

N.2 DICEMBRE 2016

Dada

Rivista di Antropologia post-globale

Fondata e diretta da Antonio L. Palmisano

Direttore responsabile

Antonio L. Palmisano

Comitato scientifico

Alberto Antoniotto, Vito Antonio Aresta, Ariane Catherine Baghaï, Marco Bassi, Brigitta Benzing, Emiliano Bevilacqua, Gianluca Bocchi, Davide Borrelli, Patrick Boumard, Andreas Brockmann, Jan Mauritius Broekman, Mauro Ceruti, Margherita Chang Ting Fa, Domenico Coccopalmerio, Antonino Colajanni, Fabio de Nardis, Vincenzo Esposito, Luisa Faldini, Guglielmo Forges Davanzati, Jorge Freitas Branco, Vitantonio Gioia, Roberta Iannone, Michel Kail, Raoul Kirchmayr, Luigi Lombardi Satriani, Mariano Longo, Oscar Nicolaus, Jean-Pierre Olivier de Sardan, Maria Paola Pagnini, Cristina Papa, Leonardo Piasere, Dan Podjed, Ron Reminick, Gianluigi Rossi, Norbert Rouland, Antonio Russo, Maurizio Scaini, Siseraw Dinku, Bernhard Streck, Franco Trevisani, Giuseppe Vercelli

Comitato di redazione

Stefan Festini Cucco, Anna Lazzarini, Katia Lotteria, Raffaella Sabra Palmisano, Simona Pisanelli, Marta Vignola

Graphic designer

Italo Belamonte

Web master

Gianluca Voglino

Direzione e redazione

Via della Geppa 4

34132 Trieste

antpalmisano@libero.it

Gli articoli pubblicati nella rivista sono sottoposti a una procedura di valutazione anonima. Gli articoli da sottoporre alla rivista vanno spediti alla sede della redazione e saranno consegnati in lettura ai referees dei relativi settori scientifico disciplinari.

Anno VI, n. 2 - Dicembre 2016

15 dicembre 2016 – Trieste

ISSN: 2240-0192

Autorizzazione del Tribunale civile di Trieste N. 1235 del 10 marzo 2011

Editor



Antropologi in Azione

Aia, Associazione Antropologi in Azione – Trieste-Lecce

DADA permette a terzi di scaricare le sue opere fino a che riconoscono il giusto credito citando la fonte ma non possono cambiarle in alcun modo o utilizzarle commercialmente (CC BY-NC-ND).

La rivista è fruibile dal sito www.dadarivista.com gratuitamente.

The Review

Dada. Rivista di Antropologia post-globale is a digital periodical review. The access is free on www.dadarivista.com

The review intends to focus on the issues of anthropology and contemporary philosophy in order to face the classical and modern questions in the social, political and cultural context of our post-global era in which the *grands récits* are hidden but all the more present and operating.

Since we are convinced that the meaning of life coincides with intensive research intended as a joyful experimentation, even in those fields in which any kind of change and actually any kind of experimentation seem to be out of the question, and, being more than ever aware that the heritage connected to the *grands récits* should be removed from our discourses, the review selected the term *Dada* to indicate a position of structural opening toward the choice of research methods and the use of language in order to avoid the dogmatic of protocols. This long way has already been undertaken by many scholars such as Paul Feyerabend for instance, and we warmly invite you to join us and proceed with resolution and irony.

In this context, the contributions can be published in one of the languages of the European Union, according to the wish of the authors, after reviewing by native-speaking colleagues. Multilingual reading seems to be spreading in the academic circles of the Continent and this partially allows avoiding translations in *lingua franca* and their inescapable limitations. The authors are free to adopt their own style concerning footnotes and bibliographical references as far as they remain coherent with their own criteria.

The review also has the scope to publish the contributions of young scholars in order to introduce them to the national and international debate on the themes in question.

The Editor
Antonio L. Palmisano

Editoriale

Questo è il numero di Dicembre 2016 di *Dada. Rivista di Antropologia post-globale*. Si tratta dell'edizione semestrale, contenente articoli su differenti temi.

