

Tra rito e teatro: la ‘foresta che cammina’ nel Carnevale di Satriano di Lucania

Elisa Smeraldo

1. Introduzione

Le origini del Carnevale di Satriano di Lucania sono incerte e la sua storia è poco documentata; è tuttavia possibile ricostruirne con accuratezza gli sviluppi più recenti, registrati a partire dal 2014 nell’ambito di un processo di reinvenzione che ha incentivato una partecipazione all’evento sempre più ampia. La festa si svolge nel fine settimana che precede il Martedì Grasso e si apre con la processione della Zita, un corteo mascherato parodiante il rito nuziale in cui una donna in abiti maschili e un uomo vestito da sposa guidano un gruppo eterogeneo, accompagnato da musiche e canti. L’inversione di genere non si limita alla coppia di ‘sposi’ ma coinvolge tutti coloro che vogliono parteciparvi. Tra le maschere del corteo si trova anche la Quaresima: vestita interamente di nero, con una sciarpa a coprire il capo, ha il volto sbiancato dal cerone, le palpebre e l’area intorno agli occhi annerite e una smorfia rossa sulle labbra. Chi porta questa maschera produce spesso con la voce un suono vocalico acuto, una lamentela cadenzata che si può ipotizzare recuperi il pianto rituale per la morte di Carnevale. Dopo il corteo i festeggiamenti proseguono con un pranzo collettivo e con la sfilata dei carretti ecologici, delle Quaresime e degli Orsi – maschera oggi realizzata con pelli sintetiche e campanacci. La giornata seguente è dedicata al Rumita, ormai divenuto emblematico del Carnevale. Il Rumita, il cui nome può essere ricondotto al termine ‘eremita’, è una maschera fitomorfa realizzata ricoprendo interamente di edera il corpo di chi la indossa. Recuperando l’usanza ad essa anticamente associata, la mattina della domenica di Carnevale chi porta la maschera si reca per le case del paese in un giro di questua. L’aspetto suggestivo del Rumita ha ispirato, nel 2013, l’opera videoartistica *Alberi* di Michelangelo Frammartino, in cui – nella scena finale – compaiono circa un centinaio di persone con indosso la maschera. Nel 2014, in seguito alla realizzazione dell’opera, riconosciuta la potenza dell’impatto visivo dell’in-

sieme di maschere fitomorfe, un gruppo di satrianesi¹ ha ideato un corteo collettivo come atto conclusivo del Carnevale in aggiunta alla presenza dei Rumiti questuanti, che vengono definiti ‘spontanei’. Il corteo – soprannominato ‘la foresta che cammina’, in riferimento alla scena del Macbeth di Shakespeare –, prevede la presenza di 131 partecipanti, pari al numero dei comuni presenti in Basilicata. La valenza simbolica del numero evidenzia la funzione ideologica di riconoscimento e di rivalsa di una piccola comunità che rivendica il proprio spazio nel mondo – insieme a quello degli altri comuni della regione, molti dei quali sono stati colpiti dal declino demografico e dall’emarginazione territoriale in seguito ai processi di urbanizzazione. Nelle parole del vicesindaco, Donato Vignola, «il Carnevale serve non solo per festeggiare, ma per dare senso a chi vive in una piccola realtà come questa». La reinvenzione della tradizione permette dunque di «rivalutare il senso stesso dell’esistenza di una piccola comunità».² Con l’introduzione di questa nuova usanza è emersa la vivace creatività culturale con cui gli attuali organizzatori del Carnevale si rapportano alla tradizione: la strutturazione del corteo mascherato, che è delineata con confini poco definiti, ha infatti visto in questi anni un continuo processo di sperimentazione atto a stabilirne i parametri. Nello specifico, è stata recentemente sentita l’esigenza, da parte della comunità locale, di ideare un finale che delimitasse con maggior chiarezza la cornice drammaturgica del momento della festa dedicato alla ‘foresta che cammina’. In risposta a tale istanza, nel 2024 gli organizzatori del Carnevale si sono rivolti a Campsirago Residenza, centro di ricerca e di sperimentazione di teatro nel paesaggio, con cui hanno allestito un seminario finalizzato alla strutturazione di una drammaturgia festiva per il corteo, svoltosi la settimana precedente il Carnevale.³ L’iniziativa è emblematica

¹ Tra cui, in particolare, Rocco Perrone, Emanuele Sileo, Massimo Cavallo, Felice Lapertosa, Lella Roberto, Massimo Muro, Mara e Rosangela Camera. (Ferracuti 2017, 51).

² Donato Vignola si è espresso con queste parole in occasione di un incontro di presentazione tenutosi il 5/02/2024. Erano coinvolti, oltre a lui, alcuni organizzatori del Carnevale (in particolare Rocco Perrone e Massimo Cavallo), il Sindaco Umberto Vita, i membri della Compagnia Teatrale Petra – che ha la sua sede a Satriano di Lucania – e gli organizzatori e i partecipanti di un seminario teatrale residenziale tenutosi in occasione del Carnevale.

³ Il seminario, a cui ho partecipato, è stato guidato da un gruppo di formatori di Campsirago Residenza coordinato dal regista e direttore artistico Michele Losi, in collaborazione con la Compagnia Teatrale Petra e con il sostegno del comune di Satriano di Lucania e l’associazione Al Parco, che coopera all’organizzazione del Carnevale. Oltre a Michele Losi, hanno dato vita al progetto la regista e attrice Giulietta De Bernardi, la performer e danzatrice Noemi Bresciani, l’attore Sebastiano Sicurezza e il fotografo Alvisè Crovato. I formatori coinvolti nella residenza sono soliti lavorare a stretto contatto con il paesaggio e con la natura circo-

della disponibilità dei satrianesi che danno vita al Carnevale a coinvolgere nella loro tradizione soggetti esterni, un'apertura dettata anche dalla necessità di raccogliere un numero sufficiente di partecipanti per animare il corteo. In seguito alla rivitalizzazione della festa, infatti, il Carnevale di Satriano ha acquisito una nuova popolarità, e vede, oggi, un'affluenza significativa di visitatori che raggiungono il paese lucano da tutta Italia e anche dall'estero, per prendere parte al corteo o per assistervi. Viene così a comporsi una più ampia rete di rapporti rappresentata da tutti coloro che sono coinvolti nella tradizione, la quale non dirime l'integrità della comunità più ristretta rappresentata dai satrianesi, ma al contrario la esalta. Rocco Perrone – assessore alla sostenibilità ambientale e al senso di comunità del comune di Satriano di Lucania e parte del gruppo di Satrianesi che ha assunto la gestione organizzativa del Carnevale nel 2013 – ha asserito, parlando del Carnevale: «lo sentiamo nostro perché è una cosa partecipata». Oltre al crescente interesse mediatico da parte di fotografi e giornalisti, sono stati svolti sul Carnevale anche alcuni studi scientifici. Il caso, infatti, offre molteplici spunti, per il carattere fitomorfo della maschera del Rumita – che riporta ai rituali arborei e vegetativi dal significato propiziatorio – e per il processo di rivitalizzazione, avvenuto recentemente, in continuità con il diffuso fenomeno di restauro di pratiche di condivisione e di partecipazione festiva (Bravo 1984).⁴ Da un punto di vista performativo, inoltre, è particolarmente interessante la fertile collaborazione con gli artisti, che permette lo studio della maschera relativamente sia al suo uso popolare sia alla risposta che hanno mostrato i performer lavorando con essa. Quest'ultimo è il piano

stante Campsirago, un borgo rurale di Colle Brianza (LC) che si trova nel bosco del Monte San Genesio.

