dances of the Orixas. From sacred ritual to performer's dramaturgy." Master's Thesis. Department of Culture Studies and Oriental Languages Faculty of Humanities. University of Oslo. Spring, 2011.
- OYETUNDE, Tijani. "L'influence de certaines traditions Yoruba dans la culture brésilienne." Maîtrise : Anthropologie : Univ. Paris 8, 1999.
- PEEL, Y.D.Y. "Ijeshas and nigerians: the incorporations of a Yoruba Kingdom." Cambridge, Cambridge University press, 1983.
- PEZIN, Patrick (sous la direction). "Étienne Decroux, mime corporel, texts, etudes et témoignages." Saint-Jean-de-Védas, L'entretemps éditions, 2003.
- PICCON-VALIN, Béatrice. "Mejerchol'd." Perugia, MTTMedizioni, 2006.

- PIZZORNO, Luisa Faldini (a cura di). "Religione e magia: Culti di possessione in Brasile." Torino, UTET Libreria, 1997.
- PLATONE. "Opere complete volume 5 – Eutidemo, Protagora, Gorgia, Menone, Ippia Maggiore, Ippia Minore, Ione, Menesseno." Roma, Biblioteca Universale, 2003.
- PORTUGAL, Fernandes. "Yorubá: a língua dos orixás." Rio de Janeiro, Pallas, 1989.
- PRANDI, Reginaldo. "Mitologia dos Orixás." São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- QUERINO, Manuel R. "A raça africana e os seus costumes na Bahia." Bahia, 1916, Anais do 5º Congresso Brasileiro de Geografia.
- RANDI, Elena (a cura di). "François Delsarte: Le leggi del teatro, il pensiero scenico del precursore della danza moderna." Roma, Bulzoni editore, 1993.
- RASMUSSEN, Iben Nagel. "Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti." Roma, Bulzoni Editore, 2006.
- REGIS, Olga Francisa. "A comida de Santo numa casa de Queto da Bahia." Salvador, Corrupio, 2010.
- REICH, Wilhelm. "Analisi del carattere." Milano, Sugarco, 1982.
- REIS, João José. "Domingos Sodré, um sacerdote africano. Escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX." São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- RIBEIRO, Ronilda Yakemi. "Alma africana no Brasil. Os iorubas." São Paulo, Editora Oduduwa, 1996.
- RICHARDS, Thomas. "Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche." Milano, Ubulibri, 1993.
- RISERIO, Antonio. "Oriki Orixá." São Paulo, Perspectiva, 1996.
- RIZZOLATTI, Giacomo e SINIGAGLIA, Corrado. "So quel che fai: Il cervello che agisce e i neuroni specchio." Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006.
- ROSSEAU, J. J. "Emilio o Dell'educazione." Torino, Arnoldo Mondadori Editori, 1997.

- RUFFINI, Franco (a cura di). “La scuola degli attori. Rapporti dalla prima sessione dell’ISTA – International School of Theatre Anthropology (Bonn 1-31 ottobre 1980).” Firenze-Milano, La Casa Usher, 1981.
- SÀLÁMÌ, Síkírù (King). “A mitologia dos orixás africanos.” São Paulo, Editora Oduduwa, 1990.
- SALVOLDI, Valentino. “Il banchetto sacro: aspetti della cultura yoruba della Nigeria.” Bologna, EMI, 1981.
- SANTOS, Inacyra Falcão dos. “Corpo e ancestralidade.” Salvador, EDUFBA, 2002.
- SANTOS, Juana Elbein (org.). “Ancestralidade africana no Brasil”. Sociedade de Estudos da cultura negra no Brasil.
- SANTOS, Juana Elbein. “Os Nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. Petrópolis, Vozes, 2008.
- SANTOS, Maria Thais Lima. “Interpretação no Brasil: A linguagem corporal e os novos procedimentos cênicos – 1970/1971.” Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1994.
- SCHANK, Roger C. “Il computer cognitivo: linguaggio, apprendimento e intelligenza artificiale.” Firenze, Giunti, 1989.
- SCHILDER, Paul. “Immagine di sé e schema corporeo.” Milano, Franco Angeli Editore, 1981.
- SCHOTT-BILLANN, France. “Quando la danza guarisce.” Milano, Franco Angeli, 2011.
- SIEGEL, Daniel J. “La mente relazionale: Neurobiologia dell’esperienza interpersonale.” Milano, Raffaello Cortina Editore, 2001.
- SILVA DA, Ornato José. “A tradição Nagô. Rio de Janeiro, 1985.
- SILVA, Eduardo. “Dom Obá II D’Africa, o príncipe do povo. Vida, tempo e pensamento de um homem livre de cor.” São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- SOARES, Carlos Eugênio Líbano. “A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850).” Campinas, Editora Unicamp, 2004.

- SOFIA, Gabriele. “Dialoghi tra teatro e neuroscienze.” Roma, Edizioni Alegre, 2009.
- SOMMER, Cecilio. “Musica e dança no candomblé.” Revista dos Franciscanos do Nordeste, Santo Antonio, Bahia, 1942.
- SPARTA, Francisco. “A dança dos Orixás.” São Paulo, Editora Heder, 1970.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin S. “La mia vita nell’arte.” Firenze, La casa Usher, 2009.
- \_\_\_\_\_. “Il lavoro dell’attore su se stesso”. Bari, Editori Laterza, 2007.
- STEINER, Rudolf; VON SIVERS STEINER, Marie. “Sprachgestaltung e arte drammatica.” Milano, Editrice antroposofica, 1990.
- \_\_\_\_\_. “Regia e Arte drammatica.” Milano, Editrice antroposofica, 1994.
- TRAJANO, Paulo Luiz de Aguiar. “O trabalho de Angel Vianna na preparação corporal de atores.” VI Congresso de Pesquisa e Pos-Graduação em Artes Cênicas 2010.
- TURNER, Victor. “Dal rito al teatro.” Bologna, Il mulino, 1986.
- \_\_\_\_\_. “Antropologia della performance.” Bologna, Il mulino, 1993.
- VACIS, Gabriele. “Awareness. Dieci gironi con Jerzy Grotowski.” Milano, Scuola Holden, 2002.
- VASILIJ, O. Toporkov. “Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni.” Milano, Ubulibri, 1991.
- VERGER, Pierre Fatumbi. “Orisha: les dieux Yorouba en Afrique et au nouveau monde.” Paris, Editions A.M. Metailie, 1982.
- \_\_\_\_\_. “Orixás.” São Paulo, Corrupio Comercio Ltda, 1981.
- \_\_\_\_\_. “O Deus supremo Iorubà; uma revisão das fontes.” Publicado em Odu, University of Ife, Journal of African Studies, vol. 2, no 3, 1966.
- \_\_\_\_\_. “Fluxo e refluxo: do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII a XIX.” São Paulo, Corrupio, 1987.
- \_\_\_\_\_. “Orisha: les dieux Yorouba en Afrique et au nouveau monde.” Paris, Editions A.M Metailie, 1982.

- VIANA FILHO, Luís. “O negro na Bahia: um ensaio clássico sobre a escravidão.” Salvador, EDUFBA, Fundação Gregorio de Mattos, 2008.
- VIGARELLO, Georges; CORGIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques. “Histoire du Corps.” Paris, L’Univers historique, 2005.
- VIANNA, Klauss. “A dança.” São Paulo, Summus Editorial, 2005.
- YVONNE, Daniel. “Dancing wisdom: embodied knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé.” Chicago, University of Illinois press, 2005.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. “La vita delle immagini.” Milano, Mimesis Ermesiana, 2007.
- ZACHARIAS, José Jorge de Morais, “Ori Axé, a dimensão arquetípica dos orixás.” São Paulo, Vetor, 1998.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. “La vita delle immagini.” Milano, Mimesis Edizione, 2007.

#### BIBLIOGRAFIA ICONOGRAFICA

- AGUILAR, Nelson (a cura di). “Negro de Corpo e Alma. Mostra do redescobrimento.” Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma – Black in body and soul.” São Paulo, Associação Brasil 500 anos, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira.” São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- AMADO, Jorge (pref). “Carybé, mural dos Orixás.” Salvador, Editora Banco da Bahia, 1979.
- CARYBE. “Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia.” São Paulo, Editora Raizes Artes Graficas, 1980.

CHEMECHE, George. "Ibeji : le culte des jumeaux Yoruba." Milano, Editora 5 Continents, 2003.

DOS SANTOS, José Felix e DA NOBREGA, Cida. "Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora: a saudade e memória." Salvador, Corrupio, 2000.

KALISCH, Marco. "Orisa tradition: a photographic exhibition on traditional Yoruba religion." New York, Schomburg Center, 1981.

LODY, Raul. "Um documento do candomblé na cidade do Salvador." Editora Mec/Funarte/Inf – Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1985.

MEDEIROS, José. "Candomblé." São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2009.

MOURA, Carlos Eugenio Marcondes de. "A Travessia da Calunga Grande: Três séculos de imagem sobre o negro no Brasil 1637-1899." São Paulo, Edusp, São Paulo, 2000.

VERGER, Pierre. "Le messenger: the go-between: photographies: 1932-1962." Paris, Revue Noir, 1993.

\_\_\_\_\_. "Dieux d'Afrique: culte des Orishas et Vodouns à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique et à Bahia, la Baie de tous les Saints au Brésil." Paris, P. Hartmann, 1954.

\_\_\_\_\_. "Orixas." Roma, Edizioni Associate, 2005.

\_\_\_\_\_. "Pierre Fátumbí Verger: dieux d'Afrique." Paris, Revue Noire, 1995.

VERGER, Pierre. "Saída de Iaô." São paulo, Axis Mundo, 2002.

## VIDEO E FILM

AZULAY, Tom. "Exu mangueira." Film 16mm, 40', Tom Azulay cinemateca, 1975.

BABALU, Aye. "Les Orisha." (Bibliografia iconografica-video: un film de Jean-Luc Chevanne. [S.l.] : Laboratoire "Images et sons Cultures et identifications" Paris 8 : Yak film, cop. 1998 (1VIDEOCASSETTE [VHS] (60 min.) : coul. ; SECAM

- BARBIERI, Renato. “Na rota dos Orixás.” DVD, 52’, Itaú cultural, 1998.
- CHAGNARD, Patrice. “Dieu noir de race Brésil.” Film 16mm, 50’, Paris, CNRS Audiovisuel, 1981.
- DARS, Jean-François, PAPILLAUT Anne. “Ligne de fuite.” Film 16mm, 21’, France, Ministère de la Culture, 1985.
- ELBEIN, Juana. “Orixá Ninu Ile.” Film 16mm, 24’, Seneb, 1978.
- \_\_\_\_\_. “Yà Mi Agba.” Film 16mm, 22’, Seneb, 1979.
- LEITE, Fabio. “África profunda: permanências e práticas ancestrais (Yoruba, Agni e Senufo).” DVD, 120’, Casa das Áfricas, título da coleção: Estudos africanos no Brasil: memórias de seus protagonistas, São Paulo, 2007.
- LEITE, Fábio. “Orixás da Bahia”. DVD, 40.” Casa de cinema da Bahia.
- FARIA, Lázaro. “A cidade das mulheres.” DVD, 55’, Casa de cinema da Bahia, 2005.
- MORIDE, R. “Bahia, la sainte.” Film bianco nero, 30’, Paris, Franfilmdis, 1950.
- PEIXOTO, Clarice. “Gisèle Omindarewá.” DVD, 65’, Centro de Tecnologia Educacional/CTE-SR3-UERJ, 2008.
- SARNO, Geraldo. “Espaço sagrado.” Film 16mm, 15’, Sarue Filmes, 1975.
- \_\_\_\_\_. “Iaô iniciação: Iniciação num terreiro gege-nago.” Film 16mm, 70’, Thomas Farkas/Sarue Filmes, 1976.

#### RIVISTE E PERIODICI

- ANAIS DO V COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ETNOCENOLOGIA. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Organização: Armindo Jorge de Carvalho Biao, Salvador, Fast Design, 2007.
- CULTURE TEATRALI. STUDI, INTERVENTI E SCRITTURE SULLO SPETTACOLO. Rivista diretta da Marco De Marinis. “Teatro e Neuroscienze.

L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia Sperimentale.” Edizioni Carattere, Bologna, numero 16, 2007.

\_\_\_\_\_. “Padri, figli e nipoti. Su Decroux, il rapporto maestro-allievo e la trasmissione dell'esperienza a teatro.” Edizioni Carattere, Bologna, numero 1, 1999.

DIARIO DE NOTÍCIAS. Bahia, Brazil, 11 de janeiro de 1937. Número 9878, Anno LXI.

IDENTIDADE NEGRA. “Pesquisas sobre o negro e a educação no Brasil.” ANPED Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação. <http://www.ufgd.edu.br/reitoria/neab/downloads/identidade-negra-pesquisas-sobre-o-negro-e-a-educacao-no-brasil.-varios-autores> Acesso in data 23 setembro 2012.

