

TRANSE, POSSESSIONE E DANZA: UN VIAGGIO DAL SALENTO ALL'INDIA MERIDIONALE

Tiziana Leucci

Introduzione

Desidero ringraziare qui gli organizzatori del convegno itinerante “*Transe e possessione nella società orientale, dal Medioriente all’India*”, tenutosi il 4 settembre 2018 presso l’Università di Lecce nello splendido convento degli Olivetani, all’interno del festival ‘Irregolare’ che si è articolato su diverse giornate nel corso del mese presso diversi luoghi nella magnifica cornice del Salento. Sono riconoscente in particolare ai miei colleghi ed amici, Sara Colonna, Toni Candeloro ed Eugenio Imbriani, che mi hanno gentilmente proposto d’intervenire a questo convegno, invito che ho accettato con entusiasmo per diverse ragioni d’ordine sia scientifico che artistico, e non ultimo lo confesso, per il mio interesse personale nei confronti dei fenomeni della *transe*, in generale, che ritengo un tema fondamentale nello studio storico ed antropologico di ogni forma di cultura. *Last but not least*, anche per la simpatia che nutro nei confronti di tutto ciò che si considera comunemente come ‘irregolare’, ma che proprio per la sua intresecata ‘irregolarità’ è fonte di riflessione, di curiosità, di originalità e dunque di sviluppo e di creatività. La partecipazione a questo evento mi ha consentito inoltre di rendere il doveroso omaggio alla memoria di Piero Fumarola, docente all’Università del Salento, che fu uno studioso profondamente ‘anticonformista’, nonché noto specialista della *transe*, dell’irregolarità in senso lato, e di molto altro ancora... La mia presenza al convegno e alle altre attività proposte dal festival mi hanno dunque offerto anche la possibilità d’incontrare per quest’occasione i colleghi e gli artisti provenienti da varie regioni del mondo, che lavorano tutti, direttamente o indirettamente, su questo soggetto affascinate. Dialogare e condividere con loro e con il pubblico presente le mie esperienze relative a questo tema, complesso

ed affascinante al contempo, è stato infine per me un momento non solo gioioso, ma ricco intellettualmente per lo scambio di idee e di impressioni, sempre costruttive ai fini di una maggiore comprensione dei vari fenomeni di *transe* e possessione. Vogliate dunque perdonarmi se il filo conduttore del mio saggio seguirà in gran parte il mio stesso percorso biografico, e cioè non per banali ‘egocentrismi’ ed impertinenti ‘manie di protagonismo’, che io stessa disapprovo, ma perché credo fermamente che tale approccio permetterà di comprendere meglio e con più precisione il mio stesso rapporto con la *transe* e con i vari fenomeni musicali e coreutici, nonché con i riti di possessione ad essa connessi, di cui sono stata in prima persona testimone nel corso delle mie ricerche sul campo in India.

Aderendo dunque agli studi più recenti che danno importanza alle esperienze personali vissute dagli antropologi nei periodi di ricerca sul campo¹, evocherò qui, come annunciato, alcuni elementi della mia vita, scusandomi nuovamente con i lettori per quest’approccio molto personale. Così questa prospettiva di studio più attenta alle vicissitudini degli antropologi sul campo e gli studi recenti che tengono in considerazione queste esperienze personali ben si adattano alle convinzioni dell’etnologo francese Michel Leiris (1901-1990), il quale sosteneva tanto il valore dell’autobiografia che la profondità d’analisi nella ricerca qualora l’etnologo ammetta e riconosca lucidamente l’apporto dell’inevitabile sua ‘soggettività’ e dei suoi propri ‘filtri’ sia nella percezione che nell’interpretazione dei fenomeni osservati e studiati scientificamente. Nata a Roma negli anni ’60, caratterizzata dal boom economico che seguì la fine della disastrosa seconda guerra mondiale, da genitori entrambi pugliesi, come il mio stesso cognome lo lascia supporre (da madre leccese e da padre salentino, di Melpignano), da bambina trascorrevi tutte le vacanze scolastiche con i miei genitori e mia sorella qui in Puglia, insieme ai nonni e ai tanti zii e cugini. Da piccola non era raro

¹ T. Leucci, *La danse en Inde du sud, entre conflits générationnels, identitaires, de genre et de caste*, dans: Margaret E. Walker & Kaley Mason (eds.), *Generational Frictions in Musical Ethnography of South Asia*, «MUSICultures», n. 44/1, 2017: 134-162.

ascoltare mio padre e le persone più anziane della nostra famiglia raccontarci dei riti legati alla possessione della ‘Taranta’, di cui erano stati essi stessi attori e/o testimoni oculari diretti. Allora se ne parlava ancora con gran rispetto, con apprensione e con timore al contempo. Quando più tardi studiai al liceo classico ‘Virgilio’ di Roma e iniziai a leggere i testi di Ernesto de Martino (1908-1965), su consiglio della nostra straordinaria professoressa di storia e filosofia, Giuseppina Froio, che ci fece conoscere ed apprezzare l’antropologia culturale, e che non smetterò mai di ringraziare per la sua vasta conoscenza e generosità nel trasmettere il suo sapere a noi studenti, molti degli esempi riportati dal grande studioso napoletano e dai membri della sua équipe scientifica, mi erano in parte già noti grazie ai racconti di mio padre e degli altri parenti salentini.