⁴ *Festa contadina e società complessa* di Gian Luigi Bravo (1984) si inserisce in un filone di studi che, a partire dagli anni Ottanta, ha affrontato la questione della rivitalizzazione della tradizione. Bravo, servendosi di un approccio socio-antropologico, ha evidenziato il ruolo attivo nella rivitalizzazione delle feste tradizionali dei soggetti 'pendolari' – ovvero di coloro che si muovono tra più formazioni sociali compresenti storicamente. La nozione di 'pendolarità' elaborata dall'autore non si limita a una condizione geografica o lavorativa, ma assume una valenza culturale e antropologica, in quanto esprime una forma di negoziazione tra sistemi simbolici differenti. Tale prospettiva si è rivelata feconda per interpretare un fenomeno festivo contemporaneo come quello di Satriano, in cui la rivitalizzazione e reinterpretazione della tradizione si lega a traiettorie biografiche e identitarie complesse (emblematico il caso di Rocco Perrone, 'pendolare' anche in senso stretto, tra Satriano e la Florida). L'attualità dell'approccio di Bravo è confermata dalla continuità delle ricerche che ne hanno raccolto l'eredità (R. Grimaldi 1987; P. Grimaldi 1993; Artoni 1997; Bonato e Zola 2015), nonché dal recente convegno *Festa contadina e società complessa. Forme e pratiche del rito quarant'anni dopo* (Torino, 11-12/04/2024), tenutosi in memoria dell'autore.

di lettura che sarà prevalentemente sviluppato nell'articolo: la letteratura già esistente, infatti, si compone di poche ma rilevanti ricerche, le quali tuttavia si mantengono nell'ambito disciplinare dell'antropologia, senza sviluppare le riflessioni che possono scaturire dall'applicazione degli apparati metodologici inerenti agli studi della performance. In particolare, gli studi esistenti sono stati condotti da Sandra Ferracuti (2017; 2025) e da Ferdinando Mirizzi (2017). Nel suo saggio, Mirizzi non ha esaminato il Carnevale di Satriano nello specifico, ma più in generale i Carnevali lucani, analizzati in rapporto alla trasformazione delle tradizioni popolari da pratiche sociali a patrimoni culturali. Lo studioso ha adottato una prospettiva storico-antropologica per indagare i processi di patrimonializzazione, la costruzione dell'identità locale e l'uso pubblico delle tradizioni nel contemporaneo, evidenziando le dinamiche di riscoperta e reinvenzione delle maschere tradizionali nel contesto delle esigenze culturali e sociali attuali. Nell'articolo, Mirizzi ha rimarcato l'importanza delle ricerche di Enzo Spera in Basilicata. Tra le diverse osservazioni nei paesi lucani Spera ha svolto una rilevazione etnografica a Satriano in occasione del Carnevale del 1980, che ha permesso la parziale ricostruzione delle sue tradizioni storiche (Spera 1982). Questo studio è citato anche nei saggi di Ferracuti, la quale ha affrontato i processi di patrimonializzazione del Carnevale di Satriano di Lucania in due saggi. Nell'articolo del 2017, Ferracuti esplorava le dinamiche processuali tramite cui la comunità mantiene un equilibrio tra l'eredità storica condivisa e le pratiche creative contemporanee. Il contributo, cruciale per conoscere gli sviluppi e gli usi della tradizione, evidenzia come questa reinvenzione risponda alle istanze di «una generazione di probabili *orfani di ritualità*» (Ferracuti 2017, 55). La pubblicazione più recente è il risultato dell'osservazione partecipante del Carnevale 2024 e della residenza teatrale a cui anche io ho preso parte, e offre nuove e importanti riflessioni sul tema della dicotomia tra autenticità e inautenticità, che l'autrice invita a superare, e sulla ritradizionalizzazione come forma di rigenerazione culturale. Restano tuttavia meno esplorati, finora, gli altrettanto rilevanti aspetti relativi alla maschera in quanto nucleo espressivo di una performatività che inscena una presenza intensificata, e le variabili comportamentali, percettive e propriocettive che la maschera comporta: saranno questi gli oggetti di analisi sviluppati nell'articolo.⁵

⁵ Le fonti citate in questo articolo costituiscono, a oggi, l'intera letteratura esistente specificamente dedicata al Carnevale di Satriano di Lucania. Per quanto riguarda il quadro degli studi sul Carnevale in senso più ampio si vedano, tra gli altri contributi, Kezich 2015 e 2019.

2. Metodologia

Il presente saggio nasce dalla mia partecipazione alla residenza teatrale organizzata in occasione del Carnevale del 2024 e volta alla strutturazione di una drammaturgia festiva per la 'foresta che cammina'. Tale esperienza ha guidato la mia attenzione verso gli aspetti performativi della maschera del Rumita, privilegiando una prospettiva situata e focalizzata su un aspetto specifico della festa: ho dunque scelto di concentrare l'analisi su questa particolare maschera e sulla sua recente rielaborazione collettiva. Da un punto di vista metodologico ho impiegato il metodo dell'osservazione partecipante scoperta, raccogliendo dati a partire dalle interviste tenute sul campo e, prima ancora, da interviste discorsive condotte con soggetti centrali per la realizzazione del Carnevale, tra cui in particolare Rocco Perrone. Nel corso della ricerca sul campo ho fatto riferimento alle proposte dell'antropologia dell'incorporazione, che colloca la corporeità al centro del metodo etnografico (Csordas 1994). La prospettiva delineata dal paradigma dell'incorporazione è risultata la più aderente alla domanda di ricerca che mi sono posta, in quanto offre gli strumenti metodologici più appropriati per lo studio delle variazioni percettive e comportamentali esperite 'dal' e 'nel' corpo durante la festa. L'oggetto della ricerca, infatti, riguarda la qualità di presenza attivata grazie all'uso della maschera e l'osservazione delle pratiche ad essa associate. L'analisi è stata dunque condotta anche sul livello pre-espressivo teorizzato da Eugenio Barba: una 'categoria pragmatica' atta a potenziare la presenza scenica dell'attore (Barba 2011, 194). La metodologia barbiana ha il merito di aver aperto la strada all'analisi del funzionamento del livello pre-espressivo, ma le categorizzazioni da lui individuate rispondono principalmente ai casi dove sussiste una minuta codificazione tecnica. Tuttavia, anche in contesti popolari, secondo modalità diverse, vengono messi in atto modelli comportamentali che esulano dalle tecniche corporee utilizzate nella quotidianità. Tali processi si esplicano nel rito e nella festa, con cui il teatro nutre uno stretto legame.