REVISTA CIENTIFICA FAP7. Curitiba, volume 7 p.11-22, jan./jun. 2011 [http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/Arquivos2011/Revista%20Cinetica%20FAP/Revista%20Cientifica%2007/Rev7\\_artigo2\\_MovimentoImprovisado.pdf](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/Arquivos2011/Revista%20Cinetica%20FAP/Revista%20Cientifica%2007/Rev7_artigo2_MovimentoImprovisado.pdf) Acesso in data 12 dezembro 2012.

REVISTA DA ESCOLA DE MUSICA E ARTES CENICAS. Abril/Junho, Salvador, Bahia.

REVISTA DA FAEBA. “Educação e Contemporaneidade.” Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação, v.1, (jan./jun. 1992). <http://www.uneb.br/revistadafaeba> Acesso in data 18 setembro 2012.

REVISTA MÚLTIPLAS LEITURAS, v.2, n. 1, p. 31-38, jan. / jun. 2009

REVISTA TOPOI. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Julho-Dezembro 2006, volume 7. “A diáspora dos falantes de Yorubá, 1650-1865: Dimensões e implicações.” ISSN: 2237-101X

REVISTA USP. São Paulo. Universidade de São Paulo. (p.206 Revista USP (28): 194-220 dezembro/fevereiro 95-96)

TEATRO E STORIA. “Sull'attore. Grotowski Posdomani. Anno XIII, 1998-1999, Bologna, Il Mulino, 2000.

## PUBBLICAZIONI ONLINE

ALEXANDRE, Marcos Antônio. “Aspectos dos rituais religiosos no teatro negro brasileiro contemporâneo.” VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.

<http://www.portalabrace.org/vicongresso/etnocenologia/Marcos%20Ant%20f4nio%20Alexandre%20-%20Aspectos%20dos%20rituais%20religiosos%20no%20teatro%20negro%20brasileiro%20contempor%20neo.pdf> Acesso in data 15 novembre 2012.

ARAÚJO, Lauana Vilaronga de. “O grupo experimental de dança e a ditadura militar em Salvador.” VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.

<http://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Lauana%20Vilaronga%20Cunha%20de%20Araujo%20-%20O%20Grupo%20Experimental%20de%20Danca%20e%20a%20ditadura%20militar%20em%20Salvador.pdf> Acesso in data 15 novembre 2012.

BARBARA, Rosamaria. “A dança das Aíabás. Dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé.” <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-09082004-085333/pt-br.php> Acesso in data 15 maggio 2012.

BRANCATO, Sabrina. “Transculturalità e transculturalismo: i nuovi orizzonti dell’identità culturale”. <http://all.uniud.it/all/simp/num2/articoli/art4.html> Acesso in data 13 aprile 2012.

GALLESE, Vittorio. “Neuroscienze e Fenomenologia”. [http://www.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdf/files/Gallese/Neuroscienze\\_e\\_fenomenologia\\_finale.pdf](http://www.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdf/files/Gallese/Neuroscienze_e_fenomenologia_finale.pdf) Acesso in data 07 ottobre 2012.

JUNIOR, Antonio Marcos. “A dança dos orixás de Augusto Omolu e suas confluências com a antropologia teatral”. <http://www.ppga.iarte.ufu.br/node/299> Acesso in data 22 gennaio 2013.

LIMA, Tatiana Motta. “*Les mots pratiqués*: relação entre terminologia prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski.” Tesi di Dottorato discussa nell’Università di Rio de Janeiro nel 2008. <http://pct.capes.gov.br/teses/2008/31021018003P0/TES.pdf> Accesso in data 25 novembre 2012.

NUNES, Deise Faria. “The Dances of the Orixás – From Sacred Ritual to Performer’s Dramaturgy”. *Master’s* tesi discussa nell’Università di Oslo nel 2011, disponibile e scaricabile sul sito <http://www.duo.uio.no/> Accesso in data 15 giugno 2012.

CASTEL-BRANCO, Inês. “L’espais teatral dels anys seixanta . Rivolució i ritual en el Living Theatre, Peter Brook e Jerzy Grotowski. Tesi di Dottorato discussa nell’Università Politecnica di Catalunya nel 2007. <http://upcommons.upc.edu/handle/10803/6098> Accesso in data 12 settembre 2012.

PASSOS, Marcos Vieira. “Oyá-Bethânia: Os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela.” *Master’s* tesi discussa nell’Università Federale di Bahia nel 2008. [http://www.posafro.ufba.br/\\_ARQ/marlon\\_marcos.pdf](http://www.posafro.ufba.br/_ARQ/marlon_marcos.pdf) Accesso in data 24 novembre 2012.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. “Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor de movimento. Historiografia da preparação corporal no Teatro Brasileiro.” <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/teatrobrasileiro/Joana%20Ribeiro%20da%20Silva%20Tavares%20-%20KLAUSS%20VIANNA%20do%20coreografo%20ao%20diretor%20de%20movimento%20Historiografia%20da%20preparacao%20corporal%20no%20Teatro%20Brasileiro.pdf> Accesso in data 22 novembre 2012.



## APPENDICE

Trascrizione dell'intervista con il professore-ballerino di danza afro Raimundo Bispo dos Santos – Mestre King: Memória, dança, percurso e seus mestres – città di Salvador – 14 settembre 2011.

Tecnica di raccolta dati: Intervista qualitativa individuale semi-strutturata.

Pergunto: Mestre King, eu gostaria que você iniciasse da sua memória, o ingresso na escola de dança, como foi este percurso, os seus mestres, ou seja que você narrasse de forma espontânea a sua experiência com a dança.

Responde: *Eu já dançava folclore, capoeira, maculelé, samba de roda. A minha primeira professora de ballet foi Margarida Parreiras Horta. O meu primeiro professor a ensinar técnica de dança foi Domingos Campos (Grupo Folclórico Olodumaré), ele dava uma técnica que ele chamava técnica de dança primitiva, então ele dava aula de candomblé e dizia que era dança primitiva. Eu já vinha de outras técnicas diferentes, fiz Karaté 18 anos, fiz capoeira 18 anos. Ele, Domingos Campos, foi aluno da Mercedes Batista, primeira mulher brasileira que fez escola com Katherine Dunham que utilizava as danças ritualísticas do Haiti para desenvolver a sua técnica, o seu trabalho era baseado nas danças espirituais dos Orixás do [Haiti?]. [Reich?] Mas antes de ir para a escola de dança da Ufba a professora Margarida me solicitou para dar aulas de danças folclóricas, Maculelé. E, dentro da Ufba quem me ensinou a pesquisar foi a professora Emilia Biancardi. Quando eu entrei na Universidade veio Cleyde Morgan, e contratado desenvolveu um trabalho baseado na nossa etnia [(?)]. Hoje minha metodologia de trabalho é baseada em perna, braços, barra, solo. Depois que os alunos estão com pernas fortes, braços fortes, tronco forte, eu ensino técnicas de cair, rolar, quedas de recuperação. Eu não digo a minha técnica, eu digo meu método. Está tudo aí, basta ser criativo. E eu no meu trabalho técnico eu utilizo a simbologia dos Orixás, as formas, as posturas, o movimento dos Orixás, da água, do vento, da terra, a postura o Orixá. Tudo isso*

*através de um estudo que eu faço até hoje. Isso tudo eu comecei gradativamente, porque na bahia ainda nao existia esse tipo de trabalho, isso foi por volta dos anos '73 '74. O Augusto foi o meu aluno. A formação dele foi no Sesc, mas ele tem titulo no Candomblé de Babalorixá. Eu dei a regua e o compasso e o destino eles traçaram. Eu fui o primeiro a utilizar a na dança os elementos da cultura afro. Eu revolucionei na Bahia.*

Pergunto: Como é para o povo de santo ver estes artistas trabalharem com os elementos dos Orixás?

Responde: *O pessoal nao gosta. Eu já cometi muitos pecados por utilizar os cantos e das movimentações dos Orixás. Já cometi muito pecado. Hoje não uso mais determinadas músicas que são de fundamento e movimentações de Orixás que eu não faço mais, porque é do Orixá; eu não danço o Orixá eu imito, é uma imitação da dança do Orixá, porque a gente não tem aquela energia que o Orixá tem para fazer a movimentação, a gente copia. Mas eu cometi estes pecados porque faltava conhecimento, eu era ignorante. Eu ia fazer a pesquisa, via e levava para o palco. Hoje eu nao levo para o palco e condeno quem leve. A vestimenta do Orixá você pode levar e dançar, mas não fazer aquela imitação de olhos fechados e gritar, que nós chamamos no Candomblé de Ilà. Todo Orixá tem o seu Ilà, a sua característica. Eu não faço mais isso. Religião faz parte da nossa cultura, então nos temos de divulgar, porque a religiosidade não pode ficar na catacumba. Então eu achei por bem divulgar. Os dois homens que mais divulgaram o Candomblé na Bahia foram eu e o ex-governador Antônio Carlos Magalhães, ele divulgou muito o Candomblé e dizem que ele era filho de santo. A espiritualidade não tem cor não tem nação. Em reunião com o povo de santo eu disse: se querem proibir, a primeira coisa que se deve proibir são os filhos de santo dançar em palco, em show folclórico. Mas melhorou muito, hoje eu posso trabalhar com a pessoa vestida de Orixá, mas como eu lhe disse sem imitar os Orixás: fechar olhos, gritar, etc.*

Pergunto: mas você utiliza determinados gestos.

Responde: *Os gestos sim.*

Pergunto: Determinadas ações?

Responde: *A energia dos Orixás, a característica do Orixá, aliado ao movimento da dança contemporânea. Porque Orixá não cai, mas eu fazendo um papel, cai, rola, sobe, pula e entra numa energia mais contemporânea, contração de Marta Graham. Dá outra dinâmica. Com ou sem atabaque.*

Pergunto: A dança funciona sem atabaque?

Responde: *Funciona. Com qualquer música você pode entrar em transe.*

Pergunto: Pois é Mestre o senhor estava falando sobre a teatralização. O senhor já teve experiências com ator?

Responde: *Não. Nunca tive. Quem usa muito no teatro é Giovanni Dal [(?)], trabalha com Augusto Omolu.*

Pergunto: Você acha possível utilizar elementos da matriz africana, para dar uma outra qualidade no movimento, em específico da dança dos Orixás para auxiliar o trabalho do ator?

Responde: *Acho. Teve um trabalho aqui em Salvador, Nizinga, do projeto Axé. A petrobras patrocinou. A Nizinga era uma rainha, mulher guerreira, e ela por ser guerreira utilizava os gestos e maneira de falar como se fosse Yansã.*

Pergunto: O senhor conheceu Augusto Omolu antes de ir para a Itália, antes de encontrar Eugenio. Depois que ele passou por esta experiência teatral você consegue perceber alguma diferença? Você consegue identificar mudanças no trabalho do artista?

Responde: *Consigno...ele é um profissional.*

Pergunto: Como era o processo de transmissão destas informações. Por exemplo, quando Domingos Campos quando ela entra com a dança primitiva, coloca os Orixás, qual era o modo dele transmitir estes gestos? Vocês copiavam?

Responde: *Eu não. Para mim não. Eu não copiava. Eu me lembro uma vez quando Domingos me disse King eu vou lhe ensinar dançar Oxossi. E eu disse, Domingos eu sei dançar qualquer Orixá. E ele não disse nada, mandou tocar. Toque ai para Oxossi, e eu dancei. Toque a caçada de Oxossi, toque ai Angola,*

*toque para Obaluaie, tocou Opanijé, toque para Xangô, toque para Ossain, toque ai para Yansã, ai eu virei neguinha, dancei Oxum. Muito bem mestre King.*

Pergunto: Mas da onde é que veio?

Responde: *Com Emilia Biancardi Ferreira que me levava para os Candomblés pesquisar.*

Pergunto: E como você fazia? Ia visitar as casas?

Responde: *Eu ia para os candomblés. Era sagrado, todos sábados e finais de semana eu ia para as casas de candomblés. Andei por 10 anos nos candomblés. E quando eu comecei ensinar Capoeira e Maculelé na escola eu conheci um aluno que era neto de Maria Bibiana, a finada Senhora. Então ele pequenininho eu comecei ensinar a ele dança moderna e ele começou a me ensinar a tocar e cantar Macumba. Eu quase não saia de dentro do Axé Opo Afonjà.*

Pergunto: Pois é, você falou de metodologia, técnicas. Qual era a metodologia que o mestre King utilizava, como você fazia para passar no corpo aquelas gestualidades dos Orixás?

Responde: *Eu olhava. Eu tinha um professor comigo que era este menino de 17 anos.*

Pergunto: Então ele fazia e você repetia?

Responde: *Não. Ele dizia dança assim [...] Ele vinha aqui e me ensinava. Toca assim [...]*

Pergunto: Então foi repetindo os movimentos, vendo os movimentos?