ANTONIO LUIGI PALMISANO fornisce un'analisi del rapporto fra spazio e sacralità presso i Guraghe dell'Etiopia. NORBERT ROULAND mostra come in Occidente “costumi e stereotipi” abbiano giocato un ruolo più determinante delle stesse norme giuridiche nella riduzione e cancellazione del posto della donna nelle pratiche artistiche, all'esempio delle donne compositrici. EUGENIO ZITO riporta i risultati di una ricerca sulla relazione fra malattia, corpo e processi di conoscenza all'esempio di una malattia autoimmune cronica, quale è il diabete mellito di tipo 1. VITO ANTONIO ARESTA tratta dell'esperienza teatrale della *non-scuola* iniziata nei primi anni '90, a Ravenna, per opera del Teatro delle Albe, e avviata poi in diverse città italiane, focalizzando sulla dimensione coreutica e la costante attenzione all'alterità e alle differenze che la hanno contraddistinta. ALBERTO BALDI si concentra sui processi di cura della propria immagine messi in atto dalla camorra napoletana, eternamente sospesa tra l'esigenza di muoversi nell'occulto e il bisogno di dichiararsi esplicitamente per rendere palese il proprio potere. MICHELE FILIPPO FONTEFRANCESCO esplora le dinamiche di un gruppo di bambini impegnati durante l'anno scolastico a sfidarsi appassionatamente a un celebre gioco di carte collezionabili per infine abbandonarlo.

In questa occasione comunico ai Colleghi interessati che per il prossimo anno è prevista la pubblicazione di almeno due numeri Speciali.

Il primo numero Speciale del 2017 avrà per titolo *Conflitto e violenza*. Il termine per la consegna dei contributi è fissato per il 31 marzo 2017.

Il secondo numero Speciale del 2017 avrà per titolo *Debito e dono*. Il termine ultimo per la consegna dei contributi è fissato al 30 giugno 2017.

Gli autori sono invitati a segnalare alla Redazione il loro interesse nel partecipare alla realizzazione di queste nuove avventure.

Il Direttore
Antonio L. Palmisano

DADA

Rivista di Antropologia post-globale

Fondata e diretta da Antonio L. Palmisano

Numero 2 – Dicembre 2016

a cura di

Antonio L. Palmisano

Indice

ESSAYS

Politics, religion and space.

About places of mediation and sacred space among the Gurage of Ethiopia

Antonio Luigi Palmisano p. 7

Le droit et le genre à travers l'histoire des femmes artistes

Norbert Rouland p. 31

**Condividere l'esperienza, conoscere la malattia, comprendere il corpo:
campi-scuola per giovani diabetici**

Eugenio Zito p. 77

ARTICLES

Politica e poetica nella *non-scuola* del Teatro delle Albe

Vito Antonio Aresta p. 107

Le raffigurazioni di sé, esplicite e occulte, della camorra napoletana. Stereotipi estetici, magico-religiosi e artistici della comunicazione criminale

Alberto Baldi p. 119

Di carte e impresa. Etnografia di un gioco di carte collezionabili

Michele Filippo Fontefrancesco p. 139

RECENSIONI

- Battelli, Giuseppe *Società, Stato e Chiesa in Italia. Dal tardo Settecento a oggi.*
Roma: Carocci editore, 2013

di Antonio Russo p. 153

AUTHORS

p. 161

Politics, religion and space. About places of mediation and sacred space among the Gurage of Ethiopia

Antonio Luigi Palmisano

Abstract

The main faiths among the Gurage of Ethiopia – Orthodox Christianity, Islam and autochthonous polytheism – provide a constellation of integrative principles for territorial and descent segmentation. Religious leaders and ritual specialists of the three confessions have always represented the unity of Gurage tribes facing the outside world and still receive tributes of cattle, sheep, goats, honey, ensete, money etc. The ethnic court of justice of the Gurage, the *yejoka*, has re-dimensioned its office, in order to prevent the rise of central instances within the process of political mediation between juxtaposed lineages and territorial segments.

The article focuses on the identification and institutionalisation of sacred places among these tribes, the places where the *personae*, the lineages and residential groups interact within the self-representation processes of Gurage society. The theological and liturgical pluralism, practised by the three faiths, confirms the Gurage's capacity to answer to the many and contradictory stimuli of modern society, of market economy, of political, administrative and territorial transformation which takes place in the world. This religious plurality in a single family, in a single person, unveils religion as an answer, or rather as a structure of satisfactory answers.