Contrariamente a gran parte dei componenti della nostra famiglia, costretti ad emigrare nel nord dell’Italia e in vari paesi del nord Europa e delle Americhe, i miei genitori invece furono più fortunati e si trasferirono, sempre per ragioni di lavoro, nella capitale, dove mia sorella ed io siamo entrambe nate e cresciute. Quella di mia sorella maggiore, ed in seguito la mia, furono le prime generazioni che, dopo gli anni della contestazione del 1968, ebbero libero accesso alle università italiane, un tempo retaggio di una piccola élite, che beneficiava di questo privilegio culturale, tra i molti altri d’ordine socio-economico, ben noti a tutti noi. I miei stessi genitori, purtroppo, non ebbero la possibilità di accedere agli studi superiori, poiché le proprie famiglie, assai numerose e di origine modesta, non disponevano dei mezzi finanziari necessari per poter far studiare i propri figli, sebbene questi fossero a scuola brillanti e volenterosi. Proprio a causa di queste privazioni mia madre e mio padre, come molti altri genitori in quegli anni, hanno fatto molti sacrifici per consentire a noi figlie di studiare, come avrebbero a suo tempo essi stessi voluto fare, non potendolo per le ragioni appena accennate. Ci tengo molto a sottolineare tutto ciò perché vorrei ringraziare loro e mia sorella per il loro sostegno durante gli anni della mia formazione scolastica ed universitaria, e ricordare qui anche tutti i nostri parenti che ho conosciuto, e gli altri che purtroppo non ho mai incontrato, ma

dei quali la vita e le vicissitudini venivano regolarmente evocate nei racconti e nelle riunioni di famiglia. Un omaggio dunque qui a tutti i nostri antenati, in particolare alle donne, doppiamente penalizzate per essere ‘donne’ ed appartenere a famiglie modeste, un doveroso riconoscimento qui al loro duro lavoro quotidiano, sia a casa che fuori delle mura domestiche, gravoso e tanto prezioso al contempo, sebbene troppo spesso passato sotto silenzio, dimenticato ed ingiustamente svilito e cancellato dalla memoria collettiva, ma di cui la traccia è stata profonda, benché il loro inestimabile contributo non sempre sia stato riconosciuto e debitamente retribuito. Al grande coraggio, alla conoscenza e alla capacità di sopportazione delle donne dunque, i cui problemi e tensioni, forse solo i riti della ‘Taranta’, in passato, potevano in parte alleviare...

Da Roma a Bologna e di nuovo a Roma: la mia formazione universitaria

Dopo gli studi liceali mi iscrissi alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Bologna per seguire i corsi del DAMS in ‘Discipline dello spettacolo’, che in quegli anni esisteva solo nel capoluogo emiliano, sede storica di questo corso di laurea nato come ‘sperimentale’ nel 1970. Fu così che durante i corsi di antropologia teatrale iniziai a leggere i testi di Nicola Savarese², oggi caro amico e collega, il quale ha insegnato per molti anni qui all’Università di Lecce prima di divenire docente ordinario presso le università di Bologna prima, e poi di Roma 3. Negli stessi anni 1980, conobbi anche i lavori del suo stretto collaboratore, il regista e pedagogo di

² Nicola Savarese, *Il teatro al di là del mare: leggendario occidentale del teatro d’Oriente*, Torin, Studio Forma, 1980; N. Savarese (ed.), *Anatomia del teatro: un dizionario di antropologia teatrale*, Firenze, La Casa Usher, 1983; N. Savarese, *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992; N. Savarese, *Il teatro eurasiatico*, Laterza, Bari, 2002; Josette Feral, *Pourquoi l’anthropologie théâtrale?: Entretien avec Nicola Savarese*, dans: «Jeu», Numéro 68, 1993:119-133, <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1993-n68-jeu1071473/29274ac.pdf>

origine pugliese, stabilitosi poi con la sua troupe di attori in Danimarca, Eugenio Barba³, che per anni ha coordinato le sessioni dell'ISTA (La Scuola Internazionale d'Antropologia Teatrale), invitando i maggiori esponenti di alcune forme tradizionali teatrali asiatiche, nonché molti artisti e studiosi provenienti da varie parti del mondo. Seguendo presso l'Università di Bologna i corsi di Lingua e letteratura francese, condotti da Guido Neri, docente di grande umanità e di vasta cultura letteraria, ebbi l'occasione di leggere un altro studioso che si rivelò essere fondamentale per la mia formazione, si tratta del già citato scrittore e poeta surrealista francese, nonché etnologo africanista, Michel Leiris, autore di un saggio interessantissimo sulla possessione e i suoi aspetti teatrali presso gli Etiopi della regione del Gondar (Parigi, 1958).⁴

Sempre all'inizio degli anni 1980' seguii anche le lezioni del noto regista e pedagogo teatrale polacco, Jerzy Grotowski (1933-1999)⁵, e del grande drammaturgo, attore, poeta e regista napoletano Eduardo de Filippo (1900-1984), entrambi invitati a tenere dei corsi presso l'Università 'La Sapienza' di Roma. Più volte Grotowski, nelle sue lezioni evocò a noi studenti i fenomeni di *transe* e di possessione presso varie culture, e senza alcun dubbio questo tema ha assunto un ruolo fondamentale nell'elaborazione concettuale del suo 'Teatro delle Sorgenti'. Contemporaneamente, nello stesso ateneo romano, ebbi l'occasione nel 1986 di partecipare ai seminari pratici dello straordinario coreografo giapponese di teatro-danza Butō, Kazuo Ōno (1906-2010), e di assistere alle rappresentazioni di una troupe d'attori indiani di teatro 'Yakshagana', provenienti da una regione dell'India del Sud (nell'odierno stato del Karnataka), caratterizzata dalla presenza di numerose forme di possessione da parte di spiriti

³ Eugenio Barba e N. Savarese (eds.), *L'arte segreta dell'attore*, Lecce, Argo, 1996; E. Barba e N. Savarese Nicola (eds.), *L'arte segreta dell'attore: un dizionario d'antropologia teatrale*, Bari, Edizioni di Pagina, 2011.

⁴ Michel Leiris, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Paris, Plon, 1958.

⁵ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, (prefazione di Peter Brook), Roma, Bulzoni, 1970.

d'animali (come per la nostra 'Taranta'), di antenati e di divinità locali, che studiai poi *in loco* qualche anno dopo durante le mie ricerche in India. Gli anni 1980 si distinsero inoltre per la presenza in Italia di rassegne cinematografiche e di festivals internazionali di musica, danza e teatro dedicati all'Asia. Fu in quelle occasioni che, tanto a Roma che a Bologna, conobbi altre forme coreografiche indiane, nonché la ricchezza della multilingue cinematografia dello stesso paese asiatico, che divennero poi i soggetti prediletti delle mie future ricerche.