Al fine di indagare le variazioni nella qualità di presenza nel contesto carnascialesco, mi sono servita di riferimenti teorici afferenti a diversi campi disciplinari (la *communitas* nelle elaborazioni di Turner in ambito antropologico, il concetto di flusso definito da Csikszentmihaly in psicologia, le categorie ludologiche proposte da Caillois). Tutti questi strumenti hanno avuto un ruolo di rilievo nello sviluppo degli studi della performance: come sostenuto da Richard Schechner, uno dei padri fondatori della disciplina, l'intersezione tra rituale, gioco e spettacolo costituisce un campo

di indagine fertile per lo studio delle pratiche performative in contesti non codificati (Schechner 2018, 11). L'impiego di tali chiavi di lettura non intende forzare analogie strutturali, ma proporre una lente interpretativa utile a leggere la dimensione corporea, rituale e ludica attivata dal mascheramento nel Carnevale di Satriano.

Da un punto di vista operativo, ho adottato un approccio esperienziale, prediligendo una pratica di partecipazione radicale che mi ha vista direttamente coinvolta nell'azione rituale che ho preso in analisi. Pur non considerando come unica risorsa l'intersoggettività permessa da un simile modello partecipativo, la restituzione testuale dell'esperienza a cui ho preso parte non censura la dimensione soggettiva: indossare la maschera si è infatti rivelato essenziale per comprendere pienamente la sua potenza trasformativa.

3. La reinvenzione della tradizione: le stratificazioni simboliche e di significato

Prima di approfondire il livello performativo, è necessario fornire una breve analisi storico-simbolica delle maschere tradizionali di Satriano ripercorrendo l'evoluzione dei significati di cui si sono caricate. Per illustrare le trasformazioni che le maschere hanno subito nel tempo, oltre alle testimonianze raccolte sul campo, una fonte di riferimento è la rilevazione dell'antropologo Enzo Spera (1982). Secondo l'attestazione di Spera, che corrisponde alla memoria collettiva tramandata dai satrianesi, il Rumita, «interamente avvolto e coperto, dalla testa ai piedi, di tralci d'edera» (Spera 1982, 6), svolgeva il giro di questua con un accompagnatore, che aveva il ruolo di assisterlo nella realizzazione del mascheramento. Parte integrante della maschera del Rumita era il 'fruscio', tutt'ora presente: un bastone alto e sottile alla cui estremità superiore venivano legati dei rami di pungitopo o di ginestra. Nell'ambito della questua, il Rumita si asteneva rigorosamente dall'oltrepassare la soglia delle abitazioni presso le quali si era recato. Egli, inoltre, rimaneva in silenzio, evitando di emettere qualsiasi tipo di suono: l'unico rumore percepibile era quello prodotto dallo sfregamento del ramo di pungitopo sulle porte, seguito dai colpi del bastone. Anche l'Orso, maschera ricoperta di pelli, percorreva un simile giro per il paese accompagnato da un guardiano armato di bastone.⁶ Durante la questua,

⁶ Spera non specifica con precisione il periodo ultimo di attestazione della pratica, limitandosi a segnalare, come unica indicazione temporale, che la questua dell'Orso aveva avuto luogo «fino a non molti anni fa» (Spera 1982, 13). A partire dalle testimonianze da me raccolte,

l'Orso metteva in scena pantomime goffe, accompagnate dal suono dei campanacci e dal ritmo scandito dal bastone del padrone, prima di entrare nelle case dove cercava di afferrare le salsicce appese, che diventavano sue se riusciva a prenderle. La maschera era nota per le sue azioni irruenti: travolgeva gli oggetti, strofinava pelli non conciate sui presenti e talvolta inscenava comportamenti erotici con le donne. Questo rituale, che in passato esprimeva legami profondi con la simbologia dei riti propiziatori e di fertilità e il rinnovamento stagionale, si è gradualmente perso a causa di cambiamenti culturali e delle restrizioni locali che limitavano il mascheramento e le pratiche giudicate eccessive o inopportune (Spera 1982, 12-14).

Sia il Rumita che l'Orso richiamano l'archetipo dell'Uomo Selvaggio, una figura dal ruolo mitologico e rituale complessi che presenta sovente delle contraddizioni e che ricorre in numerose festività invernali del panorama etnografico europeo.⁷ Nel caso del Carnevale di Satriano, dove si trovano sia la variante fitomorfa che quella zoomorfa della maschera, le ambivalenze che caratterizzano il Selvaggio si sono polarizzate nelle due figure, che esibiscono comportamenti molto diversi. Come ha sostenuto Spera, infatti, nella maschera dell'Orso, che «è molto vicina all'altra maschera locale del rumita [...] di cui può considerarsi l'altra faccia» si manifesta «la raffigurazione della forza vitale e rigenerativa della natura [...] nella sua espressione animalesca e più esplicitamente aggressiva» (Spera 1982, 15). Dall'altra parte, la connotazione positiva del Rumita è corroborata dalla sua funzione simbolica: il gesto dello sfregamento del fruscio sulle porte, infatti, viene considerato di buon auspicio per le case visitate. Tuttavia, la caratterizzazione del Rumita in quanto soggetto segnato dalla povertà ha concorso nel tempo al suo declino. L'accoglienza offerta al Rumita è divenuta necessa-

il declino dell'usanza può essere collocato nel periodo che va dagli anni Sessanta alla fine degli anni Settanta. Infatti, Carmine Pascale, uno degli anziani del paese che ho conosciuto, i cui primi ricordi risalgono agli anni Sessanta, mi ha descritto la tradizione del giro questua dell'Orso, di cui aveva memoria, spiegando che «si andava dove si sapeva che c'era la persona che teneva pure piacere che passasse l'Orso».

⁷ La figura del Selvaggio, ricorrente in molte culture e periodi storici, è stata oggetto di numerosi studi, a partire dalla monografia di Richard Bernheimer *Wild Men in the Middle Ages* (1952), che ne ha documentato la persistenza simbolica nell'immaginario medievale. Una ricca selezione di fonti iconografiche è raccolta nel catalogo della mostra *The Wild Man. Medieval Myth and Symbolism*, curata da Timothy Husband per il Metropolitan Museum of Art (1980). Per quanto riguarda le occorrenze nelle festività invernali in Europa si vedano le opere di Kezich (2015; 2019). Altri studi, come quelli di Enrico Comba e Margherita Amateis (2019), hanno esteso l'analisi in senso comparativo, mettendo in luce le affinità culturali tra le rappresentazioni del Selvaggio in ambiti anche extraeuropei.