Responde: *Foi repetindo. Ele dizia isso significa isso [...] então ele me mostrava os quartos do santos no Axé Opo Afonjà [...]*

Pergunto: Você acredita que seja possível no teatro utilizar esses elementos para construir personagens, para criação em teatro, como na dança?

Responde: *E'.*

Pergunto: Como podemos, nós brasileiros, utilizar esta matriz afro-brasileira. Como os profissionais da arte, do teatro, da dança podem se apropriar destes elementos?

Responde: *Eu me lembro de uma reportagem de Maurice Bejart que dizia, por que sulamericano quer aprender ballet clássico? Em vez de utilizar danças com elementos da cultura brasileira, ainda vemos um grande numero de profissionais que utilizam temas europeus. Mas o problema do brasileiro que vai estudar na europa é quando ele volta quer introduzir os estudos europeus na realidade brasileira. Estes nao tem capacidade e fazer uma media ponderada com as tecnicas para aplicar para os tupiniquins. Pode-se dizer que a educação no brasil ainda é 70% de matriz européia.*

Trascrizione dell'intervista con la docente Suzana Maria Coelho Martins da Universidade Federal da Bahia – Ufba – Escola de Dança – città di Salvador – 12 settembre 2011.

Tecnica di raccolta dati: Intervista qualitativa individuale strutturata.

Pergunto: Suzana, eu gostaria que você iniciasse da sua memória, o ingresso na escola de dança, como foi este percurso, os seus mestres, ou seja que você narrasse de forma espontânea a sua experiência com a dança.

Responde: *Foi a partir com o contato com a dança, através do Ballet clássico, que eu adquiri uma sensibilidade musical, ritmica, melodia, harmonia, esses elementos da música eu acho que me influenciaram muito. Foi a partir deste início com a dança que a musicalidade foi desenvolvendo dentro de mim [...] Fui uma das primeiras mulheres em Salvador a fazer Capoeira [...] a Capoeira me deu muito conhecimento [...] eu fui acumulando experiência do folclore com a academia de dança [...] o que aprendia na rua eu trazia para dentro, o que aprendia dentro eu trazia para fora, foi muito interessante esta troca, mas eram pouquíssimas pessoas que faziam isso na época [...] Eu tive três grandes mestres, Rolf Gelewski, Klauss Vianna e Clyde Morgan [...] o Rolf me ensinou muita coisa, ele foi excelente professor... nos anos '70 chega Klauss Viana [...]*

Pergunto: Klauss trabalhou com o contemporâneo ou ele já começou inserir os elementos da cultura africana na sala de aula?

Responde: *Não chegou não. Não foi uma coisa forte não, o forte de Klauss foi realmente a criatividade. A partir de você, do autoconhecimento, da expressão corporal. Ele tem aí um marco bem forte na questão da ampliação, visibilidade da conscientização corporal. Eu acho que Klauss é um dos marcos que vai servir para a dança, teatro, performance, circo. Ele realmente é um marco na conscientização corporal [...] a gente percebia que era muita coisa de experimentação [...] não tinha uma metodologia toda marcadinha, não tinha negócio de começo, meio e fim. Tinha um happening [...] as aulas dele sempre*

*terminavam em happening [...] Depois do Klauss ai aparece Clyde, que é o cara que vem fazer a junção de tudo o que eu desejava na minha vida para o meu corpo [...] eu tinha a disciplina do Rolf [...] eu tinha a criatividade de Klauss Vianna, e o conhecimento da cultura afro-baiana, que eu vou chegar mais perto, que eu fazia fora, eu fazia capoeira fora, assistia um pouquinho de festas de candomblés, dançava os Orixás sem saber o que estava dançando, bom sabia que era Yansã, Yemanjá, que era Ogum, mas eu não sabia o que significava os gestos, eu dançava por imitação, a gente naquela época copiava o coreografo [...] aí o Clyde traz a coisa da dança do tambor, como dançar com o tambor, porque a gente dançava até então com o piano [...] Com o Klauss não desenvolveu muita esta parte musical. Era mais corpo, corpo e mente. Corpo, mente e emoção. Klauss era bem este triângulo, ficou bem enfatizado isto na minha formação.*

*E o Clyde vem juntar musica, dança, o corpo e a consciência. Vem juntar tudo, através da dança do tambor [...] Clyde vem justamente para a Bahia para conhecer o Candomblé, e ele traz para dentro da escola não os profissionais, ele traz os Alabés, como são chamados os percussionistas do candomblé para dentro da sala de aula, ele foi o primeiro a fazer isso na escola, nos anos '70, '71, '72 ele ficou aqui 7 anos [...] o primeiro contato com Clyde foi através de workshops que ele trouxe uma dança senegalesa [...] essa dança senegalesa e composição solística da dança moderna da técnica de Jose Limon [...] Meu corpo estava pronto para dançar aquilo com Clyde [...] ele trouxe inúmeros benefícios para a escola, foi uma época que a escola que estava produzindo artisticamente muito, nos anos '70 com Rolf, com o Clyde e os cursos de Klauss [...] Clyde traz o negro para dentro da escola, a escola era muito elitizada [...]*

Pergunto: O Clyde ele trouxe também as danças dos Orixás para dentro da sala de aula?

Responde: *Não. Ele trouxe mãe de santo para explicar para gente sobre o Candomblé, para experimentar um pouco a dança dos Orixás. Mas ele não fazia uma transformação moderna do Orixá, ele trazia os conhecimentos [...] ele tinha uma frase assim: como é que você não conhece a sua própria cultura [...] acorde*

*criatura, você está em um lugar e não conhece a sua própria cultura [...] Mas na sala de aula a gente não dançava Orixá não, ele trazia os Alabés e ele dava o ritmo, e ele transformava os ritmos, era uma coisa muito improvisada, mas com a finalidade que era movimento [...] as lendas, ele trabalhou com as lendas, mas com a dança do Orixá propriamente dita ele não trazia para dentro de sala de aula, não, porque ele sabia que não podia fazer isso, não podia trazer a dança sagrada do terreiro para dentro da sala de aula, ele não trazia não, ele trazia a filosofia, a cultura, as lendas, os toques, trazia a mãe de santo para explicar para gente o que era Orixá [...] Não tem um livro que fale sobre as danças dos Orixás, todas as referências eram dos antropólogos, sociólogos, dos antigos, como Edison Carneiro, Camara Cascudo, Pierre Verger, Roger Bastide, mas como eles não tinham conhecimento dos elementos da dança, eles falavam de uma maneira muito superficial [...] dá ideia do que é mas não dá a profundidade que eu queria [...] E' uma religião oral, de comunicação oral, e eu acho que por um lado é bacana porque preserva os fundamentos, os mistérios, realmente quem está dentro da religião é que pode ter acesso a esses mistérios da religião, da possessão, do transe, por mais que você queira descrever esse fenômeno de transe e possessão você vai sempre estar vendo com o olho de fora, porque você não está lá dentro, então me aproximei até onde eu pude e respeitei isso foi uma atitude que eu tive muito positiva e por isso eu fui muito bem recebida por Mãe Nininha, nessa casa que eu terminei me concentrando a pesquisa. Porque ela percebeu logo do início que eu não tinha [...] primeiro lugar que eu não ia ganhar dinheiro com isso, segundo entendeu que a pesquisa era seria, entendeu a carência de se falar do Orixá de uma maneira mais artística-acadêmica, e isso foi bacana para mim embora tenha sido muito difícil [...] mais super gratificante ter aprofundado a questão do Orixá [...] como eu disse para você (eu dizia a minha orientadora): mas eu não preciso voltar para salvador, eu sei dançar o Orixá; ela dizia: você sabe dançar, você não sabe quem é ele, o que significa, em que contexto você vai analisar [...] e aí essas perguntas ficavam no ar [...] e eu tinha que responde-las através da pesquisa de campo [...]*

Pergunto: Na segunda parte eu coloquei a questão desta metodologia, que você destaca no seu livro na pag. 109, você fala assim, que criou uma metodologia para descrever e analisar as sequências coreográficas de Yemanjá que é o objeto da sua pesquisa, mas que antes de analisar e descrever as sequências coreográficas você teve o “cuidado” de primeiramente inscrevê-las na memória do seu corpo. Gostaria que você falasse sobre essa metodologia que você utilizou, porque me parece que você utilizou vídeos, como foi essa transposição, essa leitura da artista-pesquisadora, transferir essa leitura e escrever no seu corpo?

Responde: *Em primeiro lugar eu observei demais, como eu estava lhe dizendo [...] eu estava tentando contar a dança em 1, 2, 3, 4 [...] que foi impossível porque não existe essa racionalização de medir quantitativamente o tempo da dança. Isso não existe na dança do Orixá. Pela sua própria função sagrada, função em honrar, celebrar, adorar, agradecer, pedir ao Orixá, essa função não pode ser contada, a dança, a evolução da coreografia acontece de acordo com uma série de fatores, que eu fui perceber isso depois que eu fiz a pesquisa. Como por exemplo a preparação antes da festa pública, do ritual [...] do dia da festa do Orixá. O Candomblé é complexo [...] para eles é feito de uma maneira muito natural, é muito normal ter essa preparação do corpo [...] aí eu fui entender que o corpo era o receptáculo do Orixá, quer dizer ele tinha de estar limpo, puro, preparado e com os canais todos abertos para receber essa energia que vem não sei da onde, do invisível [...] Observei muitas festas [...] eu sempre desenhava, tomava nota [...] O olho, a sua mente começa trabalhar e começa a ver detalhes que de início você não vê, de início você vê assim é uma dança forte, é uma dança lenta, é repetitiva, mas nesse repetitivo não é igual, de uma casa para outra há interpretação diferente, tem os movimentos básicos, tem um arquebouço, os movimentos básicos que representa isso, aquilo outro, mas a interpretação é como o ator em cena, a interpretação é pessoal [...] Vai depender das condições físicas do filho de santo, da faixa etária, de quanto tempo de santo ele possui, vai depender de uma série de coisas, o tempo também do atabaque, como está a orquestra, se está dando o toque certo [...] Esses detalhes foram importantes na*

observação [...] a questão dos pés, também [...] enraizados, quase nunca o calcanhar sai do chão [...] mas a maioria os pés e os joelhos semi-flexionados [...] são detalhes que eu fui observando de acordo com a minha experiência [...] de acordo com a minha referência [...] O movimento acontece porque a coisa vêm de dentro para fora, e de fora para dentro, e cíclico, o movimento é cíclico. A observação foi fundamental, eu desenhava e tomava nota [...] quando eu digo que escrevi os movimentos no meu corpo [...] eu experimentava no meu corpo [...] como eu dançei o Orixá no folclore sem saber que eu estava dançando, eu comecei a ter consciência do que eu estava fazendo [...] por exemplo esse gesto de Yemanjá (toque na frente da cabeça) que é proteção do intelecto, porque ela é o Orixá, também, do intelecto, em muitas casas é feito de uma maneira muito sutil, nós dançarinos do grupo folclórico a gente exagera o movimento do Orixá para ser visto, para ser espetáculo e não para ser espetacular, mas para ser espetáculo. O candomblé é espetacular [...] é muito sutil, todo o movimento do Orixá é sutil, claro que tem alguns filhos e filhas de santo que extrapolam essas sutilizas e se tornam espetáculos. Então esse movimento de proteção do intelecto de Yemanjá de qualquer Yemanjá, não importa qual a qualidade dela [...] em algumas casas eu via com o dedo, em outras casas eu via com a mão inteira, essa simbologia de olhar no espelho, que tem o mesmo movimento de Oxum, em várias casas eu nem via essa mão, as vezes era só essa mão sacudindo [...] então, são interpretações diferentes que isso na observação eu pude detectar e aí eu experimentava no meu corpo.

Pergunto: Mas experimentava na prática?

Responde: Na prática, na prática. Inclusive tentava imitar.

Pergunto: Mas e os vídeos, você via nos vídeos e tentava imitar os movimentos do vídeo?

Responde: Não o vídeo foi outra coisa diferente [...] o primeiro foi observação, depois eu pratiquei no meu corpo e ao mesmo tempo eu via no vídeo. O vídeo eu colocava em slow motion, eu levei três meses para descrever [...] que não é a dança toda, são alguns dos movimentos que eu consegui descrever e o Laban me

*ajudou também, não assim de maneira técnica, profunda do Laban mas principalmente das ações que ele fala, de entrega, o espaço [...] principalmente os fatores do movimento não tanto o estudo profundo das qualidades do movimento [...] foi muito difícil porque eu fazia e refazia esta escrita [...] eu sempre volto aos fatores de movimento, toda essa descrição no meu livro é baseada nos fatores de movimento, então eu comecei a anotar no meu corpo e no vídeo e no que eu tinha descrito no meu diário de campo [...] Tudo o que eu fiz aqui neste livro Mãe Nini já sabia de antemão com era, todo o passo que eu dava na pesquisa [...]*

Pergunto: Estes elementos da dança afro-brasileira, “inscritos”, “esculpidos” no seu corpo, serviram e foram utilizados para compor metodologia no campo da formação-educação física-corporal do bailarino e/ou ator? Quer dizer, esse trabalho que você desenvolveu, você aproveitou ou aproveita ele para utilizar em sala de aula?