Sempre negli anni '80, oltre ai corsi di etnomusicologia con Roberto Leydi (1928-2003), di storia del cinema, di storia del teatro con Fabrizio Cruciani (1942-1992), e di storia storia della danza con Eugenia Casini-Ropa, ho seguito all'Università di Bologna le lezioni di antropologia culturale con l'africanista Bernardo Bernardi, quelle di Storia e di antropologia delle civiltà precolombiane d'America con Laura Laurencich-Minelli, ed infine, i corsi di storia dell'India e d'Indologia con Laura Piretti. Specialista del teatro classico indiano e della storia del femminismo in Asia meridionale⁶, Laura Piretti divenne poi la relatrice della mia tesi di laurea sulla storia della danza in India, sostenuta a Bologna nel 1987⁷. Laura negli anni, da mia docente all'Università è divenuta poi una cara amica e compagna di lotte per l'emancipazione delle donne in Italia, in India, e ovunque nel mondo...

⁶ Laura Piretti, *Il teatro indiano antico. Aspetti e Problemi*, Bologna, CLUEB, 1982; L. Piretti, *Safī. Una tragedia indiana*, Bologna, CLUEB, 1991; L. Piretti, *Il teatro indiano classico*, Bologna, Patron, 2004; L. Piretti, *Il senso del tragico in un teatro senza tragedia*, in «Dioniso», 4, Istituto Nazionale del Dramma Antico, Palermo, Palumbo, 2005: 136-141.

⁷ T. Leucci, *Tāndava e Lāsya: tra forza e dolcezza. Culto, mito e arte della danza classica indiana*, Tesi di laurea, relatrice Laura Piretti (Indologia) e Eugenia Casini-Ropa (Storia della danza), D.A.M.S. & Dipartimento di Studi e Lingue Orientali, Università di Bologna, Bologna 1987.

Negli anni '90, quando ero già da tempo in India⁸, per il tramite di amici comuni conobbi anche Romano Mastromattei, docente d'antropologia culturale all'Università di Roma 2 'Tor Vergata', specialista dello sciamanesimo presso alcune popolazioni del Nepal, Mongolia e Siberia. Fu nella stessa università di Roma 2 che, nell'anno 2000, partecipai su suo invito ad un convegno internazionale da lui organizzato proprio sul tema della *transe* e della possessione, che permise di focalizzarmi ulteriormente su questi fenomeni.

Dall'Italia all'India, e dall'India alla Francia

Appena due settimane dopo aver sostenuto la mia tesi di laurea a Bologna, giunsi finalmente a Madras (oggi Chennai), per il mio primo soggiorno in India del sud, grazie ad una prima borsa di studi del governo Indiano. Fu qui che perfezionai i miei studi pratici e teorici di danza indiana, di cui parlerò più precisamente in seguito, seguendo poi le lezioni di estetica e di storia dell'arte, d'etnologia, di storia del cinema e di storia delle religioni presso le Università di Madras e di Madurai con i miei professori indiani: Haripriya, Chakravarty, Shanmugan Pillai e R. Venkatraman. Con quest'ultimo docente in particolare, che ricordo ancora con affetto e gratitudine per la sua generosità, umanità, entusiasmo e per la sua vasta cultura, assistetti insieme agli altri suoi studenti a diversi riti di possessione nelle campagne dello stato attuale del Tamil Nadu.

Dopo dodici anni di ricerche in India, ritornai infine in Europa, ed accettai la proposta di Jean-Claude Galey, professore d'antropologia sociale all'*Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales* di Parigi, di effettuare un dottorato di ricerca, sotto la sua direzione. Trasferendomi dunque per ragioni di studio nella capitale francese, ho avuto l'occasione di conoscere in Francia la produzione scientifica locale

⁸ Arrivai per la prima volta in India nel luglio 1987 e, salvo due mesi all'anno in cui ritornavo in Italia per le vacanze, vi rimasi dodici anni fino a settembre del 1999.

relativa all'India, beneficiando al contempo dell'opportunità d'incontrare gli specialisti anglosassoni e di altri paesi che regolarmente visitano e collaborano con le università e i vari centri di ricerca francesi. Così, dopo aver sostenuto la mia tesi di dottorato e vinto il concorso al *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS), lavoro ora a Parigi come antropologa e storica della danza presso il laboratorio di scienze sociali del *Centre d'Etudes de l'Inde et de l'Asie du Sud* (CEIAS, EHESS-CNRS). Prima di concludere questa nota autobiografica vorrei evocare nuovamente la danza, quale mio primo e grande 'amore', ancora oggi così travolgente, entusiasmante ed edificante, come lo era tanti anni fa quando ne iniziai lo studio pratico da bambina. La danza è stata forse il vero motore di tutto il mio percorso personale, sia artistico che accademico. Oggi credo fermamente che, senza la passione per quest'arte, nulla di ciò che ho realizzato finora, anche in campo scientifico, sarebbe mai stato possibile. La danza rappresenta inoltre il legame maggiore, tra i molti altri, direi forse 'l'affinità elettiva' principale, per parafrasare le parole del grande poeta e scrittore tedesco W. von Goethe, che accomuna la mia esperienza con quella dei miei colleghi, Sara Colonna, Toni Candeloro ed Eugenio Imbriani, i quali, ognuno a suo modo, ne hanno fatto un soggetto di studio e di ricerca, analizzato sotto vari angoli e con l'impiego di diverse metodologie e discipline.

La pratica e lo studio etno-storico della danza

Come tante altre bambine della mia età, anch'io da piccola amavo danzare appena mi capitava l'occasione di ascoltare una musica che mi piacesse, tanto che i miei parenti salentini, scherzando, mi chiedevano affettuosamente se fossi stata pizzicata anch'io dalla 'Taranta'. All'epoca non sapevo cosa rispondere, ma credo che se oggi mi dovessero porre la stessa domanda, senza un attimo di esitazione risponderci loro affermativamente... Scherzi a parte, iniziai la pratica della danza all'età di 6 anni, dapprima nella piccola scuola del mio quartiere, poi all'età di 10 anni fui ammessa all'Accademia Nazionale di Danza di Roma, dove studiai per otto anni. In questa