ria «per motivazioni sociali e non più prevalentemente rituali e culturali» (Spera 1982, 11), in quanto il rito della questua occupa lo spazio comune, dove la collettività si fa testimone della generosità mostrata. Nel secondo dopoguerra la maschera aveva perso il suo significato culturale e veniva ormai definita solo a partire da una condizione di indigenza socialmente indesiderabile. Prima della Seconda Guerra Mondiale, invece, secondo la narrazione offerta dalla memoria collettiva della comunità, si riteneva che il Rumita fosse uno «spirito francescano»,⁸ che scendeva in paese per chiedere l'elemosina dopo il lungo inverno trascorso in eremitaggio. Tale leggenda si può ascrivere all'immaginario dell'Uomo Selvaggio recuperato nelle agiografie dei santi eremiti cristiani, come nei casi di San Crisostomo (Wind 1937), che si ritrova in uno stato selvaggio per penitenza, o di Santo Lugano, la cui leggenda recupera i *topoi* narrativi dell'Uomo Selvaggio nel folklore dell'arco alpino orientale (Poppi 1997). Il fatto che tale valore culturale abbia subito processi di commistione con il cristianesimo non cancella la prevalenza, nella stratificazione simbolica di significati, delle vestigia di culti vegetativi più arcaici. La rappresentazione fitomorfa del Rumita, infatti, rende evidente la funzione riconciliatoria del rito della questua come forma di compensazione nei confronti della Natura, dalla quale, nel corso dell'anno, si sono sottratte tutte le risorse necessarie per sostentarsi. Simili forme di compensazione o espiazione sono comuni nelle feste stagionali di fertilità e sono da leggere in chiave propiziatoria. Lo stesso ruolo, ad esempio, è stato attribuito da Gallini al consumo collettivo dei beni nella festa lunga sarda (Gallini 1971, 231). Il principio di fertilità e propiziazione si coniuga, nell'Uomo albero di Satriano, con una dimensione inferica, coerentemente con l'immaginario costitutivo del Carnevale.⁹ Recuperando le riflessioni di Bachtin, fondamentali per gli studi sul Carnevale,¹⁰ nella sua percezione carnevalesca la morte «non è

⁸ Le citazioni sono tratte da una breve presentazione delle maschere tradizionali offerta da Rocco Perrone a me e agli altri partecipanti della residenza teatrale durante il primo incontro con il gruppo tenutosi la sera del nostro arrivo a Satriano (5/02/2024).

⁹ Sono molte le tradizioni che riconducono a un'unica sfera transumana la rinascita e la morte, basti pensare alle divinità della fertilità tellurico-vegetale cui è attribuita al contempo una valenza ctonia (Eliade 1972, 366-368; Jeanmaire 1972, 50).

¹⁰ Relativamente alle riflessioni teoriche sul Carnevale, l'opera di Bachtin (1979) rappresenta ancora oggi una delle basi fondamentali della ricerca contemporanea. Come hanno sottolineato Monika Salzbrunn e Federica Moretti, «i riferimenti a Bachtin sono pressoché onnipresenti» negli studi sul Carnevale, grazie all'approccio semiotico con cui l'autore ha superato una prospettiva unicamente linguistica, articolando una vera e propria teoria della carnevalizzazione, con importanti implicazioni antropologiche e sociologiche (Salzbrunn e

affatto la negazione della vita [...]», ma vi partecipa «come una fase necessaria, come condizione per il rinnovamento e ringiovanimento continuo» (Bachtin 1979, 58), ed è dunque posta in relazione con la nascita. La caratterizzazione ctonia del Rumita, che si sovrappone all'interpretazione agiografica e celebrativa, è confermata da una leggenda secondo cui la sua abitazione si troverebbe in due grotte verticali nelle alture vicine al paese, distanti qualche chilometro ma considerate come comunicanti (Ferracuti 2017, 55). L'appartenenza del Rumita a una condizione di alterità, dunque, esternata dalla connotazione fitomorfa, riguarda la funzione rituale propria del Selvaggio: attraverso la presentificazione della morte il Rumita offre un confronto diretto, codificato secondo rituali di risarcimento, con l'incolto rappresentato dai territori di dominio della natura. Una progressiva perdita dell'aura sacrale della maschera e il declino della stessa – alla quale, fino a non molto tempo fa, era preferita di gran lunga la maschera dell'Orso, che veniva considerata come più dinamica e ricreativa perché non doveva mantenere il silenzio¹¹ –, si presenta come una delle conseguenze dell'irruzione delle logiche della modernità e di un sistema economico che non contempla le dinamiche improduttive proprie della festa, spesso legate ai principi di redistribuzione e reciprocità. La successiva caratterizzazione simbolica del Rumita, «il pezzente di Satriano»,¹² è stata associata al fenomeno dell'emigrazione, particolarmente rilevante nella realtà storica del paese. Come ha sostenuto l'ex sindaco Vincenzo Giuliano, le maschere tradizionali hanno assunto nel tempo «un significato di denuncia contro l'emigrazione» (Giuliano 2013, 59). Il Rumita, individuo ridotto a una condizione di indigenza tale da dover elemosinare alle porte altrui, avrebbe infatti rappresentato la figura del satrianese rimasto in paese, perché privo della volontà o dei mezzi per emigrare (o, secon-

Moretti 2020, 400). Roberta Colbertaldo ha ricostruito il modo in cui le teorie di Bachtin sul Carnevale sono state recepite in ambito accademico, evidenziando come diversi ambiti disciplinari – dall'antropologia alla linguistica, fino agli studi letterari – hanno rielaborato l'eredità bachtiniana, reinterpretando i concetti di carnevale e carnevalesco alla luce delle proprie prospettive teoriche. (Colbertaldo 2020).

¹¹ Nel corso dell'intervista a Rocco Perrone, egli stesso mi ha spiegato che «Il Rumita è faticoso, deve stare zitto... fino a quel momento [al momento dell'introduzione della foresta che cammina nella tradizione] era l'Orso la maschera più ambita, perché con l'Orso hai la libertà di correre, di urlare, di fare degli scherzi... Invece il Rumita muto, con il peso addosso, insomma non era una maschera *cool* o ambita, anzi tutt'altro».

¹² L'espressione è stata utilizzata da Rocco quando ha parlato dello stupore diffusosi in paese dopo aver saputo del successo della produzione di Frammartino: «Il pezzente di Satriano è lo stesso che si trova al Moma di New York?!»

do altre interpretazioni, l'emigrato ancora sprovvisto di qualsiasi risorsa). Anche la figura dell'Orso, che in passato veniva vista come una maschera impiegata per «rimediare a un torto subito»,¹³ ha dialogato in un secondo periodo con il tema sociale dell'emigrazione, venendo a coincidere con l'immagine del satriane di ritorno che schernisce chi è rimasto in paese parodiandolo attraverso l'adozione di un comportamento animalesco, o, secondo un'altra lettura, con azioni prevaricanti e arroganti giustificate dal senso di superiorità dovuto all'emancipazione dalla realtà paesana. Nonostante questo periodo crepuscolare, la maschera del Rumita è stata riqualficata ed è oggi reinterpretata con un significato positivo, recante un messaggio ambientale ed ecologista. Ancora più rilevante del significato ecologico è la valenza identitaria che ha assunto recentemente. Il Rumita si è infatti riconfigurato come un simbolo culturale condiviso collettivamente dai satrianesi, e rappresenta un perno intorno al quale la comunità si ritrova, una volta all'anno, per riconfermare la propria appartenenza al gruppo e al tempo sociale del paese, mettendo in atto un rituale, quello contemporaneo della 'foresta che cammina', che permette a un tempo di consolidare un'immagine di sé per sé e di presentarla agli altri.