Keywords: Gurage, polytheism, sacred place, trance cult, lineage

I. The Gurage: some ethnological notes

Socio-political and economic context

The Gurage inhabit a relatively vast region situated south-west from Addis Ababa. This large ethnic group (almost seven million, according to the 2007 National Census) is highly inurbated today. It is more inurbated than any other ethnic group in Ethiopia and it is widespread all over the national territory, and abroad.

Trade and agriculture are the main economic activities. Regional, national and international trade of almost any kind of goods, but particularly of technology, clothes and highly requested consumers' goods, including alcohol and legal drugs, allows the Gurage to keep their capillary presence in all the market places of the country, from the peripheral markets up to the central market of Addis Ababa. At the same time and consequently, the areas concerning services related to trade (book-keepers, accountants, drivers, carriers, etc.) count on a strong Gurage presence.

The second economic activity is agriculture, particularly the cultivation of ensete, the so-called false banana.

Ensete ventricosum is a monocarpic monocotyledon cultivated in the Ethiopian highlands, in Uganda and in many other African and East Asian states. The Gurage manage to extract – following their traditional cultivation techniques – up to 100 quintals of edible material per hectare. The starch crop obtained after processing is a nutrient paste with a delicate flavour which lends itself to various preparations. The plant is attacked by few parasites and does not present cultivation problems. By-products are textile fibres. Ensete should and could be far more widespread than it is today in Africa, in other countries and even in Ethiopia since it represents a great opportunity to solve or at least to reduce the problems of food scarcity and famine arising in many areas and to work in harmony and continuity with the traditional institutions of cultivation and culture.

Two main difficulties have prevented the diffusion of this food crop:

- a) Technological difficulties: 1. According to the tradition, women are in charge of the processing of pseudostem, roots and leaves as well as of the scraping and squeezing procedures. It is done by hand with rudimentary tools, although the design (in progress) of a low-cost device would not imply a great effort and would improve the yield. It would also facilitate the task for the women which is presently very hard, and thus contribute to the diffusion of the ensete; 2. The paste undergoes a fermentation process which makes it edible and pleasant to taste. This process, which has not yet been studied, could be improved in order to preserve the quality and taste of the end product; 3. The distribution follows traditional channels and has not, up to now, been taken care of. Processed ensete – called *bulla* or *koccho* by the Gurage – has no packaging and cannot, therefore, be stored and distributed as it is: only recently has there been an attempt to sell vacuum-packed *bulla*;
- b) Cultural difficulties: 1. It is considered as the specific food of some ethnic groups that are involved in agricultural activities in the Southern highlands and, consequently, as the food of the rural areas: food for the poor; 2. In the urban areas, it is by the cultural elite snubbed as food of the past, food which is not modern. It is not associated with the idea of progress.¹

The cultivation of this plant, its distribution and consumption, strengthens the Gurage ethnic identity in contraposition to other ethnic groups, which belong to the same linguistic family (the semitic language group of the Amhara, Tigreans and so on) but have a quite different mode of production – ploughing agriculture, political centralisation, state administration. Actually for the inherent agro-botanic cycle (transplantation time, growth of the plant, harvesting time and so on), this specific cultivation allows peculiar migratory movements with mass returns of the Gurage

¹ Knowledge of the context and integration in the local social network both speak for the interest showed by the local groups for innovation in the frame of tradition. Innovations and new images can finally be exported and re-discussed in adequate contexts.

men during the harvesting season and their presence during the contemporaneous and corresponding religious feasts. November, December and January are in fact the acme of a very important period of religious festivities such as the *chist*, dedicated to Bozha, one of the main Divinities of the Gurage pantheon.

Actually the cultivation of ensete, common to all the groups, has facilitated and allowed a peculiar social and political structuration of the Gurage world, which is organised in territorial segments that are the spatial expression of the kinship orders, i.e. the expression of time and space. In the Gurage Region, the segmentation of the agnatic descent group, i.e. the clan and lineage, coincide to a great extent with the segmentation of the territory.² But even in the big city, where intensive exchanges take place, the Gurage seem to re-propose the model of the spatial relationships order which had already been elaborated in the rural world.