scuola, fondata dall'artista russa Evgeniya Fyodorovna Borisenko (1902-1970), in arte Jia Ruskaja, i miei insegnanti per la danza classica e il repertorio del balletto furono Caterina Commentucci, Juan Corelli, ed in seguito Anna de Angelis ed Elpide Albanese, entrambe del Teatro dell'Opera di Roma. Ricordo i miei professori per i corsi di Storia della danza Alberto Testa, di Teoria della danza Flavia Pappacena, e per la musica Massimo Cohen e Stefano Liberati. Per i corsi pratici di danza moderna e di composizione invece, ebbi allora la grande fortuna di studiare all'Accademia con lo straordinario artista, coreografo e pedagogo francese, Jean Cébron (1927-2019), che purtroppo anche lui ci ha lasciato recentemente. Figlio d'arte, sua madre era stata una solista dell'Opéra di Parigi e al suo ritiro dalle scene era divenuta insegnante nella scuola di ballo dello stesso teatro. Jean Cébron aveva iniziato dapprima lo studio della danza con la propria madre e si era poi specializzato a New York in danza classica con l'inglese Margaret Craske, allieva diretta del celebre maestro italiano Enrico Cecchetti, e per la danza moderna con il noto coreografo e pedagogo americano Ted Shawn. In Europa si era invece formato per la danza moderna con i famosi coreografi tedeschi Kurt Jooss et Sigmund Leeder. Inoltre, a Londra Cébron inizio' lo studio della danza indiana con il danzatore Ram Gopal, il cui proprio insegnante in India, K. Muthukumara Pillai, era stato lo stesso maestro del mio insegnante V. S. Muthuswamy Pillai. Cébron partecipò' alle creazioni di Kurt Jooss e lui stesso poi compose le sue proprie coreografie, avendo prima come allieva e poi come partner artistica, la famosa coreografa tedesca Pina Bausch. Al ritiro di Kurt Jooss in qualità di direttore artistico della scuola di danza e delle arti diell'Università di Essen, in Germania, Jean Cébron fu subito invitato come professore nella stessa istituzione, dove formò' molti giovani coreografi e brillanti danzatori che presto integrarono la compagnia di Pina Bausch. Fu così' che a Roma perdemmo, purtroppo, la guida di questo grande maestro ed artista.⁹

⁹ Su Jean Cébron e sul suo percorso e le sue creazioni artistiche, con il mio collega Pierre Philippe-Meden, abbiamo co-organizzato lo corso anno in

Dopo gli studi all'Accademia di Roma, mi perfezionai in danza classica con straordinari maestri come Margherita Traianova del Teatro dell'Opera di Sofia, Ninel Kurgapkina del Teatro Kirov/Mariinsky di San Pietroburgo, Evgeny Poliakov del Teatro Bolshoi di Mosca e con Viktor Rona del Teatro dell'Opera di Budapest, e per la danza contemporanea con Andy Peck (Lucinda Child Dance Company di New York) e Guillemo Palomares (José Limon Dance Company di Città del Messico e di New York). Sebbene amassi profondamente sia la danza classica che la danza contemporanea, la mia vera vocazione si rivelò presto essere tutt'altra, ed in più del tutto inattesa ed inimmaginabile per me all'epoca, spingendomi da lì a qualche anno a partire in Asia... Tutto ciò avvenne per 'sbaglio' e senza che io potessi minimamente prevederlo...

Tutto accadde quando, adolescente, ancora allieva dell'Accademia di Danza di Roma, scoprii per puro caso, o per meglio dire per puro 'errore', la danza indiana a Perugia, entrando in un portone che si rivelò poi essere quello sbagliato, dove invece di accedere ad una sala di danza per uno stage estivo a cui mi ero iscritta per perfezionarmi con un maestro dell'Opéra di Parigi, Lucien Détoit, mi ritrovai invece in un centro culturale ARCI del capoluogo umbro, presso cui una giovane donna indiana era stata invitata per tenere una conferenza ed una dimostrazione pratica della danza del suo paese. Arrivai nella sala solo alla fine del suo intervento, ed assistetti all'esibizione della splendida ragazza per soli pochi minuti, i quali, per ironia della sorte, si rivelarono invece decisivi per la mia vita. Nel corso del suo intervento la danzatrice spiegava in Inglese, accompagnandosi con i gesti delle mani, il raffinato ed altamente codificato linguaggio gestuale e l'altrettanto minuzioso lessico dei movimenti e delle espressioni del volto e degli occhi, attraverso cui l'artista crea versi poetici con l'uso di metafore, allegorie e allusioni estremamente

Francia un convegno internazionale di cui gli atti sono in corso di preparazione.

Cfr.: http://ceias.ehess.fr/docannexe/file/4244/programme_colloque_cebron_diff.pdf

suggestive che ne accrescono l'effetto drammatico e ne arricchiscono il carattere narrativo ed evocativo del canto da rappresentare. Tutte le frasi pronunciate dalla giovane erano tradotte in Italiano da uno degli organizzatori dell'incontro, consentendomi di apprezzarne il significato delle parole pronunciate e dei gesti eseguiti, il cui senso altrimenti sarebbe stato difficile per me all'epoca comprendere, e per di più in lingua inglese. Allora non conoscevo affatto la tradizione coreutica indiana, ma quei pochi minuti bastarono per incantarmi e per convincermi a studiare quell'arte magnifica, semmai ne avessi avuto un giorno la possibilità...

Così, senza sapere come e quando, promisi a me stessa che avrei appreso anch'io quella danza, persino a costo di dover partire fino in India... Rapita dall'incanto, per alcuni minuti dimenticai completamente il mio stage di danza classica. Ritornata alla realtà e temendo comunque di arrivare in ritardo al mio corso che si teneva invece in una sala attigua in cui si accedeva entrando dal portone accanto, dovetti con mio rammarico lasciare il centro culturale prima della fine della dimostrazione, senza poter ringraziare la giovane artista, e senza poter conoscere il suo nome e quello della sua danza. Appena giunta nella sala dello stage, ritrovai qui altre mie amiche di Roma a cui narrai il mio errore ed incontro inattesi, confidando loro che se in futuro mi fosse capitata l'occasione, avrei senza esitazione appreso quella forma coreutica. Ed infatti qualche anno dopo nel 1981, gentilmente una di loro mi informò dell'annuncio di alcuni corsi di danza indiana presso la sede dello IALS (Istituto Addestramento Lavoratori dello Spettacolo), e presso un'altra scuola romana diretta dalla deliziosa Stefanella Testa. Senza perdere un istante di tempo contattai sia lo IALS che la scuola, e mi presentai alle lezioni tenute dal danzatore indiano Kama Dev (1938-1992). Allievo anche lui del sopra citato Ram Gopal e di Subbaraya Pillai, un altro noto maestro di danza *Bharatanatyam*, studiai con Kama Dev per un anno a Roma. Purtroppo però, gli fu poco dopo offerto un incarico a Parigi e lui lascio' a malincuore l'Italia, che amava molto, per l'insegnamento in Francia dove lo attendevano molti più allievi che a Roma. Privata del suo straordinario insegnamento, notevole per la precisione tecnica e la