4. La foresta che cammina

La mattina della domenica di Carnevale escono per le vie del paese i Rumiti spontanei, generalmente costruiti con più cura in vista della premiazione per la maschera migliore che si terrà, a fine mattinata, nella piazza del Comune. I Rumiti spontanei ancora oggi mantengono il codice del silenzio e tendono a muoversi in modo lento e consapevole. Questo potrebbe essere dovuto a ragioni pratiche, come la mancanza di un accompagnatore o il peso della maschera, più ingombrante di quelle indossate durante la sfilata del pomeriggio; o potrebbe dipendere dalla ricerca di una specifica qualità di presenza, sapendo in maniera spontanea di evocare l'alterità che il Rumita simboleggia tramite l'adozione di un passo variato rispetto a quello quotidiano. Durante l'osservazione è emersa la consapevolezza di un livello interpretativo, confermata dalle parole dei satrianesi. Ad esempio, Carmine Pascale – un membro della comunità che ha svolto un ruolo centrale nella preservazione della memoria e della cultura satrianesi, e che, insieme ad altri anziani del paese, ha contribuito alla rivivificazione della tradizione –, ha affermato che «ci vuole qualcuno che reciti questa

¹³ Anche queste parole usate da Rocco nell'esposizione delle maschere tradizionali durante il primo incontro con il gruppo della residenza.

parte» [in riferimento al Rumita]. Anche il nostalgico ricordo del vicesindaco Vignola, che ha parlato della perdita di un «senso di protagonismo» con l'introduzione del corteo collettivo, sembra andare in quella direzione. In ogni caso, tale cognizione non incide sulla naturalezza con cui i satrianesi abituati a indossare la maschera si rapportano ad essa, al contrario di quanto è risultato per coloro che erano coinvolti nella residenza di teatro nel paesaggio. Vestiti da Rumiti, i performer si sono interrogati su come posare il piede, come modificare l'andamento, come usare il fruscio in qualità di oggetto scenico e come sfruttare i codici espressivi della maschera, un corpo vegetale, estensione del proprio, che è stato anzitutto interpretato sulla base della potenza evocativa che gli appartiene. Nel corso della sperimentazione, gli attori hanno scelto di osservare il silenzio – adottando i codici appartenenti alla tradizione – e hanno fatto uso di un ritmo lento e cadenzato nel passo, elicitando così una dimensione ieratica, un'alterità radicale che poneva i loro Rumiti su un piano diverso e li isolava almeno in parte dalla realtà circostante. Anche dall'interno la sensazione era di distacco, e più attori hanno toccato il tema della solitudine mentre riflettevano sulla propria esperienza con la maschera.¹⁴ La maschera stessa, infatti, altera la percezione dell'ambiente esterno a partire da una dimensione sensoriale. Il primo e più evidente elemento di straniamento è la visuale ridotta, che permette di vedere solo ciò che lo sguardo riesce a cogliere dietro all'intreccio di rami e di foglie tessuto sulla rete; inoltre, i suoni sono ovattati e spesso coperti dal fruscio dell'edera, che sprigiona anche un forte odore. La dimensione sensoriale esperita, che amplifica e limita al contempo le possibilità percettive del corpo, porta all'adozione di modelli comportamentali diversi per orientarsi in un orizzonte lontano dal quotidiano. Chiara, una performer con esperienza in progetti di comunità che partecipava al seminario, ha concisamente asserito: «da Rumita, cominci a togliere la vista e a sentire». La potenza trasformativa della maschera si esplica anzitutto con questa variazione, che si riflette su un piano cinestetico estendendo lo spazio occupato dal corpo sia a livello energetico che fattuale. In aggiunta, la maschera del Rumita, che mutila l'espressività del volto e prevede il rispetto del completo silenzio, riduce al minimo le risorse espressive di chi la indossa. Questo limite è particolarmente straniante anche per chi ha familiarità con la maschera: Carmine, ad esempio, ha

¹⁴ Per citare un esempio, Sebastiano, giovane attore con esperienza sui linguaggi teatrali di maschera contemporanea, ha affermato che indossando la maschera «stai in una dimensione effettiva di solitudine, perché sei un'antenna che sfonda lo spazio, con la possibilità tuttavia di esplorare le reazioni e gli impulsi da fuori che quest'antenna può cogliere».

parlato della difficoltà di non essere riconosciuti dagli altri e dunque della perdita di una specificità identitaria («la gente non ti riconosce, ti parla e tu non puoi rispondere»). È soprattutto a partire da tale perdita che viene operato un decentramento dello sguardo: il soggetto mascherato non può imporsi sul mondo in modo prevaricante, perché la sua identità viene nascosta e disincarnata. Di fronte alla perturbante disidentificazione che consegue all'adozione delle pratiche comportamentali suggerite dai codici soggiacenti alla maschera, le persone tendono a radicarsi nel rapporto con essa, rinunciando momentaneamente alla propria specificità per aprirsi alla potenziale «trasformazione unificatrice» (Kérenyi 1979, 445) che offre a chi la indossa.¹⁵ È stata riferita da più performer la suggestione di acquisire un legame privilegiato con l'alterità tramite il mascheramento fitomorfo; per quanto tali sensazioni fossero inevitabilmente soggette alla variabilità intrinseca del sentire di ognuno, per esprimerle in molti si sono serviti di metafore tratte dal mondo vegetale e/o animale. Il processo di disidentificazione attivato a partire dall'inespressività e dall'anonimato sembra dunque risolversi nel ricongiungimento con un livello 'incolto', rappresentato nell'umano dalla fattualità biologica che precede i condizionamenti culturali e le categorie concettuali che ne conseguono.¹⁶ Da questa dimensione corporea l'essere umano può raggiungere una consa-

¹⁵ Kérenyi ha sostenuto che: «la maschera – così si può forse definire nel miglior modo la sua funzione – è lo strumento di una *trasformazione unificatrice*: lo è in senso negativo, in quanto essa elimina i limiti divisorii, come nel nostro caso quelli tra vivi e morti, facendo apparire ciò che era nascosto; in senso positivo, in quanto tale liberazione del nascosto, dimenticato o trascurato, comporta, da parte del portatore della maschera, un'identificazione con esso» (Kérenyi 1979, 445). Tale prospettiva è stata recuperata in tempi più recenti da Carlo Sini, che ha inserito le riflessioni di Kérenyi e di Jeanmaire – già citato nel presente articolo – all'interno di una più ampia indagine filosofica sulle arti dinamiche e sulla formazione della persona, interpretando la maschera come strumento gnoseologico e pedagogico che consente l'esplorazione dell'alterità e la trasformazione del sé: «La maschera dunque come segno della soglia tra natura e cultura, mondo animale e mondo umano. [...] la maschera cancella l'identità sociale, il nome, e lega con ciò che è selvaggio e preumano; quindi anche divino, nel senso della forza dionisiaca della vita». (Sini 2003, 22). Queste riflessioni teoriche offrono una lente interpretativa utile per analizzare la maschera del Rumita satiriano, trovando riscontro nelle testimonianze dirette dei soggetti coinvolti.