“Merkato” area in Addis Ababa is one of the largest market places of Africa. In this place, permanently inhabited by hundreds of thousands of people, during the day intensive economic transactions take place. There, the Gurage manage to re-propose their own political and social structure in the context of market economy and in a wider national and international economic context, which is continuously changing. If this process is eased and allowed by a particular form of agriculture, the cultivation of ensete, it is also true that it is actually their peculiar political organisation of lineage segmentation to allow the elaboration of such a flexible answer which is also congruent with the new occupational opportunities.

The Gurage distinguished themselves in three main groups (subtribes): Soddo, Silte and Sabat Beyt.³ The latter is further divided into many “houses” (*beyt*) or clans. The main seven “houses” or clans are: Muher, Ezha, Chaha, Geto, Ennamor, Endagagn (Aklil), Gumer, (Maqorqor; Wallani-Woriro).

Each “house” or clan is divided into lineages, agnatic groups of descent which identify themselves *de jure* and *de facto* at least partially with territorial units:

² This has already been shown in several ethnographic accounts. See, for instance, Shack 1966 and Palmisano 2008a, 2008b.

³ The Silte are a group which had been included as part of a larger “ethnic” composite in transitional (as earlier) mapmaking and which finally won separate recognition at the end of the last decade: «In April 2000 the Federal House finally agreed to reconsider the case. Eventually it was agreed that the issue be resolved by referendum of the Silte *weredas*. The vote, held between 18 and 26 April 2001, was overwhelmingly for Silte autonomous administrative status. The zone was set up forthwith, and within a year, EPRDF had published in English a lengthy *mea culpa*, for the way in which it had attempted to frustrate the ‘will of the Silte people’, in its new magazine *Tehadso*». (Vaughan 2003, p. 265) Silte is now the name of the population and the new zone which represents them; Silti is the name of one of the *woreda* in the area.

Territorial and administrative terms in State and emic perspective	Descent terms in emic perspective	Descent terms in etic perspective
1. ego version region zone (<i>awraja</i>) district (<i>woreda</i>) [village group] village [group] [part of] village household (<i>jagar, yagre, gwala</i>)	Gurage nation main group <i>beyt</i> <i>t'ib</i> <i>infocha</i> <i>abarus</i>	tribe subtribe clan lineage lineage lineage
2. <i>qicha</i> version (a.)	<i>kifla</i> <i>t'ib</i> <i>hizb</i>	sub-people clan sub-clan
3. <i>qicha</i> version (b.)	<i>t'ib</i> <i>monebiya</i> <i>mechebiya</i>	clan house/lineage house

Integrative principles of territorial segmentation and descent: religion

There are three main religious movements (streams), or faiths, among the Gurage: Orthodox Christianity, diffused among the Soddo in the north; Islam, which is particularly diffused among the Silte in the east;⁴ and the ethnic religion, actually a third faith, found mostly among the Sabat Beyt, in the centre of Gurage country.

The Orthodox Christian Church of Ethiopia had a considerable economic and politic power in the past. Its influence on the policies followed by the Abyssinian empire was considerable and exerted through emperors, kings or *ras* that felt close to it or feared it for its charisma. And this is above all in the rural area, where peasants had founded their system of production on land ownership which was legitimated and supported by the Orthodox Church; the Church was in its turn supported by peasants and emperors. This allowed the Church to expand its presence up to the rural areas, even to those most remote from the imperial centres of power. In this sense, the Church has propagated the culture of the centralised societies of Shoa and northern regions of the country to the societies with quite different political structures, such as,

⁴ The Sufi brotherhood of the *Tijaniya* is much followed.

for instance, the Gurage. The Church has been adequately repaid for its efforts by the central power with the concession of privileges and many land rights, especially in newly conquered regions. The Church entrusted, in the past, the plots of land to the farmers through the institution of *rist*.⁵

Islam was also among the Gurage for centuries. In its progressive expansionist movement from south to north, namely from east to west, starting from the coasts of Somalia, through the Bale region, and then further north, Islam spread among the Gurage probably between the fifteenth and sixteenth century. Islam also in Ethiopia spread from north to south, from the Red Sea coasts, in more remote times; but the Gurage have eventually become familiar with it through Cushitic societies from south, as well as through Gurage religious figures, who had earlier travelled for trade in countries where Islam was widespread, and then visited them again to study that religion. As a religion, Islam has had, in Ethiopia, the advantage of presenting itself without social and political blames: it had neither had any kind of relationship with the imperial power, nor with the various attempts to centralise the region. In the same time it was, and still is, a religion which allows a dynamic attitude toward many kinds of commercial activity and not only in the sphere of agriculture.