ricchezza espressiva, e non potendo più continuare a studiare praticamente la danza indiana per mancanza di altri insegnanti a Roma, decisi comunque di seguire i corsi d'Indologia all'Università di Bologna per meglio comprendere il contesto culturale e socio-religioso all'origine delle danze e dei teatri in India, laureandomi poi al DAMS con una tesi sulla storia della danza indiana, come accennato in precedenza. Per mia fortuna, a Roma ebbi l'occasione di incontrare in quegli anni anche Diego Carpitella (1924-1990), noto studioso delle tradizioni musicali e coreutiche italiane e professore d'etnomusicologia all'Università 'La Sapienza' di Roma, nonché stretto collaboratore di Ernesto de Martino durante le sue ricerche sui fenomeni del Tarantismo nel Salento¹⁰ e, *last but not least*, marito di Stefanella Testa, direttrice e pedagoga presso la scuola in cui si tenevano le lezioni di danza indiana con Kama Dev.

Alcuni giorni dopo la discussione della mia tesi di laurea a Bologna, giunsi infine in India meridionale nel luglio del 1987, dove continuai le mie ricerche sulle tradizioni coreografiche e musicali locali nonché lo studio pratico della danza. Fu in India che, come tanto desiderato alcuni anni prima, ebbi l'opportunità di studiare dapprima presso l'Accademia *Kalakshetra* di Madras (oggi Chennai) per poi in seguito perfezionarmi con dei grandi maestri appartenenti alla comunità di artisti attivi in passato nelle corti reali e nei templi, quali V.S. Muthuswamy Pillai (1918 ? -1992), Kadur Venkatalakshamma (1906-2002), e K.M. Selvam Pillai (1950-) per la danza Bharatanatyam, e Kelucharan Mohapatra (1926-2004) per la danza Odissi. Devo infine ringraziare tutti loro e Kama Dev, mio primo maestro di danza indiana, per il loro prezioso insegnamento, per la loro pazienza e la grande generosità nel trasmettermi la loro arte, e non solo la conoscenza tecnica di cui erano depositari, ma soprattutto la determinazione, la pratica costante, la disciplina e il rigore ad essa

¹⁰ Diego Carpitella, *Meloterapia del tarantismo*, documentario, Roma, 1960. D. Carpitella, *L'esorcismo coreutico-musicale del tarantismo*, in: Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961: 335-371; Francesco Giannattasio, *L'attività etnomusicologica di Diego Carpitella*, in «Lares», 57, Olschki, Firenze 1991: 93-109.

connessi, nonché il loro stesso amore per l'arte, la poesia, la musica, la pittura, la scultura e per tutto ciò che è bello, profondo e toccante. Grazie a tutti questi artisti, il cui insegnamento è stato per me fondamentale tanto qui in Europa che in India, che mi è stato permesso di acquisire maggiore conoscenza sia storica che antropologica tanto delle tradizioni artistiche locali che dei fenomeni di *transe* e di possessione di cui sono stata testimone, consentendomi dunque una comprensione più chiara dei riti osservati durante le mie ricerche in India.

Così sin dall'inizio, la danza ha rappresentato il filo conduttore del mio percorso tanto artistico che accademico. Senza saperlo dunque, e senza poterlo minimamente immaginare, dal Salento a Roma, da Perugia a Bologna, e da qui in India e poi a Parigi, e in altri luoghi del mondo, furono quei pochi minuti trascorsi ad ammirare incantata i movimenti della ragazza indiana durante la sua dimostrazione, che sconvolsero profondamente la mia vita, la quale in seguito prese una direzione del tutto inaspettata. Mi sia concesso anche di dire qui che per noi danzatori, come del resto per gli attori e per tutti coloro che lavorano nel campo delle arti della scena, nel corso delle rappresentazioni e al momento d'impersonare un ruolo dando vita ad un personaggio particolare, si ha spesso l'impressione non solo di costruire noi stessi i caratteri del personaggio da interpretare, 'animare' e trasmettere al pubblico, ma di essere qualche volta quasi 'abitati' e 'posseduti' da questo. Così come quando, alla fine di uno spettacolo, spossati dalla tensione e dalla fatica fisica, abbiamo l'impressione di 'essere fuori di noi stessi' e di provare una forma di 'ex-stasi', di vertigine, di perdita della nostra coscienza, ma anche di 'amplificazione' della stessa, tutti stati d'animo che ci rendono più lucidi, più sensibili, più potenti, ma forse anche più vulnerabili a tutto ciò che ci circonda. Tali emozioni e sensazioni contrastanti provate sulla scena, dalla paura all'entusiasmo, dall'eccitazione all'esaltazione, così forti ed intense al contempo, non credo siano poi tanto lontane e differenti da quei fenomeni di *transe* e di possessione ricorrenti in un contesto rituale...

Transe, possessione e danza nel culto della dea serpente Nagamma, in India del Sud

Tra le tante esperienze vissute in India di cui sono stata io stessa testimone, sia in contesto rurale che urbano, dove forme diverse di culto invitavano gli specialisti del rituale e i vari partecipanti ad entrare in *transe* e ad assistere a forme di possessione, tanto individuali che collettive, vorrei prendere qui come esempio da descrivere il culto della dea serpente Nagamma. L'etimologia Sanscrita, lingua letteraria antica indiana, e Tamil, una delle lingue maggiori dell'India meridionale tanto litteraria che d'uso corrente, delle quali si compone il nome della divinità, rimanda al culto della 'Madre Cobra' (dal Sanscrito: *Naga*, 'cobra' e dal Tamil *Amma*, 'madre, signora, dea'). Nagamma viene localmente considerata tanto come la 'Dea dei serpenti' che come dea della fertilità in senso lato, la quale presiede ai cicli della vita, della morte e della rinascita di tutti gli esseri viventi facenti parte della scala ontologica, e dunque gli umani, gli animali, le piante, inclusi le pietre ed i minerali, considerati secondo la concezione indiana come a loro modo anch'essi 'viventi' ed 'attivi'.