¹⁶ Il concetto di 'incolto' è stato recentemente esposto da Adriano Favole in *La via selvatica. Storie di umani e non umani* (2024). L'autore ha definito l'incolto come «la vita che si organizza, che germoglia, che si stratifica come i coralli, che si incontra e si scontra, la vita che rinasce continuamente nei dintorni di quella organizzazione che chiamiamo "cultura"» (3). La riflessione di Favole invita a superare la rigida dicotomia tra natura e cultura e a riconoscere l'esistenza di un'interdipendenza con forme di organizzazione che prescindono dall'umano, mettendo in discussione la pretesa universalità del modello antropocentrico dominante.

pevolezza diversa anzitutto di sé, a livello propriocettivo ed esistenziale, ma anche e soprattutto dell'alterità, emancipandosi da una prospettiva centrata per fare esperienza del mondo a partire da uno sguardo disincarnato, seppur momentaneamente. Il Rumita di Satriano, quindi, preserva la valenza originaria della maschera, costituendosi come un margine tra l'essere umano e la natura selvaggia.¹⁷ È la partecipazione al territorio incolto, alla radicale alterità costituita dal mondo animale e, ancor più, da quello vegetale, che permette di entrare concretamente a contatto con un punto di vista straniante. Tale cambio di prospettiva non si esplica tramite una riflessività astratta, ma materialmente, a partire dal dato corporeo. Un episodio emblematico della trasformazione percettiva indotta dalla maschera si è verificato durante un'interazione con alcuni animali. Nei pressi di un giardino, alcune capre, attratte dal verde delle maschere, si sono avvicinate con l'intento di mangiarne le foglie, costringendo un'anziana signora a intervenire per allontanarle. Michele ha commentato con meraviglia il senso di straniamento provato in quella situazione: «non avevo paura dei cani, ma delle capre che mi volevano mangiare. Ero davvero una pianta.» L'episodio illustra come il mutamento di prospettiva che può realizzarsi non dipenda da un'associazione di pensiero ma da un'esperienza materiale e corporea. Il potere trasformativo della maschera si esprime con ancora più forza nel suo contesto di appartenenza: nello spazio liminale rappresentato dal Carnevale non è messa in scena una rappresentazione, ma viene vissuta una presenza, qualitativamente diversa perché espressa con una libertà creativa che esula dalle categorie che si applicano alla quotidianità. Dunque, avendo descritto le modalità con le quali i partecipanti alla residenza hanno lavorato con il corpo e con la voce indossando la maschera, sposto ora l'analisi alla sua dimensione più popolare.

Durante la residenza di teatro nel paesaggio, nel contesto dell'ideazione della drammaturgia festiva per il corteo finale del Carnevale, i formatori e performer si sono riuniti con un gruppo di giovani ragazzi satrianesi impegnati nell'organizzazione del Carnevale.¹⁸ I ragazzi hanno mostrato comportamenti diversi rispetto agli attori: hanno adottato un passo molto

¹⁷ Kerényi illustra un'originaria connessione tra la maschera e la natura selvaggia: «Come da un lato maschera e natura libera, anzi originariamente maschera e ambiente selvaggio sono inseparabili, così d'altro canto lo sono anche uomo e maschera. Entrambe le connessioni sono arcaiche, derivano da una condizione dell'umanità che ci permette di parlare di uno strumento arcaico» (Kerényi 1979, 443).

¹⁸ Molti dei ragazzi che collaborano all'organizzazione del Carnevale e che si sono aggiunti al nucleo organizzativo originario sono studenti fuorisede che si ritrovano a Satriano in

vicino all'incedere quotidiano e hanno fatto un uso normale della voce, incalzandosi vicendevolmente con battute e lazzi senza rispettare il silenzio tradizionalmente attribuito al Rumita. Proprio qui, tuttavia, iniziava a mostrarsi il potere liberatorio della maschera che ha portato a dimostrazioni più esuberanti lungo il percorso, come l'intonazione di brevi cori popolareschi o la produzione di versi animaleschi di diversa natura. Un giovane studente satrianese mi ha detto: «usiamo la maschera per vivere il nostro lato selvaggio», fenomeno che si manifesta primariamente a partire dalla dimensione di gruppo. Riflettendo sulle differenze esibite nell'uso della maschera tra i performer e i satrianesi, Sebastiano ha sostenuto: «c'era un livello di presenza che loro portavano nella collettività. Il vostro Rumita si riconosceva prima nella sua individualità e poi nell'altro, invece per loro era il contrario: si riconosceva in loro la forza della foresta». Questa 'forza' è stata notata anche da altri partecipanti al seminario, che hanno parlato dell'importanza di «mantenere la dimensione del selvatico, cioè di una forma che si auto-organizza», e di «stare in ascolto di queste voci interne che mettono in scena tutti gli animali della foresta». Michele ha sostenuto la necessità di «proteggere un sentire», che si esprimeva, da parte dei ragazzi satrianesi, secondo modalità comportamentali molto diverse dalla ieratica e grave presenza evocata con i Rumiti dagli attori, meno tecniche ma, nella loro vitalità prorompente, ancora più impattanti. Attraverso la metamorfosi messa in atto, questi ragazzi attingono al loro «lato selvaggio» manifestando la propria parte più istintuale nel gruppo, che da un lato amplifica, catalizzando, le reazioni che vi scaturiscono, e dall'altra offre una cornice contenitiva e un sostegno che permette di preservare una componente identitaria, la quale non viene recuperata nella soggettività ma nella realtà comunitaria della festa. In previsione del corteo della domenica molti si organizzano in modo tale da potersi riconoscere nell'anonimato collettivo della foresta: l'obiettivo è mantenere una connessione nel percorso che permetta di agire con più forza l'espressione del 'selvatico' – grazie alla cassa di risonanza costituita dal gruppo – e di servirsi di categorie ludiche. Queste ultime, recuperando la sistematizzazione proposta da Caillois (1981), si possono collocare nelle specie dell'*alea* e dell'*ilinx*, e tendono verso il polo caratterizzato dalla «libera improvvisazione e spensierata pienezza vitale» (Caillois 1981, 29) della *paidia* più che a quello più formalizzato del *ludus*. In opposizione al gioco, che può diventare

occasione dell'evento, ma c'è anche chi vive ancora in paese (lavoratori o studenti presso università vicine).

anche sfrontato e violento, contemplando l'uso del fruscio per darsi colpi tra le gambe o sui piedi, molti hanno parlato di una dimensione più contemplativa, caratterizzata dalla riflessività e dall'ascolto. Lo straniamento posto in atto dalla maschera è infatti amplificato dalla dimensione percettiva esperita durante il corteo e favorisce l'acquisizione di uno stato psicofisico alterato a partire da una sovrastimolazione sensoriale. A proposito delle sensazioni provate durante la sfilata, un ragazzo ha parlato del dispendio energetico necessario per il corteo sostenendo che la condizione sperimentata durante il percorso permette di non percepire la fatica.¹⁹ La tendenza ad avvertire la stanchezza solo dopo aver compiuto lo sforzo può essere spiegata ipotizzando uno stato di 'flusso' (Turner 1986; Csikszentmihaly 1990), definibile come un'esperienza di fusione tra azione e coscienza, una focalizzazione dell'attenzione che procede tramite l'intensificazione dei sensi. Dunque, tra i satrianesi che partecipano al corteo c'è chi decide di percorrere la sfilata 'in solitaria', preservando il proprio anonimato per vivere un'esperienza più intima e contemplativa che può portare a uno stato vicino alla *trance*; e chi, invece, si organizza con gli amici in modo tale da poter attivare la *paidia*, il gioco caotico della festa. In entrambi i casi «esci un po' dalla vita quotidiana e ti trasformi»: i due livelli si compenetrano, costituendo due diverse declinazioni di una stessa istanza di presenza e di partecipazione. La maschera innesca un insieme di comportamenti extra-quotidiani anche perché rappresenta un involucro protettivo, che mette in atto un duplice gioco di velamento e rivelazione: nascondendo l'identità di chi la indossa crea uno spazio di libertà che si traduce nella sperimentazione di modalità di presenza che non rispondono ai condizionamenti culturali acquisiti né alle norme sociali del gruppo di appartenenza, rivelando in tal modo, in primo luogo a chi la indossa, strutture più profonde che antecedono l'inculturazione. L'anonimato, l'assenza dell'espressività nel volto, la variazione nella panoramica sensoriale e percettiva, concorrono al raggiungimento di una reale incorporazione della maschera indossata, una trasformazione che può ricondurre al selvatico, a un'animalità che, in realtà, è profondamente umana, perché mette in luce le istanze primariamente sentite dall'essere umano, che in ogni tempo e in ogni luogo cerca e crea degli spazi rituali di condivisione