Responde: *Muito difícil, muito difícil, em primeiro lugar é que eu não tenho espaço dentro na minha própria escola para falar sobre isso, por incrível que pareça [...] aqui dentro da escola de dança eu não tenho espaço para isso, atualmente eu estou tendo um pouco de espaço por causa da prática da dança na educação [...] que é prática de ensino [...] com a Lei 10.639 de 2003 [...]*

Pergunto: Como é isso dentro da Universidade?

Responde: *Dentro da Universidade não se fala sobre isso [...] dentro da escola de dança eu não posso falar de outro curso [...] então é isso que está acontecendo, eu estou tendo oportunidade através dessa Lei, falar sobre isso dentro da minha sala de aula, desse módulo de conclusão de curso, porque a maioria é negro e vai ensinar dança na escola pública [...] como aplicar a Lei, porque está existindo uma deturpação da Lei, por causa da criação dessas novas religiões, como evangélicos, tem a questão intolerância religiosa, Candomblé é coisa do diabo, é coisa do mal, então quando aluna chega para dar uma aula de dança Afro-baiana e começa a trabalhar com a simbologia do Orixá eles rejeitam porque é a coisa da Macumba, do diabo e aí eu estou fazendo um trabalho de conscientização com*

*os alunos, para como aplicar para não transparecer que ninguém ali esta para catequetizar, para ninguém gostar, se tornar filho de santo [...] então a religião é parte dessa história, mas não significa que você (aluno) tem de dançar ogum e fazer com que os seus alunos todos dance Ogum, como é que você (aluno) pode trabalhar com o Orixá Ogum para deixar claro que a dança do Orixá é cultura, você (aluno) têm de ir pelo vizez da cultura, não pelo vizez da religiosidade, é uma dança religiosa sim, então você (aluno) vai trabalhar com a simbologia do Orixá, você (aluno) não vai trazer a dança de Ogum para dentro da sala, você (aluno) pode até trazer o toque do atabaque, mas você (aluno) não vai dançar ogum para eles imitarem você (aluno) a dançar Ogum [...] trazer a questão através da cultura [...] mas é complicado [...] é o unico momento que eu tenho para expor isso, dentro da escola de dança não tem módulos que conversem sobre isso, é uma falha no nosso currículo, não tem [...] existia até cursos aqui livres de dança afro, mas já não existe porque o tambor incomoda muito, tem ai esse problema, aqui as mulheres não gostam do tambor não [...]*

Pergunto: Fale sobre a sua experiência no campo dos estudos teatrais. E em específico, no campo da pedagogia teatral, formação-educação do aluno-ator. Você já teve alguma experiência por exemplo na formação do ator?

Responde: *Não. Sempre na dança [...] Não tive não, para dizer a verdade diretamente com o pessoal do teatro não, sempre com o pessoal da dança [...] é complicado essa história aí [...]*

Minha descrição do projeto: [...] essas memórias corporais que vão ser acessadas através de gestos desta cultura, como que o aluno-ator pode utilizar isso para criar, para o processo criativo, não necessariamente criar a dança de Ogum, a dança de Yemanjá [...]

Responde: *E' isso que eu estou tentando passar para as minhas alunas [...] para dismistificar essa questão da deturpação de que elas vão ensinar a dança do Orixá [...] não você (aluno) trabalha com os elementos, a simbologia de cada um deles [...] e explica o que é o Orixá, mas não necessariamente você precisa dançar o Ogum [...]*

Pergunto: [...] eu estou interessado nessa arquitetura corporal desse arquétipo, como pode servir para o ator trabalhar no processo criativo, não necessariamente utilizando essa figura [...] o que determinado gesto acorda no ator e o que você poderia estar utilizando na construção de um personagem [...]

Responde: *Agora para isso você teria que realmente ter uma ampla observação, tem que assistir o candomblé, não tem jeito, tem que ter uma ampla [...] para absorver demora [...] aí eu volto a questão do Laban [...] aí a minha pista para você é estudar também o Laban [...] de repente você observar quais são aquelas qualidades mais fortes dos Orixás, por exemplo, na Yemanjá Ogunté para mim ficou muito claro a dualidade do cortado e do sustentado, do contínuo, do forte e do fraco, a ação da entrega e do impulso, e bem contrastante por causa do ogum, que é bem cortada, porque a dança de ogum é toda cortada e a de Yemanjá é toda sinuosa [...] dois elementos bem contrastantes, são estes elementos contrastantes que da dinâmica e pelo que eu vi aí você tem de ir por este caminho mesmo, da dinâmica da expressão corporal desse Orixá, então fazer um trabalho de observação, estudar Laban [...]*

Pergunto: Você acredita que é possível utilizar esses elementos, esquemas energéticos das arquiteturas dos orixás sem necessariamente utilizar a dança que representa o Orixá?

Responde: *E' difícil sabe por que, porque o Orixá ele é um conjunto. Ele é cor, é corpo, é textura, é música e é dança. Ele é uma escultura completa. Isso é uma herança que a gente teve dos africanos, dos negros africanos, essa coisa do olístico, o Orixá não pode ser fragmentado, ele é unico, ele é olístico, ele é um todo. Se a gente separar a dança da música não acontece do Orixá e vice-versa, ele está dentro de um contexto, esse contexto que é tão significativo que chama tanta atenção da gente, mas é porque ele está dentro de um contexto olístico, e a gente não foi criado com esta educação olística [...] a gente não tem esta experiência olística, por isso é que eu digo sem a dança e a música não pode representar o Orixá, o que você pode trabalhar, você foi claro aí, é a questão da energia desse Orixá, qual é a energia que esse Orixá traz com relação a esse*

*gesto, ou a essa qualidade de movimento, vai ter de ir pela qualidade de movimento e pelo espaço que ele ocupa [...] o que que guiam essas pessoas [...] o espaço [...] a ocupação do espaço [...] A busca é intuitiva, mas ao mesmo tempo é bem mental [...] pois é racionalizar algo que vem de uma cultura que não racionaliza, não estou dizendo que eles não pensam pelo amor de Deus, que têm a predominância muito mais a emoção, o desejo, o ensejo de corporificar o Orixá do que qualquer outra coisa [...] E delimitar enquanto a espaço, gestos, e com a relação da força deste gesto, pode ser três pilares para o seu condicionamento corporal [...]*

Pergunto: A matriz afro-brasileira pode ser um elemento útil para o trabalho do ator?

Responde: *Com certeza. Isso sim. Sabe por que? Como eu acabei de lhe dizer, eles são tao complexos, são tao multifacetados, são tão olísticos, que você pode, é difícil, mas você pode sim trabalhar com a questão da força de Ogum, da força de Yansã, através desses arquétipos trabalhar o corpo do ator sim, claro que sim.*

Trascrizione dell'intervista con il professore-ballerino di danza del Ballet Folclórico da Bahia José Carlos Santos – Zebrinha: Memória, dança, percurso e seus mestres – città di Salvador – 17 ottobre 2011.

Tecnica di raccolta dati: Intervista qualitativa individuale semi-strutturata.

Pergunto: Zebrinha, eu gostaria que você iniciasse da sua memória, o ingresso na escola de dança, como foi este percurso, os seus mestres, ou seja que você narrasse de forma espontânea a sua experiência com a dança.

Responde: *Eu comecei com a dança no segundo grau [...] nós tínhamos um projeto que era muito interessante na escola, que chamava atividade programada [...] era dividida em três unidades [...] e você estuda isso aplicada a arte [...] teatro, dança ou música [...] nós tínhamos uma mentora artística [...] ela era professora de música [...] muito cedo eu me encontrei com muita sorte com pessoas que foram definitivas na minha formação que foram Clyd Morgan e Mário Gusmão [...] Mário Gusmão foi grande referência artística e transgressor da época [...] ele trabalhou muito com Glauber Rocha, era um ator [...] ele protagonizou vários filmes [...] eu aprendi a ser negro muito cedo, quando ainda na Bahia ainda era vergonhoso ser negro, e eu tinha aprendido com essas duas referências que eu tive na minha vida [...] para mim o político o educacional vai junto [...] eu não separo [...] a arte tem uma obrigação política, social [...] mas tem esse objetivo da mudança política, isso eu aprendi muito cedo, e depois eu trabalhei com Clyde Morgan no grupo de dança da Universidade Federal da Bahia, grupo de dança contemporânea [...] ele foi o meu grande mestre, eu tinha trabalhado com o King também, e a partir daí eu abri o meu caminho e saí do Brasil muito cedo para estudar dança [...] fui nos Estados Unidos [...] e não gostei, da Escola de Alvin Allen, não gostei, porque eu não acredito nessa massificação das pessoas, isso eu nunca acreditei, ainda mais quando você está educando alguém [...] tem que haver um tratamento individual e personalizado [...] era uma massa enorme e você era mais um, aí fui estudar na Holanda, que*

*era tudo o que eu precisava na realidade, uma sala com no máximo 12 alunos [...] nós éramos tratados individualmente como pessoa, seu objetivo é esse, então vamos trabalhar no seu objetivo artístico, suas possibilidades artísticas são essas, vamos trabalhar dentro dessas possibilidades, o que você quer alcançar com isso [...] minha formação foi toda feita assim e por isso eu dei muita sorte porque tudo o que eu planejei e eu que podia executar de verdade eu achei material para realizar esse projeto por conta dessa formação [...] eu dancei pela europa toda e fiquei trabalhando no exterior 12/14 anos [...] mas na realidade a minha formação é pedagogia de dança [...] parei de dançar porque eu queria me tornar útil [...] na europa eu era só o artista, que me dei muito bem, eu alcancei um nível de vedetezinha, com certeza, a vedete dos musicais [...] eu fiz a minha vida toda em cima de dança [...] mas só que eu queria ser útil, e para ser útil eu pensei nesses dois lugares que eu poderia ser útil hoje em dia, ou na África ou no Brasil [...] aí eu voltei para o Brasil [...]*

Pergunto: Zebrinha, quando é que começou o contato com as matrizes africanas, esse pé na terra, os *Orixás* e outros elementos?

Responde: *Muito cedo. Porque eu vim de uma família, com toda família negra, que as vezes tinha vergonha de ser negro, tinha vergonha da sua cultura, mas eu tive a professora Neide, ela sempre nos abria nossos olhos para o que nós éramos, nosso background cultural [...] eu comecei a pesquisar muito cedo sobre, não tinha interesse muito religioso, mas interesse cultural [...] eu comecei entrar nisso através desse grupo (folclórico da escola) e comecei a pesquisar figurinos, pesquisar as danças, que até então eu não frequentava terreiro de candomblés, tinha curiosidade, mas curiosidade juvenil [...] porque eu ficava sempre olhando e espreitando [...] tudo o que envolvia a religião afro-brasileira, que envolvia Candomblé, eu achava bonito, bonito mesmo, mas eu tinha um pé atrás por conta da questão que eu fui educado cristão, a minha família era cristã, e a partir daí eu fui trabalhar com Clyde que tinha muito essa coisa africana, mas o que me trouxe de volta, quando realmente eu entrei foi quando eu voltei para o Brasil, porque eu comecei a trabalhar com o bando de teatro *olodum* e comecei a*

*trabalhar com o ballet folclórico da bahia, e eu tenho uma formação toda meia erudita, clássico, dança moderna cabeçaço [...] quando eu voltei e comecei a trabalhar com eles claro que eu comecei a aplicar tudo isso que eu aprendi no meu caminho [...] mas aí eu comecei a trabalhar com esses dois grupos que as bases eram as bases africanas, as bases da cultura africana, e eu me achei muito canastrão [...] porque eu estava bebendo de uma coisa que eu não dava nada em troca [...] eu chegava, eu via as aulas de dança afro, ia para os candomblés da vida, ficava lá observando, claro, que eu me imbuia daquela coisa, não era muito estudado [...] eu ficava lá e recebia aquele negócio e isso quando eu trabalhar, compor alguma coreografia dentro desses grupos, claro que isso saía [...] uma outra coisa que eu trouxe para o meu trabalho [...] que eu aprendi muito cedo, é que todo mundo pode ocupar o lugar de todo mundo, isso você encontra dentro dos terreiros [...] se você vê, tudo é feito em círculo, uma das provas disso é porque todo mundo pode ocupar o lugar de todo mundo, isso aprendi muito cedo e é isso que eu trabalho [...] aí, eu trouxe isso para dentro do meu trabalho como educador, e eu me voltei para a religião porque [...] eu tenho de preservar isso, porque nos bahianos, nos brasileiros, somos muito africanos mas pela religião porque se você perceber culturalmente todas as manifestações africanas [...] e você se identifica muito no comportamento físico, no comportamento psicológico [...] e nos somos africanos pela religião, quer dizer é a minha visão, porque eu olho para mim, eu olho em volta de mim e tudo so me remete a religião, as danças me remetem a religião, as comidas me remetem a religião, as musicas, os cantos, os ritmos me remetem a religião, eu acho que isso deve ser preservado, e por isso eu passei a ser uma pessoa de Candomblé [...] Porque eu não quero ver isso no museu, eu acho que para você preservar algo desse tipo você tem de vivenciar isso e inclusive passar isso para os outros.*

Pergunto: Como que é para o Zebrinha que está dentro da religião, e ao mesmo tempo aqui na sala de aula, o zebrinha pedagogo, o zebrinha professor, o zebrinha mestre que utiliza esses elementos dessa religião mas num contexto que não é religião? Como voce faz esse salto?