Per coerenza con il tema del convegno, ed in particolare con il titolo del festival 'Irregolare', ho scelto tra le tante, questa forma di celebrazione della dea come esempio da analizzare, proprio in virtù del fatto che trattandosi di un caso di possessione da parte di una divinità animale 'il serpente cobra' presenta ai miei occhi delle affinità con nostra 'taranta' salentina. Inoltre il carattere 'irregolare' e 'straordinario' della cerimonia a cui ho assistito, benché integrato all'interno del culto periodico officiato regolarmente alla dea, lo rende particolarmente pertinente con il tema del festival. La mia scelta è stata inoltre dettata anche dalla pura contingenza grazie alla quale sono venuta a conoscenza, assolutamente per caso, di questo rito specifico di cui nessuno in passato mi aveva informato della sua imminente esecuzione, come accadeva invece in genere, quando i vari informatori mi rendevano noto per tempo del luogo, del giorno e dell'ora di un particolare rito e celebrazione. Ma per meglio

contestualizzare la mia narrazione alcune note preliminari saranno d'aiuto ai lettori.

I serpenti in India, e particolarmente i cobra, sin dall'antichità hanno rivestito un ruolo cruciale nelle credenze religiose e nelle mitologie locali. Venerati e temuti per la capacità di rigenerare la loro pelle e per il loro mortale veleno, che ancora oggi purtroppo causa il decesso di molte persone, soprattutto in contesto rurale, i cobra appaiono nella mitologia e nell'iconografia indiana come creature divine raffigurate spesso con corpo di rettile e con busto e volto umani. La loro associazione con il mondo sotterraneo li rendono particolarmente potenti in qualità di divinità teriomorfe connesse con la Madre Terra (Sanscrito: *Bhu Devi*) e le sue ricchezze (metalli e pietre preziose), ed è per questo sono considerati anche come i guardiani dei tesori. I cobra sono inoltre associati alla sacralità del regno dei morti e dunque invocati nel culto degli antenati, nonché alla 'sovrانيتà' del territorio. Per questa ragione in passato, nelle cerimonie di consacrazione di un sovrano, alcune offerte e preghiere erano loro rivolte per garantire la loro protezione per il benessere del regno. Luoghi di predilezione di questi rettili sono ancora oggi considerati alcuni alberi nonché i termitai, entrambi oggetto di culto insieme ai serpenti stessi. Non è pertanto raro di trovare sia in piena campagna che agli angoli delle strade nei villaggi e nelle città indiane, degli alberi ai cui piedi si trovano delle pietre scolpite raffiguranti dei serpenti (in Tamil: *Nagakkal* 'Pietre dei Naga, cobra') che sono oggetto di cerimonie da parte dei fedeli. Similmente i termitai, considerati anche loro luoghi d'elezione dei cobra, sono oggetto di culto, in particolare da parte delle donne, che tutti i venerdì (giorno a loro consacrato) vi rendono visita apportando delle offerte alimentari che considerano essere gradite ai cobra e alla dea (come uova, latte, dolci, frutta, ecc.), nonché ghirlande di fiori e altri oggetti votivi di vario tipo. All'occasione di queste visite i devoti chiedono a Nagamma aiuto, consiglio e protezione. Inoltre si rivolgono alla divinità per un voto in caso di malattia, di morte violenta, di difficoltà familiari e finanziarie, ma soprattutto in caso di sterilità, o per manifestarle la loro gratitudine per l'ottenimento di una guarigione o per altra grazia ricevuta.

Uno di questi termitai, oggetto regolare di culto da parte dei devoti, si trovava proprio sul ciglio della strada che percorrevo quotidianamente per recarmi nel centro della città di Madras (oggi Chennai) per studiare all'università, per consultare i testi nelle varie biblioteche e per seguire i miei corsi di danza. Un giorno però, alla fine del mese di agosto del 1999, mentre percorrevo lo stesso tragitto il termitaio sembrava essere particolarmente 'animato' da un gruppo di donne, che con grande apprensione e attenzione si operavano a decorarlo con ghirlande di fiori, di foglie e rami di un albero locale (il *Neem* o *Margosa*) anch'esso sacro alla dea Nagamma, nonché di offerte di cibo e di frutta (banane e noci di cocco) in quantità maggiore del solito. Tutte queste offerte floreali e alimentari erano state disposte in maniera assai ordinata intorno alla base del termitaio, che per l'occasione era stato cosparso da una grande quantità di polvere di curcuma (Latino: *Curcuma longa*) di color giallo ocre e di un'altra polvere composta dalla stessa curcuma dopo essere stata lungamente esposta al sole e a cui si aggiunge poi dell'idrossido di calcio che la trasforma in un colore rosso vivo (Tamil: *kum-kum*). Queste due varietà di polveri rivestono un ruolo simbolico e apotropaico in tutti i rituali di consacrazione e di purificazione in India. Quel giorno, dopo aver chiesto ai presenti il permesso di assistere alla cerimonia, decisi di rimandare la mia visita in biblioteca per restare ad osservare i preparativi e lo svolgimento del rito. In breve tempo intorno al termitaio affluirono molti devoti, accorsi più numerosi del solito. Oltre alla grande quantità di offerte e di decorazioni accuratamente disposte, notai subito alcune donne che si distinguevano dal resto dei presenti per il colore del loro abbigliamento (*sari* giallo ocre con orlo di color rosso) che riproduceva esattamente il binomio cromatico (giallo ocre/rosso vivo) delle polveri di curcuma e di *kum-kum* di cui il termitaio e l'immagine della dea Nagamma erano stati entrambi cosparsi. Una di loro aveva legati intorno ai polsi con dei fili di cotone rosso vivo, dei piccoli rizomi della radice gialla della curcuma non trattata e non ridotta in polvere, che ancora una volta riproducevano il binomio cromatico giallo/rosso, di cui si accennava poc'anzi. Questa donna, appena terminati tutti i preparativi subito si distacco' dal gruppo dei devoti e di fronte al termitaio inizio' a recitare a memoria,

in lingua Tamil, una lunga salmodia di inni in onore della dea Nagamma elencandone i poteri e la grande compassione verso i suoi fedeli. Il linguaggio utilizzato, altamente ritmato e poetico, alternava momenti di recitativo ad intonazioni di canto melodico dai toni drammatici.