¹⁹ «Il problema non è durante la sfilata, il problema è quando finisci la sfilata e te la levi [la maschera]; là incontri un po' la realtà. Durante è bellissimo, io un anno feci il video da dentro la maschera per un tratto della sfilata, e rappresenta proprio quello che tu poi vivi. A parte che vedi tutto verde intorno a te, quindi non esistono volti, è veramente un'altra dimensione, entri in un ...» «essere un albero, ti senti un albero» [suggerisce un'altra persona].

per potersi ricongiungere con i livelli più profondi e istintuali che gli appartengono. Concretamente, questo significa che la maschera si costituisce come margine entro il quale sperimentare pratiche corporee ed espressive extra-quotidiane, con la prerogativa, rispetto alle codificazioni proprie dei performer, di non sottostare nella sperimentazione ad una finalità estetica, ma esperienziale. Il corpo può in questo modo produrre un'infinita varietà di significati, non allineati con il disciplinamento che viene su di esso operato dalle stereotipizzazioni e dalle categorie sociali culturalmente attribuite a ogni soggetto. La disidentificazione ottenuta con il mascheramento del volto e con la partecipazione alla collettività rappresentata dalla foresta permette di sperimentare una soggettività svincolata da queste categorie, che nel contesto del Carnevale si ribaltano. Coloro che partecipavano al corteo hanno espresso questa libertà con il movimento, cadenzando il passo e ballando goffamente, secondo codici ascrivibili al grottesco; e soprattutto con la voce, con cui riproducevano spesso il verso animale, ora protratto in un ululato, ora con andamento ritmato, nell'imitazione della scimmia. Grazie all'emancipazione dal silenzio precedentemente attribuito al Rumita, la voce è diventata il principale strumento di espressione della maschera, accorpendo in sé tutta la fisicità del 'selvaggio' liberato dal rapporto con essa. L'evocazione della foresta, con il corteo, riporta a una cosmologia entro la quale sussiste una sostanziale continuità tra l'essere umano e l'intero vivente, riaffermando, attraverso l'adozione di un punto di vista decentrato che si rifà al mondo delle piante e degli animali, un principio istintuale e vitalistico soggiacente. Tale principio è emerso anche nel richiamo al materiale e al corporeo, elementi che hanno avuto nel corteo un ruolo prevalente: insieme ai versi animali, caratterizzavano la parata i canti popolari dal carattere licenzioso e le costanti richieste di vino da parte dei Rumiti. La tipica simbologia carnevalesca recupera le immagini del corpo, del sesso e del mangiare e del bere a dismisura, e la maschera permette di riattivare con forza tali elementi. Ho notato due ragazzi, ad esempio, imitare grottescamente un atto sessuale, gesto che sarebbe stato impensabile senza la protezione offerta dalla maschera, la quale non opera solo da un punto di vista pragmatico, celando l'identità di chi la indossa, ma anche a un livello più profondo, in quanto strumento di rilevazione e liberazione del nascosto (Kérenyi 1979, 445). Nell'accezione carnevalesca «l'elemento materiale e corporeo è un principio profondamente positivo», percepito come «universale e proprio dell'insieme di tutto il popolo» (Bachtin 1979, 24). Le dinamiche ludiche attivate hanno dunque svolto una funzione aggregante, espressa soprattutto dai ragazzi satrianesi con cui i performer hanno collaborato alla definizione dei momenti coreu-

tici in cui era articolato il corteo. Il gruppo da loro costituito non si è limitato a esplorare le possibilità offerte dal gioco e dalla libertà permessa dalla liminalità del contesto, ma ha attivamente e instancabilmente cooperato per rendere partecipi dello stesso dinamismo tutti i presenti, sostenendo l'energia della folla dall'inizio alla fine della sfilata. Durante il corteo i ragazzi si staccavano spesso dal gruppo, spostandosi tra la gente per far sì che la foresta non si dividesse nel percorso o per assicurarsi che tutti seguissero le azioni suggerite dalla drammaturgia che era stata finalizzata insieme. Tale comportamento può essere letto secondo la chiave interpretativa offerta da Turner in riferimento alla *communitas*, dato che «la *communitas* tende a comprendere tutti (è 'generosa', direbbero alcuni)» (Turner 1986, 98), al contrario della struttura sociale. La definizione di Turner della *communitas* spontanea – «confronto diretto, immediato e totale fra identità umane differenti» entro il quale gli individui che interagiscono «vengono totalmente assorbiti in un unico evento fluido sincronico» (Turner 1986, 92-93) –, ben descrive il caso in questione. Il corpo costituito dalla foresta, infatti, realizza una dimensione collettiva che estende idealmente anche oltre l'umano il proprio principio di condivisione, configurandosi come un modello astrutturale i cui confini sono flessibili e permeabili. Alla fine della sfilata, la *communitas* costituitasi nel corso del corteo si è manifestata chiaramente, quando i Rumiti si sono raccolti a occupare l'intera superficie di una piccola piazza in una conclusiva azione di danza collettiva. In quel momento, nonostante l'affaticamento dovuto al percorso e alla continua sovrastimolazione sensoriale, la pulsione vitalistica che aveva caratterizzato il corteo è emersa con ancora più forza, rivelando nell'esaltazione collettiva la propria profondità.