Responde: *Porque na realidade se você olha todas as religiões orientais, não é religião do domingo, é religião do dia-a-dia, o seu comportamento religioso você começa a ter quando acorda [...] por exemplo, a relação com o outro [...] o mais velho, é o mais velho, o mais velho é poço de sabedoria, não interessa se o cara é acadêmico ou não [...] então essa pessoa tem muito a ensinar, o respeito a, o respeito a muitas outras coisas, nas relações pessoais [...] a compreensão [...] porque tudo é explicado, o seu comportamento é explicado (no Candomblé) [...] Eu trago tudo isso [...] eu fiz didática, metodologia de ensino, não sei o que, não sei o que, a gente é muito trabalho aplicar um negócio deste [...] eu vou no instinto [...] primeiro você têm de saber o objetivo que essas pessoas tem, objetivo pessoal [...]*

Pergunto: Eu sei que você tem uma relação muito forte com o bando de teatro olodum [...] eu gostaria que você falasse sobre esse percurso, qual a diferença, você vê uma diferença, como que é trabalhar com o corpo do ator, e qual é o seu trabalho no Bando Teatro Olodum, fale sobre essa experiência?

Responde: *Não é só no bando de teatro olodum que eu trabalho, inclusive a minha primeira experiência com teatro foi em 1992 com Fernando Guerreiro, eu já fiz trabalho com vários diretores, se bem que hoje em dia eu prefiro só trabalhar com o bando [...] é como eu digo sempre o Ballet Folclórico é o meu corpo e o Bando Teatro Olodum é a minha voz, não me interessa muito fazer outras coisas [...] lá com os atores, eu (acredito) que todo mundo dança, todo mundo tem a sua dança, você ser profissional de dança é uma coisa, mas a dança é inerente ao ser humano, todo mundo tem sua dança e eu acredito nessa dança de todo mundo, não acredito na dança desse todo quando você não deveria ser profissional e você agora é profissional, mas eu sou muito gratificante quando eu vejo a espontaneidade da dança, seja aonde for, seja lá na tribo indígena, seja no terreiro candomblé, seja na rua, nos pagodes da vida, mas quando eu vejo o corpo eu me emociono com o corpo movendo. E com o teatro eu levo muito pouca informação, eu tiro muito mais informação do corpo das pessoas [...] o ator ele têm de ir para o palco [...] se sentindo bem, então para que ela sintam bem o*

*produto tem de que vir dele, eu não posso levar muitas informações [...] uma das coisas que eu trabalho com a preparação corporal de ator do bando, por exemplo [...] Esse processo de dança (no espetáculo) Bença, por exemplo, eu trouxe, eu fiz uma pesquisa, eu trabalhei muito mais com o vocabulário Jeje, e o que a gente faz preparação corporal: a gente dança o xiré todo, cantando, dançando, pulando e tocando. Aí eles se apropriaram disso de verdade e a partir daí a gente começa a conceber o espetáculo, é como por exemplo para criar um personagem, eu trago o arquétipo do Orixá, e a partir da dança do Orixá, eu trago esse arquétipo ele (o ator) incorpora, entende, psicologicamente, e ele (o ator) humaniza esse Orixá, e a partir daí ele cria um personagem, e sempre deu certo esse negócio [...] a gente pega o arquétipo do Orixá [...]*

Pergunto: Através do mito, também?

Responde: *Certo, através do mito, tudo isso, exato, e passa entender isso, e a partir disso cria toda a dramaticidade e toda complexidade que o ser humano, porque nada mais humano que os Orixás.*

Pergunto: No caso do espetáculo Bença, o espetáculo, quer queira ou não ele está direcionado para a questão da cultura afro-brasileira, e fala da africanidade, da religião?

Responde: *Não muito, não [...] a princípio o espetáculo se chamava respeito aos mais velhos, e é eu digo a você eu acredito na erudição africana, e a erudição africana que eu conheço é a religião [...] o que a gente traz em bença não é o conceito, porque nem todas as pessoas ali são religiosas [...] não é explicitamente religioso, agora o que eu falo é o vocabulário dentro desse espetáculo, o vocabulário do movimento, ele é um vocabulário religioso, e que na realidade é uma homenagem que eu faço a esses povos, e eu farei isso sempre, eu farei isso sempre, e espero que as pessoas, os criadores que vierem depois de mim continue fazendo, colocando no palco, colocando em evidência, essas coisas que as vezes pessoas execram e não percebem nem a beleza plástica que isso tem.*

Pergunto: Você já teve alguma experiência, por exemplo, utilizar essas matrizes, esse registro, desse corpo da cultura africana, essa matriz, mas não

necessariamente numa história de religião, que seja num contexto que não tem nada a ver?

Responde: *Já, já. Com o grupo Assentos Comuns. Eu já fiz por exemplo [...] eu trabalhei com a roda da capoeira, uma roda de Capoeira, a discussão era a vida das pessoas na favela no rio de janeiro, essa relação, esses povos de resistência [...] esse espetáculo foi baseado nisso [...]*

Pergunto: Então na realidade aqui os personagens eles eram do cotidiano?

Responde: *E', só que o espetáculo como uma roda de Capoeira.*

Pergunto: E aí você utilizou os elementos da capoeira, e também do candomblé?

Responde: *Não. Só os elementos da Capoeira, era uma roda de Capoeira, a vida toda, tanto é que o espetáculo se chama a roda. Depois vem esse aqui (o espetáculo) Candaces [...] as candaces era, foi contada por Lelia Gonzales, uma civilização africana, que sempre foi dirigida por mulheres, uma civilização paralela ao egípcios, tinha mais ou menos a mesma estrutura política, mais ou menos a mesma língua [...] mas sempre foi liderada por mulheres [...] quem manda são as mulheres [...] esse espetáculo falava disso na realidade, as mulheres como líderes, e aí o que a gente fez [...] aí era um paralelo [...] pegamos quatro rainhas candaces e quatro Orixás femininos e a história das mulheres e fizemos um paralelo entre essas situações, por exemplo a gente começa com o poder dos homens sobre as mulheres que dentro da mitologia Yoruba, a gente explica isso, que antes da descoberta do ferro quem tinha o poder era as mulheres [...] com a chegada do ferro [...] o homem começou a trabalhar dentro da comunidade [...] aí eles tomaram o poder, a gente faz um paralelo com Nanã que perde o poder, depois vem Oxum que se diz que a grande poderosa, porque no dia que as mulheres secarem o ventre a humanidade acaba, depois vem Yemanjá, que seria a negociação, a mulher que negocia com os homens, a mulher de hoje em dia, e Yansã que a reconstrução de tudo, mas tudo representado por mulheres que tinham o arquétipo da rainha, o arquétipo desse Orixá, mas que eram mulheres de hoje em dia, que tinha de negociar com a família [...]*

Pergunto: Mas como você trabalhava com eles?

Responde: *Muito engraçado, porque eu peguei todo o vocabulário afro religioso e trabalhei de uma maneira super contemporânea [...] contei histórias assim, como se montasse a bela adormecida, aí montar isso blocos de histórias com esse vocabulário.*

Pergunto: Vocabulário gestual?

Responde: *E'. Vocabulário afro religioso.*

*E (o espetáculo) Baculo, quer dizer os bem lembrados [...] aquelas pessoas que morrem e que merecem ser lembradas [...]*

Pergunto: Cada espetáculo, cada realidade que você abordou aqui, você vai trabalhar com aquele grupo com aqueles elementos daquele espetáculo, então você não traz nada pré-estabelecido, uma técnica, você vai tirar dessas pessoas, e criar com aquele grupo naquele momento. Pois é a reflexão que eu gostaria de colocar, é o seguinte, hoje em dia o agusto omolu desde 1994 até hoje ele vem desenvolvendo a dança dos Orixás para a formação do ator, então, como que é trazer os elementos da dança dos Orixás e criar uma metodologia para a formação do ator, você acha que isso é viável, como que você vê isso?

Responde: *Eu não acho isso viável, e nem gostaria que fosse viável. Porque criar uma metodologia, criar meios [...] uma cultura milenar, e que até hoje não se achou, é um negócio que está ainda em evolução ainda [...] eu imagino, claro eles criaram uma metodologia ocidental e acho que a metodologia, isso que eu não gostaria que morresse, a metodologia africana é uma outra metodologia, é uma metodologia oral, de compreensão individual, das coisas, você tem a compreensão individual, inclusive na dança, você tem a compreensão do movimento, você entende o movimento que eu faço com o seu próprio corpo, eu acho que se eu crio metodologia a gente vai perder o que é mais legal que é a essência disso tudo ... o que é legal dentro disso tudo é a individualidade de compreensão, tem que ser, eu não vou alinhar as pessoas, tá certo [...]*

Pergunto: Você acha acredita que corre esse risco de criar esse alinhamento?

Responde: *Eu acho. Eu acho que deve ter essa compreensão individual. E' muito mais profundo do que só movimento, cada gestual. Será que existe metodologia*

*para ensinar a dança Indiana, aquelas danças de Bali, será que existe a metodologia, acho que não, se não teria graça.*

Pergunto: No entanto ela é útil?

Responde: *Claro. Não estou tirando a utilidade, estou falando de metodologia de ensino, eu acho que a pegada é outra, eu nunca nem pensei nisso [...] quando eu chego na sala [...] eu começo a trabalhar com esses elementos com essas pessoas, o objetivo é um, certo, e o objetivo vai mudando a medida que eu vou percebendo as pessoas movendo, por exemplo, e no dia que eu tiver metodologia eu acho que daqui a mais de cem anos eu vou estar fazendo a mesma coisa, e não é isso, eu não espero isso, e é tão bonito também a diversidade de compreensão de movimento [...] cada um têm a compreensão [...] por exemplo eu sou de ogum, mas eu sou de ogum de uma maneira que você não vai ser nunca [...]*

Pergunto: Então cada processo para você o zebrinha, artista, você vai estar justamente dialogando com o grupo, lógico que você traz os elementos mas você vai estar dialogando com eles, e nada já pré-estabelecido, nem tentando colocar no corpo de outras pessoas, outros elementos.

Responde: *Mas essa questão de sagrado, é outra coisa, sagrado de que, sagrado somos nós. Sagrado é aquilo que fazemos [...] Sagrado é a vida, podemos utilizar disso tudo [...] a separação do sagrado, dentro das religiões de matriz africana não existe muito, é a maneira de vida, é a maneira comportamental, ai você vai na África, tudo o que é segredo, que é escondido aqui no Brasil, as pessoas fazem no meio da rua [...] o sagrado para os africanos é o cotidiano, é estar vivo é estar celebrando, tudo é feito no meio da rua, até os sacrifícios são feitos no meio da rua [...]*

Pergunto: Mas você acha que essa questão do escondido aqui no Brasil foi pela questão da herança da escravatura?

Responde: *E' claro, exato, por falta dessa compreensão que virou um segredo [...] claro que as pessoas teriam esconder, só que hoje em dia não precisa mais, eu acho que não precisa mais.*

Trascrizione dell'intervista con la professoressa-ballerina di danza del Ballet Folclórico da Bahia Cleonildes Maria Fonseca Santos – Nildinha – Memória, dança, percurso e seus mestres – città di Salvador – 22 settembre 2011.

Tecnica di raccolta dati: Intervista qualitativa individuale semi-strutturata.

Pergunto: Nildinha, eu gostaria que você iniciasse da sua memória, o ingresso na escola de dança, como foi este percurso, os seus mestres, ou seja que você narrasse de forma espontânea a sua experiência com a dança.