I devoti assistevano in silenzio e con grande concentrazione alle invocazioni della donna. Alla fine della salmodia, colei che si rivelò poi essere una specialista del rituale della dea, in un momento molto solenne sia per i movimenti del suo corpo che per i gesti delle sue mani, sciolse i suoi lunghi capelli neri e con ripetuti movimenti circolari del collo e del torso iniziò ad entrare in contatto con la dea ed essere posseduta dallo spirito stesso della divinità cobra. Ciò comportava la progressiva trasformazione dei movimenti del suo corpo, che lentamente abbandonavano i comportamenti umani assumendo invece quelli di un serpente, adottando quindi movimenti sinuosi e riproducendo in modo assai impressionante quelli del rettile, sia nell'andatura che nelle espressioni del volto e degli occhi. Così la donna, che uno dei partecipanti mi confermò essere una 'sacerdotessa della dea' attraverso la quale la divinità manifestava il suo potere e la sua presenza, iniziò ad imitare in modo assai impressionante il modo di soffiare del cobra quando il rettile si sente minacciato e assume una posizione eretta di difesa e/o d'attacco, dispiegando completamente il suo 'cappuccio'. Impossibile in quel momento per me non associare i comportamenti della sacerdotessa indiana con quelli delle donne salentine, che in passato riproducevano al suolo i movimenti della 'taranta' accompagnate dal suono degli strumenti musicali locali. Mentre la sacerdotessa di Nagamma continuava la sua danza in onore della dea che ormai 'possedeva' e 'abitava' il suo corpo, accanto a lei un'altra donna, abbigliata anche lei con *sari* di color giallo ocra e rosso vivo, improvvisamente iniziò ad entrare in *transe* cercando di riprodurre i movimenti della dea serpente, esenguendoli però in maniera molto meno coordinata della sacerdotessa che 'incarnava' la divinità. La donna si dimenava violentemente emettendo delle urla di dolore, intervallate da singhiozzi e da lamentazioni strazianti e sincopate al contempo. Per evitarle dei possibili incidenti, una donna più anziana inrerveniva con un tessuto avvolto intorno alla vita della

donna in *transe*, cercando così di impedirle di cadere e di farsi del male. La scena divenne improvvisamente molto drammatica. Sebbene la sacerdotessa posseduta dalla dea Nagamma sembrasse trasformata in un rettile e danzasse e soffiasse come un serpente, i movimenti da lei eseguiti erano comunque molto ordinati e ben misurati come se rispettassero una liturgia ben definita e da lei controllata. La donna in *transe* invece si comportava in modo sconnesso sotto gli sguardi attenti di tutti gli astanti, che continuavano a seguire il rituale con grande concentrazione, mantenendo un silenzio carico di rispetto e di timore. I movimenti e le grida disperate della donna rivelavano uno squilibrio e un disagio psico-fisico, entrambi marcati da profonda sofferenza e da doloroso malessere. Suo figlio, un ragazzino di appena dieci anni, osservava con apprensione e trepidazione il dimenarsi disperato della madre, come se la salute e l'equilibrio della donna dipendessero dall'esito di quel rituale e dalla clemenza della dea. La speranza che la divinità potesse concedere alla mamma la guarigione dal male che opprimeva e straziava quella povera donna di umili origini, si leggeva chiaramente negli occhi attenti e profondi del bambino. Non dimentichero' mai l'intensità e la gravità degli sguardi del piccolo...

Dopo una serie di movimenti convulsi e sincopati, alternati a momenti che ai miei occhi apparivano come d'inattività e d'apatia, ma che in realtà non lo erano affatto, la madre del bambino, assistita sempre dalla donna anziana che vegliava sulla sua incolumità, cadde infine a terra spossata ed il suo volto, dopo una serie di spasmi lasciò dileguare la propria sofferenza e divenne esanime, ritrovando forse nello sfinimento e nella perdita delle proprie forze, un sollievo ed una calma quantomeno apparenti. Nel frattempo, la sacerdotessa della dea continuava la sua salmodia eseguendo la sua danza sinuosa e accettando di buon grado le offerte che i devoti le offrivano a turno, accompagnate dal sacrificio di un gallo e dalla consumazione di parte del cibo preparato per la dea.

L'ultima fase del rito, e forse la più attesa da tutti i devoti, consisteva per la sacerdotessa di rivolgersi ad ogni partecipante e a formulare degli oracoli in nome di Nagamma, esprimendosi con frasi sibilline declamate solennemente in versi, che consistevano a volte in

rimproveri per una loro mancanza o colpa commessa, e a volte in consigli da seguire su una scelta da fare o una condotta da tenere, rispondendo così alle loro richieste, preoccupazioni, dubbi ed inquietudini. I presenti le rivolgevano poi commossi e riconoscenti le proprie preghiere e ringraziamenti accorati, come se si trattasse della dea stessa, che in quei momenti la sacerdotessa impersonava a tutti gli effetti. Solo allora mi resi conto della gravità e delle profonde sofferenze all'origine delle richieste dei devoti. Una donna di alta casta, ad esempio, che seppi poi aver finanziato le spese maggiori di questo rituale e che durante tutta la cerimonia mantenne un'attitudine raccolta e assai discreta, aveva da pochi giorni perso il figlio suicida. In India il suicidio, come del resto l'omicidio e tutte le altre forme di morti violente (come per le donne perdere la vita durante il parto, morire a causa di un incidente, essere morsi da un serpente o da altro animale velenoso, essere attaccati da una tigre o da altro grosso felino, essere vittima di un sortilegio, ecc.), sono considerate la causa principale per l'anima della persona deceduta di vagare senza pace nel mondo dei viventi. Animate così da un senso d'ingiustizia subita per essere state vittime di una morte prematura o violenta, queste anime 'perdute' si crede che si trascinino tra i vivi in cerca di giustizia e di vendetta. Da qui l'importanza di eseguire alcuni rituali, come quelli in onore alla dea Nagamma, che si crede possano calmare e guidare queste anime in pena verso il mondo degli antenati, in attesa di un loro ritorno tra i vivi per potersi così incarnare in un nuovo essere vivente. Ed è per questo che la madre del giovane suicida sembra che avesse chiesto alla sacerdotessa della dea di mettersi in contatto con la divinità serpente perché questa guidasse l'anima tormentata del proprio figlio, accompagnandola a riposare nel regno dei morti senza più vagare stremata tra i vivi. Parlando poi con la madre affranta dalla perdita del ragazzo, la donna mi disse che la sacerdotessa di Nagamm, era anche lei di umili origini, e che nella vita di tutti i giorni prestava i suoi servizi domestici nella casa della donna che aveva perso il figlio, appartenente invece ad una casta superiore. Come non pensare in questo caso alla formula dell'antropologo inglese Victor Turner, il quale nel suo testo *Il processo rituale* sosteneva che spesso, nei riti, le gerarchie socio-economiche della vita di tutti i giorni in contesto rituale