5. Conclusioni

Integrare il metodo antropologico con un'analisi performativa ha permesso la raccolta di dati qualitativi dettagliati che corroborano le precedenti ricerche e approfondiscono ambiti non esplorati dalla letteratura esistente. Al tempo stesso, la metodologia adottata, per quanto aderente alla domanda di ricerca, mostra alcune possibili limitazioni, legate alla soggettività dell'approccio esperienziale. Le osservazioni sulla capacità trasformativa della maschera e sulle variazioni comportamentali, percettive e propriocettive esperite durante il rito, tuttavia, trovano riscontro sia nei riferimenti teorici che nei racconti dei partecipanti, dando validità ai risultati. Tali risultati stimolano alcune importanti riflessioni. La maschera del Rumita, infatti, rivela tensioni collettive, legate al bisogno di restaurare una dimen-

sione partecipativa attiva, concreta e centrata, in opposizione alla condizione passiva, simulacrale e parcellizzata dell'orizzonte contemporaneo. Risulta attuale, dunque, il significato primario del carnevale, festività che permette di confrontarsi con la propria finitudine individuale e di riappropriarsi di un senso di agentività di fronte a una realtà ineluttabile. Questa valenza rituale del festivo, legata a categorie archetipiche, si carica nel contemporaneo di significati ulteriori, che non riguardano unicamente la paura della morte, ma anche l'inquietudine generata dall'esautorazione del corpo e del senso di comunità nell'attuale contesto ipermediatico e reticolare.²⁰ Anche la labilità con cui si presenta oggi il rapporto dell'essere umano con la natura comporta conseguenze negative, sia su un piano collettivo (da un punto di vista ecologico e ambientale) che individuale (per quanto riguarda l'equilibrio e il benessere personali). Il disagio che scaturisce dall'insieme di questi fattori trova espressione ai margini dei sistemi culturali consolidati, ovvero in quelle pratiche e comunità che operano fuori dalle logiche egemoniche della produzione culturale dominante, radicandosi nella relazione diretta tra i soggetti. Sono questi i contesti capaci di attivare pratiche di restauro e di 'cura', di cui la comunità di Satriano di Lucania ci mostra un virtuoso esempio.

Riferimenti citati

Artoni, Ambrogio. 1997. "Il gioco della tradizione, ovvero la rifunzionalizzazione nella tarda modernità della festa contadina di tradizione orale." in *L'utopia di Dioniso. Festa fra tradizione e modernità*, a cura di Antonio Ariño e Luigi M. Lombardi Satriani. Tradotto da Antonio Perri. Meltemi.

Bachtin, Michail. 1979. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Tradotto da Maria Romano. Einaudi.

Barba, Eugenio. 2011. *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*. Edizioni di Pagina.

Bernheimer, Richard. 1970. *Wild Men in the Middle Ages: a Study in Art, Sentiment and Demonology*. Octagon Books.

Bonato, Laura, e Zola, Lia, a cura di. 2015. *La concretezza e l'immaterialità: Esperienze di ricerca antropologica. Studi per Gian Luigi Bravo*. Meti.

²⁰ Come ha sottolineato Artoni in un articolo sulla rifunzionalizzazione della festa contadina nella tarda modernità, l'orizzonte virtuale contemporaneo è reticolare, costituito da una relazionalità individuale e non collettiva, e contempla una corporeità simulacrale per la quale «il corpo nella pienezza delle sue facoltà espressive e comunicative» risulta essere «il grande escluso» (Artoni 1997, 126).

- Bravo, Gian Luigi. 1984. *Festa contadina e società complessa*. Franco Angeli.
- Caillois, Roger. 1981. *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*. Tradotto da Luigi Guarino. Bompiani.
- Colbertaldo, Roberta. 2020. “Rituelle Inversion und subversive Diskurse: Überlegungen für eine Theorie des Karnevals der Vormoderne aus romantischer Perspektive”. *LEA – Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente* 9: 243-55. <https://doi.org/10.13128/lea-1824-484x-12432>.
- Comba, Enrico, e Amateis, Margherita. 2019. *Le porte dell’anno: Cerimonie stagionali e mascherate animali*. Academia University Press.
- Comba, Enrico, e Ormezzano, Daniele, a cura di. 2015. *Uomini e orsi: Morfologia del selvaggio*. Academia University Press.
- Csikszentmihaly, Mihaly. 1990. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. HarperCollins.
- Csordas, Thomas J., edited by. 1994. *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge University Press.
- Eliade, Mircea. 1972. *Trattato di Storia delle Religioni*. Tradotto da Vittorio Vacca. Boringhieri.
- Favole, Adriano. 2024. *La via selvatica. Storie di umani e non umani*. Laterza.
- Ferracuti, Sandra. 2017. “Carnevali e ‘riti di paesaggio’ a Satriano di Lucania.” *Archivio di Etnografia* 11 (2): 47-67. <https://hdl.handle.net/11563/166356>.
- Ferracuti, Sandra, e Alessandro Crovato. 2025. “Come due gocce d’edera. Innessi teatrali nella Foresta che cammina di Satriano di Lucania.” *Archivio di Etnografia* 18 (2): 83-115. <https://hdl.handle.net/11563/197676>.
- Giuliano, Vincenzo. 2013. *Il riscatto di un popolo in maschera: Storia del carnevale dell’Appennino lucano*. Valentina Porfidio.
- Grimaldi, Piercarlo. 1933. *Il calendario rituale contadino: Il tempo della festa e del lavoro fra tradizione e complessità sociale*. Franco Angeli.
- Grimaldi, Renato. 1987. *Complessità sociale e comportamento cerimoniale: Strumenti di analisi*. Franco Angeli.
- Husband, Timothy, edited by. 1980. *The Wild Man. Medieval Myth and Symbolism*. The Metropolitan Museum of Art.
- Jeanmaire, Henri. 1972. *Dioniso: religione e cultura in Grecia*. Tradotto da Gustavo Glaesser. Einaudi.
- Kérenyi, Károly. 1979. *Miti e Misteri*. Tradotto da Angelo Brelich. Boringhieri.
- Kezich, Giovanni. 2015. *Carnevale re d’Europa: viaggio antropologico nelle maschere d’inverno: diavoleri, giri di questua, riti augurali, pagliacciate*. Priuli & Verlucca.
- Kezich, Giovanni. 2019. *Carnevale: la festa del mondo*. Laterza.
- Mirizzi, Ferdinando. 2017. “Le tradizioni popolari da pratiche sociali a patrimoni culturali. Maschere e Carnevali lucani nelle ricerche di Enzo Spera.” *Nuovo Meridionalismo Studi* 3 (4): 227-42. <https://hdl.handle.net/11563/127140>.
- Salzbrunn, Monika, e Moretti, Federica. 2020. “Il Carnevale tra limiti, trasgres-

sioni, rinnovamenti e rivendicazioni. Resistenza festiva a Nizza, Marsiglia e Viareggio.” *LEA – Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente* 9: 399-414. <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12445>.

Spera, Enzo. 1982. *Il Romita, l’Orso e la Vedova Bianca nel Carnevale di Satriano di Lucania*. La scena territoriale [anche in *Archivio di Etnografia* 18 (2): 115-39, 2025].

Poppi, Cesare. 1997. “Silvano Optimo Maximo. Continuità e trasformazioni dell’«Uomo Selvaggio» come paradigma culturale.” *La ricerca folklorica* 36: 65-70. <https://doi.org/10.2307/1480112>.

Schechner, Richard. 2018. *Introduzione ai Performance Studies*. A cura di Dario Tomasello, pref. di Marco De Marinis. Cue Press.

Turner, Victor. 1986. *Dal Rito al Teatro*. Tradotto da Stefano De Matteis. Il Mulino.

Wind, Edgar. 1937. “The Saint as Monster.” *Journal of the Warbrug Institute* 2 (1): 183. <https://doi.org/10.2307/750061>.