Responde: *Quem faz dança com o professor King não precisa fazer educação física, o professor de educação física libera. Foi aí que eu experimentei fazer uma aula. Foi o suficiente para apaixonar. E perceber que o meu corpo e minha mente regia de outra forma, que não era igual a atividade que a educação física imprimia. Então continuei a fazer dança com o Mestre King, que é um ícone aqui na Bahia. E' uma das pessoas responsáveis por ter espalhado por todo mundo artistas negros. No Ballet Castro Alves todos os homens tiveram a primeira formação com o Mestre King, foram todos alunos de King. Nós não tínhamos bailarinos negros fazendo parte do ballet clássico. Então a Cia do Ballet do Castro Alves teve a sua primeira formação com alunos negros formados com Mestre King. Em 1988, 07 de agosto, o Ballet Folclórico foi inaugurado e eu fui assistir a inauguração. E eu fiquei maravilhada, era tudo aquilo que eu queria na minha vida. Mexeu comigo, com o meu coração [...] O canto, a dança, o som dos ataques, mexeu de forma completamente diferente do que eu já fazia. Porque eu trabalhava com dança folclórica. Tudo o que aprendi foi folclore. E isso veio me ajudar muito na minha caminhada aqui no Ballet [...] Eu sempre fui muito observadora, detalhes [...] A professora Rosângela Silvestre, foi uma das que meu deu regua e compasso para o meu futuro como professora. Ela foi uma grande coreógrafa daqui do Ballet, acho que metade das coreografias daqui são assinadas por ela [...] A professora Rosângela foi embora para os Estados Unidos [...] como eu já estudava com ela, eu marcava todo final de semana, eu*

*estava junto com ela, na casa dela, eu ia lia livros, ela me passava os livros a respeito de como coreografar, a respeito da técnica dela, que hoje ela já tem uma técnica com um nome, que é a Técnica Silvestre, que a gente não segue aqui, a gente trabalha com uma outra vertente mas ela foi uma pessoa que me ajudou muito para eu começar. Então quando ela foi embora eu percebi que o trabalho técnico foi cada dia que passava ia diminuindo, diminuindo. E aí eu me ofereci [...] e pedi a ele que me desse a oportunidade de dar uma aula, oferecer uma aula para o Ballet, para ele ver se aquilo que eu tinha em mente seria do bem para a Cia ter um outro tipo de técnica. E aí ele aceitou [...] e aí eu fiquei como professora [...] Aí eu fui descobrindo, fui descobrindo a questão das nossas matrizes africanas, o quanto que era importante eu saber e conhecer mais a cada dia que passava sobre a nossa cultura, sobre a nossa raiz, sobre a nossa herança e estes estudos foi que me ajudaram a permanecer como professora e acredito que ainda esteja dando bons resultados, bons frutos porque ainda estou aqui e formando outros bailarinos. O Ballet Folclórico tem muitos bailarinos em outras cias do mundo inteiro. Eu me considero hoje uma formadora de multiplicadores, que para mim é o mais importante [...]*

Pergunto: Você falou sobre a matriz africana, para você entrar em contato com a matriz onde é que você foi, você foi resgatar onde?

*Responde: Primeiro eu acredito que da minha própria memória enquanto negra, enquanto afro-descendente. As minhas primeiras impressões para buscar, resgatar esta matriz foi com a minha própria família, com a minha mãe, com o meu pai que foram pessoas que me deram uma educação calcada nesses valores como negro e logo depois disso eu comecei estudar a vinda do negro da africa para o Brasil e fui me aprofundando assim [...] em buscar sentimentos, em mim mesmo, talvez nos meus próprios colegas. O que cada um sentia. E aí fui buscar livros que pudessem me esclarecer [...] E aí o boom maior foi quando a Cia foi, recentemente, em 2007, foi para a África [...] foi pisar em terras africanas eu não tinha mais coração [...] a minha reação foi muito choro e eu não sabia porque, depois nós voltamos para o Brasil e fomos dois anos depois de volta e lá, aquela*

*sensação que eu senti a primeira vez não foi tão forte mas me fez refletir que existe uma coisa no etéreo que liga essas duas raças, quer dizer não são duas raças é uma raça só, mas estes dois povos, povo brasileiro, povo africano. E ver as pessoas tratarem a gente como irmãos, não tem preço, não tem preço, a gente vê o quanto a gente transformou também a cultura africana aqui para ser acessível a todos, que eu acho o negro faz muito isso da um jeitinho sempre de estar bem e de ficar bem. Infelizmente, eu penso, mesmo que para isso ele tenha que se desvalorizar um pouco, eu acho que este é o grande mal do negro [...]*

Pergunto: E os movimentos, por exemplo, o estudo dos movimentos como que é feito? No seu caso?

Responde: *No meu caso, eu vejo assim. Hoje em dia a quatro anos, certo, eu sou da religião do Candomblé.*

Pergunto: Você é filha-de-santo?

Responde: *Sou filha-de-santo. Eu sou Equede. Na verdade eu sou mãe. E me deram este grande dom, esta grande benção de ser mãe. E dentro da religião. Mas eu já estou dentro há uns dezenove anos que eu estou na religião, mas feita há quatro anos atrás. E assim, ver a movimentação dos Orixás, o gestual de cada um, de como eles vêm, que a gente não sabe na verdade como vêm, mas aproveitam o corpo humano, um instrumento para se fazer a sua voz. E aí vêm a dança e através do movimento que ele conta a história dele, então isso a cada dia vai ficando claro porque ele faz determinado movimento. O Ogum por exemplo, que a gente sabe que ele tem espada, que ele vem abrindo caminhos e abrindo horizontes, então esse ogum é um Ogum que lhe abre caminhos que lhe dá horizonte, lhe dá direção, lhe dá diretriz. E aí os movimentos vão surgindo. Primeiro, comigo, foi a partir da estilização do movimento, então eu não somente reproduzia o movimento do Orixá mas com o sentimento que eu não sei explicar eu estilizava aquele movimento. E ouço muito os meus alunos me dizer assim, menina onde saiu isso, de onde você tirou isso, eu digo, acabei de inventar. Então eu acho que isso é muito resgate da memória, da minha memória corporal.*

Pergunto: Você trabalha aqui no Ballet mas você faz outros trabalhos também? Você trabalha também com ator?

Responde: *Não. Eu agora eu sou da Escola da Fundação Cultural, escola de dança [...] e normalmente no período de verão ou no meio do ano, junho, julho [...] eu dou cursos de férias, curso de verão [...] E o teatro Vila Velha que a gente tem uma parceria a mais de dez anos, que sempre no período das férias eu estou lá dando curso. E a maior clientela que têm no teatro Vila Velha, que eles chamam Vila Verão, a clientela é toda de gringo, é toda de estrangeiros, a maioria são estrangeiros [...] e no meio do ano normalmente são para atores [...] porque hoje em dia o ator não quer mais somente falar, o ator hoje em dia utiliza do corpo como o dançarino para se expressar. E aí muitos deles sempre procuram e a gente dá como condicionamento físico até para estar fazendo uma movimentação e falando. Aí eu vou, só ajudando.*

Pergunto: Durante esses dias eu observei as aulas, essa energia pura. E aqui é bem específico porque são pessoas que já conhecem esse vocabulário

Responde: *Apesar de que a gente tem mais da metade de novos [...]*

Pergunto: E' eu percebi, mas pelo menos eles são bailarinos [...] Como seria possível trabalhar com atores, mas não necessariamente que eles soubessem dançar, por exemplo como que você abordaria esse universo com atores que, por exemplo, não tem condição de dançar?

Responde: *A expressão corporal, a princípio, o condicionamento físico. Eu trago uma aula mais simples, mais básica [...] então a gente trabalho bem o básico, os exercícios mais fáceis, que possa ir puxando devagarzinho [...] é cumulativo [...] amanhã eu dou uma coisa a mais [...] no final do curso está todo mundo dançando.*

Pergunto: Você acha que é possível trabalhar por exemplo com os Orixás ... eu vi muitos movimentos presentes aqui no Ballet que foram colhidos no Candomblé ... como é por exemplo transpor esses movimentos para a criação de um personagem, não vai ser um bailarino que vai dançar [...] no caso do ator não necessariamente ele vai dançar, como pode ser feito isso, você já experimentou?

Responde: *Eu já experimentei, sabe como? Através da história, a história desse Orixá [...] então, no caso do ator eu peço expresse o que você leu, através do seu movimento, do que você achar [...] então o que o ator vai tentar fazer com o corpo aquilo que ele leu. Basicamente eu começo por aí, e aí auxiliando, também, com a movimentação, com os exercícios [...] então eu penso assim, que a gente começa trabalhando com o texto, e a partir daquele texto, mas os Orixás vão estar sempre.*

Pergunto: Você falou do texto, agora seria possível, não sei se você já experimentou por exemplo, trabalhar com a energia do Orixá e depois aquela energia, aqueles movimentos transformarem e criar um personagem que não necessariamente seja o Orixá, você já fez isso?

Responde: *Já. Mas no caso não para ator, para uma peça específica. Dentro do curso de dança, que tinha atores a gente começou também através do texto, e aí a gente pegou a história, uma história de Ogum, e Ogum se transformou num homem que luta no cotidiano, um homem que ia pegar um ônibus de manhã cedo, um ônibus cheio, como que ele ia agir, ele ia agir com as características daquele Ogum, daquela história que ele leu, mas ele era um homem normal que brigava [...] mas o homem de Ogum sabe que tem de pegar aquele ônibus [...] ele vai brigar, ele vai abrir os caminhos dele para estar ali, não importa. Por exemplo, neste texto o homem de Ogum ele não via os obstáculos na frente dele, não interessava, ele passava e atropelava não interessava o que era aquele obstáculo. O obstáculo era o ônibus cheio [...] eu faço uma Oxum que se retrai, fulana faz um Oxossi que busca outros caminhos, por exemplo, pegar um taxi. Mas Ogum não, Ogum sabe que ele tinha de pegar aquele ônibus [...] então ele era um homem que tinha a energia e as características de um Orixá [...] e nessa história a Oxum ficava, mas a Oxum depois tinha problemas, e Ogum fazia que aquela mulher percebesse que ela teve problemas, ela não chegou no horário porque ela ficou ela ficou esperando um ônibus mais vazio e Oxossi não, ele deu o jeito dele, vou por aqui, vou pegar um táxi.*

Pergunto: E entrava nessas ações os movimentos dos Orixás?

Responde: *Não era um homem normal, com pasta. Dentro era que tinha as características e os sentimentos do Orixá [...] a gente vê que Ogum é determinado, seguro, e que um Oxossi foi um homem que sempre pensou na família [...] essas coisas assim. Aí a peça foi direitinho. Foi legal.*

Questionario della docente Maria Thais Lima – dell’Università di São Paulo – USP – 14 settembre 2012.

Tecnica di raccolta dati: Intervista qualitativa individuale strutturata.

- 1) Em 2005, quando você esteve em Belo Horizonte e ministrou, para os integrantes da Cia. Acômica, a oficina “Movimentos para a cena: princípios expressivos na Biomecânica de Meyerhold”, pude identificar, na estrutura do seu processo pedagógico, além dos princípios técnicos oriundos da matriz européia; outros elementos técnicos expressivos que pertenciam a matriz afro brasileira. Fale, por favor, desta “encruzilhada” em seu percurso de artista pedagoga, ou seja, de que modo, como e quando você inicia a elaborar este diálogo entre matrizes corporais “estranhas”?

R.: *Esta “encruzilhada” sempre me pareceu natural! Minha primeira formação artística foi ligada às tradições espetaculares brasileiras (Bumba meu Boi; Pastoril) e às danças e lutas tradicionais (Coco, e posteriormente a dança Afro-brasileira, a Capoeira, o Maculelê). Desde o início da minha formação e atuação profissional era muito tênue a separação entre o teatro, a dança e o circo – que via como artes da cena. Transitei pelo teatro e pela dança sem fazer distinção – e escolhi fazer minha formação em uma Escola de Teatro exatamente porque enxergava no teatro a possibilidade de aprender uma linguagem mais ampla e, especialmente, pelo caráter coletivo da experiência teatral (que me parecia análogo ao das festas e danças tradicionais). Comecei a dar aula muito cedo e, no início, a minha experiência nas danças populares era o meu principal vocabulário – que fui somando aos estudos que realizava sobre o corpo e, especialmente sobre a arte do Ator, estas sim, para mim,*

*referências estranhas. Na tradição teatral, hoje reconheço, fui me aproximando cada vez mais de artistas que se dedicam a investigar a arte do ator e sua relação com a composição cênica. É fácil encontrar no pensamento de artistas como Stanislavski, Meierhold, Grotowski, etc. o diálogo que fazem com outras matrizes (especialmente as matrizes orientais). E claro, o teatro brasileiro é cheio de artistas que transitam por diferentes matrizes culturais nos mostrando as possibilidades de diálogo na diferença.*

- 2) Você utiliza os elementos expressivos da matriz Afro brasileira somente no processo educativo do ator, ou seja, como uma via educativa para auxiliá-lo na descoberta de novas potencialidades expressivas do seu organismo bio-psíquico, ou esses elementos lhe servem, também, no processo de montagem e composição do espetáculo?