si ribaltano completamente, definendo questo capovolgimento di condizione socio-religiosa ‘il potere dei deboli’?... Un esempio eloquente quello appena descritto, dove la sacerdotessa della dea rivestiva un ruolo ‘subalterno’ nella quotidianità ed un ruolo ‘egemonico’, per utilizzare la terminologia di Antonio Gramsci, durante il rituale, incarnando la dea Nagamma. Solo durante la possessione da parte della dea, la donna era riverita, temuta e rispettata nel corso della cerimonia da tutti i devoti (inclusi quelli appartenenti alle caste superiori) come se fosse realmente la divinità. Un privilegio questo impensabile durante la sua vita di tutti i giorni. Turner aggiungeva inoltre che tale ‘potere dei deboli’ non metteva mai in crisi la gerarchia socio-economica abituale, al contrario la rinforzava, poiché questo ‘potere’ era riconosciuto e concesso ai ‘deboli’ solo per la breve durata del rito, terminato il quale tutto ritornava come prima. Anche in questo caso la sacerdotessa, considerata come la dea Nagamma durante tutta la cerimonia, al termine della stessa ritornava ad essere la serva di sempre...

Oltre alla madre del ragazzo suicida e alla donna afflitta da inquietudini e da squilibri psico-fisici la quale, come descritto poc’anzi, era entrata in *transe* durante il rito ed era lì con il suo bambino per chiedere alla dea la grazia della guarigione, altri devoti partecipavano al cerimoniale in quanto riconoscenti alla dea per una richiesta già esaudita. Tra questi una donna incinta era lì per ringraziare Nagamma che le aveva concesso infine di concepire, dopo anni d’inutili tentativi e di lunghe attese colme di speranza seguite poi da tante delusioni. Intorno a me dunque, la sacerdotessa e tutto il gruppo di devoti, rappresentavano un vero microcosmo, riflesso *in nuce* della società indiana locale, dei suoi valori, delle sue credenze, dei suoi timori e preoccupazioni, nonché della varietà e complessità della sua struttura politica e socio-religiosa. E tra tutti i presenti vi ero infine io, la ‘straniera’ che osservava lo svolgimento del rito con le sue diverse fasi di *transe* e possessione, e in alcuni momenti di ‘teatralizzazione’ delle stesse. Ancora una volta come non pensare alle riflessioni dell’etnologo francese Michel Leiris che magistralmente cercava di individuare e comprendere i limiti tra teatro, *transe* e possessione in un contesto rituale, in particolare nei suoi due volumi

L'Afrique fantôme e *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiennes du Gondar*. Di fronte a tanta sofferenza umana mista a timore, apprensione e fede nel potere della dea, i miei pensieri non potevano non rievocare i racconti di mio padre sui fenomeni di possessione da parte della 'taranta' nel Salento del passato...

Epilogo

Per concludere, gli incontri con tutte queste persone e maestri straordinari, tutti gli eventi e tutti i testi citati qui, insieme ai volumi di Gilbert Rouget (1916-2017)¹¹, Victor Turner (1920-1983)¹² e di George Lapassade (1924-2008),¹³ con il quale il nostro compianto collega Piero Fumarola¹⁴ ha collaborato per anni, hanno costituito la base della mia formazione accademica sul tema della *transe* e i relativi fenomeni di possessione, alimentando il mio interesse, e non lo nego, la mia 'passione' per questo soggetto e tutte le forme coreutiche, poetiche, musicali e teatrali ad esso strettamente legate. Vorrei esprimere nuovamente qui la mia gioia e la mia gratitudine per i colleghi e gli organizzatori di questo evento all'interno del convegno/festival itinerante 'Irregolare', realizzato nella splendida cornice dell'ex convento degli Olivetani a Lecce, per avermi dato l'opportunità di ritornare dopo tanti anni di peregrinazioni nel mondo, qui in Puglia, nell'antica terra dove affondano le mie radici familiari. Ho avuto così l'impressione di un ritorno 'a casa' e di sentirmi, perdonatemi il paragone, un po' come entrambi i protagonisti del

¹¹ Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1980.

¹² Victor Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986; V. Turner, *Antropologia della performance*, Bologna Il Mulino, 1993; V. Turner, *Il processo rituale*, Brescia Editrice Morcelliana, 2001; V. Turner, *La foresta dei simboli. Aspetti del rituale ndembu*, Brescia, Editrice Morcelliana, 2001.

¹³ Georges Lapassade, *Essai sur la transe*, Paris Editions Universitaires, 1976.

¹⁴ Pietro Fumarola, *Stigmatizzati. Transe estatiche e possessione*, Nardò, Besa, 2017; Guglielmo Zappatore, *All'ombra di Georges Lapassade. Testimonianze e aneddoti dal Salento*, Roma, Sensibili alle Foglie, 2009.

romanzo di Herman Hesse, *Narciso e Boccadoro* (1930), le cui vite e vicissitudini, diametralmente opposte, magistralmente narrate in questo libro che tanto ho amato da adolescente, si ritrovavano infine riunite dopo lunghi anni di separazione.