*R.: A escolha de uma técnica corporal no processo de criação de um espetáculo nunca é apenas como processo educativo do ator. É principalmente um modelo de composição e de organização de princípios expressivos. Por isso a elegemos também para o ator – e para todos os outros meios expressivos do espetáculo. Não reproduzimos a dança no espetáculo, mas tentamos nos apropriar dos princípios compositivos. É claro que uso alguns destes elementos na cena mas estão inseridos na ação e na escritura espetacular.*

- 3) Em janeiro de 2012 você trabalhou com o vocabulário gestual do Orixás durante o masterclass Ato – dal corpo ancestrale al corpo teatrale no Arsenale della danza, na Itália. Sei, também, que você trabalhou com outros elementos expressivos da cultura afro brasileira, como o jongo, o

batuque, etc. Porém, gostaria que falasse, em específico, sobre sua parceria com Wellington Campos e, de que modo vocês utilizaram a dança dos Orixás para explorar os princípios expressivos do corpo cênico?

R.: *A minha participação no projeto Arsenale della Danza é decorrente de uma parceria com Ismael Ivo, curador da Biennali de Danza Veneza (em 2004 dirige o espetáculo Olhos d'Água, com a Cia Usmael Ivo, coreografia de Ismael Ivo, uma produção da Haus der Kulturen der Welt, em Berlim/Alemanha, e que integrava a programação do evento Black Atlântic. (projeto sobre a disseminação da cultura negra no mundo e que contava com a participação de Mãe Beata, Yalorixá ). Wellington Campos é um jovem percussionista e dançarino que participa da Cia Teatro Balagan – que eu dirijo – e do espetáculo Prometheus – a tragédia do fogo. Foi construído em um longo processo de criação - três anos e meio e contou com outros artistas como Leticia Doretto (bailarina e atriz da Cia Nau de Ícaros), com Marcelo Boffa (ator e cantor). Todos eles são iniciados no Candomblé mas são artista com formação e experiência cênica bastante diversificada. As relações entre Grécia e cultura afro-brasileira já foram experimentadas por mim em um espetáculo de 1997/98 – As Cadelas, que contou com a preparação corporal de Inaicyra Falcão dos Santos – professora, bailarina, cantora, filha do Mestre Didi). O trabalho na masterclass Ato – do corpo ancestral ao corpo teatral no Arsenale della Danza foi a partir do vocabulário coreográfico e dos fundamentos técnicos das danças dos Orixás, do Batuque, do Cavalo Marinho, do Jongo e do Bumba-meu-boi. Mas o objetivo era introduzir os jovens-bailarinos nos elementos de composição do rito e a possibilidade de*

*construção, a partir das matrizes ancestrais, de um corpo teatral. A noção de ato (sobre o qual se estrutura o vocabulário gestual das danças tradicionais) servia de base para aproximá-los do ato teatral.*

- 4) Em 1994, Eugenio Barba conhece a dança dos orixás através do bailarino Augusto Omolu; anos depois desse encontro em Londrina, Omolu entra no grupo Odin Theatre e, conseqüentemente, inicia a divulgar os conhecimentos técnicos tradicionais das danças sagradas dos Orixás nas sessões internacionais da Ista e, também, promover oficinas para grupos teatrais e afins. Em 2006, pude acompanhar a atividade de Augusto Omolu durante a 14ª sessão dell' *University of Eurasian Theatre: Poetry and Improvisation* na cidade de Bologna. Observei, então, que a base do seu processo educativo era a coreografia da dança dos Orixás, ou seja, ele ensinava aos participantes as sequências coreográficas. Pergunto: como você aborda o elemento coreográfico das danças dos orixás no processo educativo do ator? É possível trabalhar com os princípios energéticos dos orixás sem, necessariamente, utilizar as sequências coreográficas?

*R.: Acho que não! O ato - é o Orixá! É o que materializa - que encarna, corporifica. Mas o ato também não acontece só na forma do corpo pois é diálogo com o tambor! A coreografia é um dos elementos de um sistema, bastante complexo.*

Oi Thais, continuando a conversa [...] você informa que nos anos '90 já havia experimentado elementos da cultura afro-brasileira em seus espetáculos e, de consequência, “como a escolha de uma técnica corporal no processo de criação [...] nunca é apenas como processo educativo do ator”; posso, então, afirmar que esses elementos da cultura afro-brasileira já faziam parte dos seus processos destinados a formação do ator.

R.: *Fizeram parte desde o início do meu trabalho como preparadora corporal, no início dos anos oitenta. Sempre usei elementos das danças afro-brasileiras (e de outras danças tradicionais). Não trabalhava com o vocabulário - ou seja, com a gestualidade de cada Orixá - mas, com o que selecionava como elementos (desenho dos braços, fugas, contrafugas, esquivas, base, o passo do Ijexá). Tudo isso tinha relação com a metodologia de professores com quem estudei, que trabalhavam com as matrizes afro-brasileiras, a partir de outras referências da dança ( como Clayde Morgan e Cido Mazagão, na Bahia, e no Rio, com Mercedes Baptista). Mas o que quero dizer com " "como a escolha de uma técnica corporal no processo de criação [...] nunca é apenas como processo educativo do ator" é que a escolha de uma técnica não é em função da técnica em si - mas das aspirações artísticas, poéticas que vislumbro para a obra. Ou seja, tem um objetivo poético/estético e não apenas técnico.*

Pois bem, a pergunta é a seguinte: historicamente falando, pode-se considerar o mestre Klauss Vianna como o precursor no campo da preparação corporal, ou seja, antes dele não podemos discorrer sobre preparação física de atores brasileiros, correto?

R.: *O Klaus é fundamental mas não foi o único. A minha dissertação de mestrado é sobre este tema - tento localizar como a preparação corporal aparece no teatro brasileiro. Outros nomes são importantes - Maria Ester Stockler, Iolanda Amadei, em SP ( e toda uma geração formada pela D. Maria Duchams - professora do método Laban) e no RJ a própria Angel Viana. Enfim, isso tem relação com o movimento contracultural, é mais amplo. A partir dos anos '60, com o ingresso de Klauss no campo teatral verifica-se a inserção da disciplina expressão corporal nos processos de formação de atores; O problema é mais amplo, é parte de um movimento de renovação da linguagem teatral. Mas a questão do uso do corpo tem a ver com o movimento contracultural.*

Pergunto: presume-se, então, que os elementos técnicos expressivos utilizados por Klauss Vianna viriam do âmbito da dança clássica, moderna, correto?

R.: *Sim e não. O Klaus, como ele mesmo observava, teve uma formação como bailarino clássico mas tinha grande interesse no CORPO. Ele morou na Bahia no início dos anos sessenta e já falava da Capoeira, das formas tradicionais. Estudou anatomia com um professor da UFBA. Portanto, a partir de quando, pode-se dizer que elementos técnicos expressivos da cultura afro-brasileira serão introduzidos nos processos educacionais destinados a formação do ator brasileiro? Pergunta difícil de responder. Vou pensar um pouco [...]*

Mais duas questões:

1) As conexões culturais, existentes na sua estrutura pedagógica promovem o contato com a diferença, ou seja, com a alteridade do sujeito? De que modo os elementos expressivos e técnicos da matriz afro-brasileira utilizados, por exemplo, durante o masterclass “Ato – dal corpo ancestrale al corpo teatrale” puderam auxiliar o processo criativo do sujeito estrangeiro?

R.: *A maioria dos bailarinos que participavam da masterclass em Veneza eram do centro da Europa (e americanos). O contato com outros modos de operar o corpo, a técnica da dança, outras concepções de expressividade são sempre um choque. Especialmente se o processo de aprendizagem não permite classificá-las como "exóticas" ou seja, fora do campo da arte, fora do campo de interesse.*

*A grande questão não é técnica, mas filosófica! Porque envolve não apenas a linguagem - no caso da masterclass mencionada, a dança - mas a mentalidade do aprendiz. Ou seja, é também um problema filosófico!*

*Em Veneza a masterclass que ministrei estava inserida em um programa mais amplo que incluía o Butoh, a dança indiana, e outras técnicas de*

*dança. Todas em pé de igualdade! O projeto é pedagógico-artístico e visa dar ao jovem bailarino uma dimensão da diversidade, das possibilidades da dança, do corpo como expressão. Ou seja, sua estrutura já aponta para o "outro".*

2) Como era a estrutura pedagógica do projeto masterclass “Ato – dal corpo ancestrale al corpo teatrale”? Você utilizou somente o vocabulário gestual das danças tradicionais ou inseriu, também, os movimentos técnicos expressivos da biomecânica?

*R.: O que nomeia estrutura pedagógica? Metodologia? O conteúdo da masterclass é dado pela noção de Ato = Ação a partir das danças tradicionais brasileiras , principalmente Orixás e Bumba-meu- boi. Mas usamos também o Jongo, a Umbigada, elementos de Congada, Cavalo Marinho.*

Trascrizione dell'intervista con l'attrice e ricercatrice Joyce Aglae – città di Salvador – 22 novembre 2011.

Tecnica di raccolta dati: Intervista qualitativa individuale strutturata.

Pergunto: Em que momento da sua pesquisa você decidiu inserir elementos corporais, figuras, signos pertencentes a matriz afro-brasileira?

Responde: *Eu não sei te dizer exatamente em que momento, foi uma coisa que foi acontecendo, como eu fui tendo acesso a essas danças, a toda a questão do ritual, então eu não decidi, agora vou colocar, foi uma coisa que foi sendo introduzida na medida também em que eu fui aprendendo as máscaras da Commedia dell'Arte e fui vendo conexões. Eu acho que no momento de construção do espetáculo mesmo, eu posso dizer então que ali foi uma decisão que eu assumi. Porque eu vou falar disso, mas aquilo já estava impregnado dentro da minha prática. Porque têm as modulações de energia, as danças são muito ricas nessas modulações e elas dão a possibilidade para o ator de se moldar também, de moldar essas energias, então ela já estava impregnada. Foi no momento da construção do espetáculo e escritura da tese que então eu posso dizer eu assumi, eu decidi assumir.*

Pergunto: Então, qual foi a sua experiência, fale deste período da sua formação, quais foram os seus professores, e quais as técnicas que você teve acesso

Responde: *Eu tive o primeiro contato lá no Rio Grande do Sul, ainda quando eu nem fazia graduação em teatro, eu tenho a minha primeira formação em dança, desde os meus cinco anos de idade. Então, ali eu tive o primeiro caminho pela dança clássica, depois eu fui para dança contemporânea, dança moderna, e ali também para a dança popular, e foi quando eu tive o meu primeiro contato, foi uma professora, ela é de Santa Catarina, e foi para o Rio Grande do Sul dar um curso de dança afro [...] foi o meu primeiro contato com a dança afro, eu devia ter uns 10, 12 anos e aquilo me [...] sabe quando chega, alguma coisa explodiu lá dentro dançando, aí eu comecei a procurar mais dessas outras danças populares, aí eu fui atrás do frevo, porque no Rio Grande do Sul a dança popular nordestina*

*não chega muito, a dança dos Orixás menos ainda [...] daí aí eu fui buscar isso [...] aí eu fui para os terreiros, lá no Sul [...] e aí eu fui visitando, e fui conhecendo essa matriz dentro do terreiro [...] daí onde eu comecei a aprender também essas modulações do Caboclo, do Preto Velho, das Ciganas, então foi um contato também como experiência de vida não foi didático somente [...] aqui em Salvador eu também frequento muitos terreiros mas tenho o terreiro o da Casa Branca que mais me chama e tenho a Equede Cinha, que é a minha professora de dança dos Orixás [...] eu digo que ela é minha professora mas ela não gosta de ser chamada assim porque ela é do terreiro [...] Então ela me ensina com um gosto para ela [...] e fico com eles [...]*

Pergunto: Mas em que momento que ela te ensina?

Responde: *Ela me ensina fora dos rituais.*

Pergunto: Como professora mesmo?

Responde: *E'. Eu vou para casa dela, e ela coloca as músicas, esse toque é de Xangô, e esse é o passo para essa dança [...] ela me explica, mas nesse explicar ela mostra como é a dança, e aí eu faço a dança, e aí eu fico conhecendo também toda essa parte histórica, da configuração de como funciona o Candomblé [...]*

Pergunto: Mas ela também dança?

Responde: *E' [...] (risos) Ela é mais tranquila, as vezes ela diz não precisa por tanta energia [...] ela vai me ensinando, mostrando tudo o que tem lá dentro [...]*

Pergunto: Por que você decidiu fazer essa montagem de técnicas, partindo dessa experiência sua [...] vamos ficar na questão da técnica teatral, porque você decidiu fazer essa mistura de técnicas, ou seja inserir esses elementos “estranhos” no treinamento físico corporal da Commedia dell’Arte?

Responde: *Na verdade eu decidi por uma dificuldade de acesso a essas máscaras [...] o primeiro curso de Commedia dell’Arte que eu fiz [...] (a professora) ela me pediu para fazer o Arlecchino e eu não conseguia acessar, para mim era muito rígido, era uma partitura que eu não conseguia me apropriar [...] para mim era estranha [...] não foi racionalmente, eu não pensei ah! isso aqui é frevo, foi num momento que eu estava fazendo que eu disse, mas esse passo aqui é de Frevo e*

*dai foi quando o meu corpo começou a conectar que aquilo que era pedido para mim eu ja tinha vindo dessas outras técnicas [...] então foi na verdade o caminho que eu encontrei para me apropriar totalmente das máscaras italianas, não foi o caminho contrário, eu tinha as máscaras italianas da Contin mas me eram estranhas ainda, por mais que eu executava, eu executava de uma forma técnica.*

Pergunto: Você não acessava aquela memória?

Responde: *Exato. Aquela memória foi acessada através da nossa cultura [...] e daí foi aí onde eu decidi realmente então, vou procurar mais, e aí fui procurando em todas as outras máscaras, onde é que estava cada pedaço do corpo, cada módulo, cada lembrança do meu corpo, que chegava dentro daquela outra lembrança, duas lembranças que se encontravam, duas memórias corporais que se encontravam.*

Pergunto: Você utiliza esses gestos e atitudes dos orixás para compor figuras, então, como você seleciona estes elementos, para compor personagens, você utiliza também usa os mitos e os esquemas energéticos dessas figuras?

Responde: *Também os mitos. Os gestos é onde eu decompou, quando eu vou utilizar os gestos eu uso eles decompostos, então eu vejo a dança de Oxum, os pés são assim, braços são assim [...] circuito muscular, circuito energético, vou decompor e vou utilizar para fazer uma partitura nova de cada personagem, posso usar um gesto de Oxum fazendo uma máscara de Brighella, se eu precisar, vou ter que conectar esses circuitos musculares da máscara com os gestos e modulação de energia, posso, é mais complicado, mas eu posso, eu faço isso também, mas agora eu estou indo também por esse caminho de ocupar os mitos [...] (nesse novo trabalho) eu trabalho com a máscara do Zanni diretamente com o mito de Oxossi, com o Orixá Oxossi, que Zanni é caçador e vem da montanha, então têm todas essas relações, e têm essa relação com a caça que Oxossi têm, então eu trabalho diretamente com essa construção [...] (a partir de 12.20 ela explica a montagem desse novo espetáculo, com uma atriz que é de origem brasileira mas que cresceu na Itália, de formação em Commedia dell'Arte, que é filha de Oxossi e utiliza o Orixá para compor o personagem da Commedia*

dell'Arte. Um Zanni vendedor de queijo qualho, que começa descobrir esse caminho de retornar para o Brasil e quando chega aqui no Brasil ele se descobre não mais Zanni mas Oxossi, esse outro caçador) [...] e dentro desse espetáculo tem a figura feminina, é uma pesquisa que eu estou encaminhando [...] onde eu trabalho a cortegiana diretamente com Yansã, trabalhando com a gestualidade, com a força, com esse mito de Iansã [...] as modulações dela e como a cortegiana tem um pouco de servetta e um pouco nobile trabalhando com Oxum e Yemanjá também nessa outra parte mais delicada, então nessa figura feminina eu vou unindo Yemanjá, Oxum e Yansã, sendo que Yansã é a figura mais forte [...] então eu estou aí usando não somente o gestual, mas todos a corporeidade e a mitologia de Yansã e da própria cortegiana.

Pergunto: Você ministra curso, dá aulas para atores. Como que é esse processo de transmissão de saberes físicos corporais? Você difunde estes conhecimentos adquiridos? Gostaria que você delimitasse a sua experiência como atriz-pesquisadora no processo de transmissão destes saberes corporais pertencentes a matriz Afro-brasileira.

Responde: *Primeiro eu ensino sempre a máscara da Commedia dell'Arte [...] porque é a mais técnica, tanto na Itália quanto aqui, primeiro eu ensino a máscara da Commedia dell'Arte [...] a corporeidade da máscara, aí pouco a pouco, no próprio aquecimento para fazer a máscara eu já começo a introduzir as danças que essa máscara ocupa [...] eu começo introduzir ritmos, os passos da dança, até a chegar a fazer a dança [...] se eu vou trabalhar Zanni, eu trabalho com danças que trabalha a energia do Zanni [...] e dessa dança eu vou começando modular o corpo, o meu primeiro, e digo para eles virem me seguindo, é como eu aprendi no terreiro, como você aprende na tradição popular, é olhando e repetindo [...]*

Pergunto: Como é dar aulas para brasileiros, e estrangeiros, como que é?

Responde: *Eu percebo que aqui no Brasil têm uma facilidade maior do ator pegar o movimento e a energia, mas lá fora tem um fascínio maior por isso [...] então aqui tem uma facilidade maior, fisicamente mesmo, mas lá fora [...] as vezes é*

*mais fácil lá fora do que aqui [...] eu acho que nós estamos acordando para isso [...] a preparação de um corpo para a máscara através da cultura popular brasileira, eu trabalhei com danças, eu trabalhei com danças dos Orixás, e eles se fascinaram nessas possibilidades que não estavam acordadas neles.*

Pergunto: Você acredita que essa utilização da técnica da matriz afro-brasileira, no caso específico da dança dos Orixás, você acha que é útil para o corpo independentemente da cultura que ele pertence?

Responde: *Sim. Total. Eu acredito muito, justamente por acessar essas energias diferentes, porque não acessa só o arquétipo, não acessa somente a parte física, acessa a parte sensível, energética, eu acho que são os movimentos, as danças que vão te acessando alguma coisa que movimenta a atmosfera ao redor de você, energeticamente isso para o ator é material fundamental.*

- 1) É a primeira vez que você participa de uma oficina com o bailarino Augusto Omolu?

Responde: *Não. Realizei uma oficina em São Paulo em 22 a 26 de novembro de 2010, total de 20 horas. Algumas aulas avulsas em Salvador em janeiro de 2011. E O curso completo de dramaturgia das danças de Orixás de 9/1 a 10/2 em 2012, carga horária de 144 horas.*

- 2) O que lhe inspirou a participar deste processo e, qual sua experiência com o teatro?

Responde: *Minha experiência em teatro ocorreu desde a adolescência (a primeira ocorreu em 1996) em dezenas de cursos e oficinas, entretanto nunca quis diferenciar minha prática em dança com a de teatro. Como desenvolvo trabalho como intérprete criador, pesquisador, coreógrafo e arte educador com o universo amplo das danças de matriz afro, me interessei pelo enfoque de Augusto, pois considero um caminho possível e bom exemplo de fusão de linguagens teatrais expressivas e cênico-coreográficas, que antes de tentar separar o que é do universo da dança e o que é do teatro tenta uni-los sem entretanto deixar de reconhecer seus elementos constituintes.*

- 3) Na sua dissertação, p.204, você diz que “O trabalho de Omolu se baseia na dramaturgia do movimento, com os subsídios da antropologia teatral. Sua pesquisa explora as possíveis peculiaridades dramáticas no trabalho psicodinâmico da dança dos Orixás, assim como suas diferentes energias e oposições de força. Propõe um trabalho corporal extremante disciplinado e extremante físico, explorando o poder comunicativo e dramático do gesto e sua presença cênica.” Sendo assim, lhe pergunto, você consegue identificar diferenças entre essa “dramaturgia do movimento” de Omolu e, os

procedimentos pedagógicos utilizados por outros professores bailarinos que ministram aulas de Dança Afro? Caso positivo, quais são essas diferenças?

Responde: *Nossa são múltiplas [...] daí teríamos que comparar caso a caso pois existem muitos professores de dança afro e cada um com um procedimento. De um modo geral, embora existam exceções, o trabalho de Augusto consegue fundir mais os procedimentos coreográficos e de estruturação do movimento com procedimentos expressivos e da intenção do movimento, seu imaginário criativo, embora esse processo ocorra de uma maneira muito particular, seguindo sua apropriação metodológica do viés da antropologia teatral. As aulas iniciam com um forte aquecimento, depois sequências coreográficas fechadas são apreendidas; os elementos de intensão/presença ocorrem depois com o estudo detalhado dos elementos componentes dos movimentos (oposições, tensões, intenções e qualidades de movimento) e por ultimo os exercícios de improvisação usando elementos estudados.*

4) Como Omolu abordou o estudo dos Orixás? Utilizou ele os mitos? Orixis? Ou somente a sequência coreográfica?

Responde: *A partir de seus movimentos e gestualidades simbólicos de cada Orixá, trazidas na maior parte das vezes por sequências coreográficas a serem apreendidas, estudadas e decompostas. Houve referência à passagens mitológicas, mas sem aprofundamento. Houve também o ensino de cantos da tradição Jeje nago e angola, mas com domínio da tradição Yoruba.*

5) Quais foram os Orixás que Augusto trabalhou?

Responde: *De maneira mais detalhada Ogum, Oxossi, Yemanjá, Yansã, Xangô, nesta ordem [...] houve pequenas referências também a Oxumaré, Oxalá e Exú.*

6) Na p. 207 da sua dissertação você diz, “Quando o trabalho era detido na figura de um Orixá, principiava-se trabalhando sua energia pormenorizadamente, seu elemento, suas qualidades, seus gestos. Havia um

trabalho de limpeza constante das formas de seu movimento, mas também de suas intenções, oposições e dinâmicas.” Pergunto, então, de que modo Omolu abordava a questão energética dos Orixás, localizava-as na estrutura corporal do bailarino? Fazia ele demonstrações coreográficas, gestos e/ou atitudes com o seu próprio corpo que pudessem “revelar” os princípios energéticos dos Orixás?

Responde: *Dentro da aula de um modo geral e quase sempre não indicado havia, desde o aquecimento, uma aproximação com os pontos energéticos do corpo. Quando essa relação era explicitada ocorria na maioria das vezes em demonstrações e correções (aí, no corpo do bailarino) das tensões existentes nos movimentos e gestualidades referentes aos orixás. Por exemplo: no ogum o gesto de cortar mimetizado nos braços requer uma forma, qualidade de movimento e intensão específica que deveriam ser estudados detidamente, desde a posição das mãos, braços, cotovelos ombros, o desenho no espaço, até a força abdominal, a respiração/contração/inspiração, o olhar/foco a intensão/imagens/imaginário por traz do movimento. Todo esse conjunto repetido; ora focando a forma no espaço; ora os conteúdos de intenção/imaginação (cortar o que, quem, quando, porque); ora apenas experimentando o que fazia mover o movimento (sem realizá-lo no espaço), ou seja, a tensão corporal de sua intensão, "a força de cortar, mas sem cortar, apenas sua tensão no corpo sem o movimento no espaço" eram experimentados de maneira variada até que percebíamos como a junção desses aspectos conferiam uma energia particular ao movimento que anteriormente não estava presente. Essas questões eram demonstradas por ele e depois experimentadas pelos dançarinos-atores, quando ele também intervia corrigindo no corpo algum aspecto quando necessário.*

7) Pode-se perceber, conforme você relata na sua dissertação, p.207, que durante o processo pedagógico vocês criaram “pequenas cenas individuais com base em improvisações de textos trazidos pelos artistas. Com a direção de Omolu, íamos compondo partituras corporais sobre o texto – cada palavra, sonoridade, gesto, silêncio, movimento e suas tensões eram conectadas expressivamente.” Fale, por favor, sobre esse “espaço” dedicado a improvisação, como era a condução da mesma, ou seja, como o pedagogo guiava os seus alunos durante a improvisação?

Responde: *Essa foi uma parte final do processo, uns dois ou três dias, creio que apenas um trabalho mais prolongado poderia, na visão de Augusto e dos alunos, dar prosseguimento ao seu desenvolvimento mais apurado nessa parte do processo [...] essas improvisações, à partir dos textos trazidos, foram construídas durante o espaço do curso, íamos criando partituras que acompanhassem, dialogassem e jogassem com o texto [...] de um modo geral ele ia percorrendo aluno por aluno acompanhando o desenvolvimento do processo. A gente mostrava o que havia desenvolvido, o texto e as partituras compostas em relação com o texto, criando qualidades de movimento, sutilezas, texturas [...] Augusto intervia sugerindo pausas, tensões, olhares, vibrações, de um modo geral tínhamos bastante liberdade para construir as cenas. Sua intervenção no entanto era contundente [...] quando via que as cenas estavam tomando corpo ele sugeria que experimentássemos as partituras esboçadas em diferentes níveis, com ou sem texto, de traz pra frente, em câmara lenta, com inúmeras variações [...] essas sugestões iam desenhando e definindo sutilezas, presenças e fazendo com que as pequenas cenas ganhassem mais força e os intérpretes mais domínio sobre as mesmas [...] entretanto tudo era processo, não havia desejo definido em fechar nenhuma das cenas, aliás parecia que quanto mais os atores-dançarinos tivessem a capacidade de adaptarem-se às mudanças sugeridas, maior seria sua presença e controle sobre as cenas.*