The Gurage are Muslim and Christian but many sections contemporarily practice the traditional faith. Guided by the motto «religion is a personal matter while the country is a collective matter», the Gurage believe that there are no differences of thought among Christian and Muslim Gurage so strong as to prevent or create difficulties for any activity concerning the administration of the territories and the sections. One often encounters deeply religious Gurage, who follow a syncretism of the cult. Or, more precisely, we often find a contemporaneity of the two religions, of the two faiths, lived by the same person without feeling dichotomic tension, without perceiving contradictions in the creeds. Each of these two religions, and even both of them together, can cohabit in the same person together with the third faith, i.e. a differentiated and complex series of ritual activities, with all the emotions and the affective potential generated through it.

⁵ The *rist* is an institution which regulates the access to land exploitation rights. Land is considered to belong to the emperor, or to the Church, and the nobility with the concession of the emperor who detains the *imperium* on land. The access to the land rights exploitation was hereditary and interpreted as a renewal of the client and servitude relationship established among the farmer and his descent, on one hand, and the lords of the latifundia – by appointment of the emperor – or the Church, the nobility, the institutions of public, religious and administrative power on the other hand. The farmer paid his tributes to the representatives of the authority, in natural products – mostly cereals, such as *t'ef* but also honey, beer and so on – or in service, such as *corvée* work to the convenience of the institutions, and not so often with money.

II. Gods, rituals and leaders

The Gurage pantheon in its territory

The third faith, the autochthonous religion, is a polytheism in whose pantheon three main Divinities, Waq, Damwamwit and Bozha, are flanked by the Supreme God, Yegzar, creator of the world.⁶ These Divinities provide a good representation of the relationship between Gurage society and the rural, agricultural world, from which it is originary.

The believers of the traditional religion built a temple called *waq zagar*, in which they celebrate their rituals. These sanctuaries are built in forests of juniper trees. The rituals are led by men who belong to ancient lineages of specialists which are today commonly called *abak*, a term derived from the Amharic *abba*, “father” used by the Orthodox Christians to indicate the priest. The ceremony and the procedures of their ritual performances are quite impressive, abounding in sacrifices in such a way that the *yejoka*, the territorial court of justice of the Gurage, had to intervene to limit the number of animals, mostly calves, which were slaughtered.

The cults’ celebration, in honour of this pantheon, take place in the forest. The forest symbolises the world of nature as seat of the extra-social and extra-natural world, while remaining close to the village which is the most immediate expression of the world of men, i.e. of the social world and its culture. At the same time, the Gurage pantheon wholly expresses the social relationships that take place in the Gurage society, and, still more, expresses its interiority, even the intimacy, of the Gurage society’s attitude towards itself and towards the world. The forest is indeed the place of the preservation and conservation of Divinity. In the forest, which is situated between one village agglomeration and another, between one *t’ib* and another, yet always in the heart of the territory of a *beyt*, there stands the place *par excellence*, the seat of the sacrifices, of the hecatomb.

The three main Divinities, for whom sacrifices are made, are difficult entities who make man endure great sufferings.

1. Waq

Waq is an uranic Divinity, which manifests itself in the shape of a comet, celebrated during the yearly festival of *chist*. Waq is the warrior spirit: «Each clan has his own Waq, with a specific name. For the Chaha, Waq is *awagayt*; for the Ennamor, *jeber*; for the Aklil, *yemuarar*; for the Ezha, *engeber*; for the Geto, *mandwa*; for the Endagagn, *samar*; for the Muher, *iyasus*; for the Gumer, *ajet*», according to the Geto Gurage. Each temple dedicated to Waq, the *abwaqyar*, has its guardian, the *ye zahre dana*. The office connected to the guardianship of the Waq cult is inherited through

⁶ For some Gurage, these Divinities are not autochthonous, above all Waq, but also Bozha and also Damwamwit, considered to be originarily from Shoa.

male descent, and the manipulation and the interpretation of the oracles in case of war is always done by men. The Waq sanctuary is also guarded by its ritual spouse, the *ye wagapacha damam*. The *damo nida*, a ritual specialist, makes a selection from virgin candidates for this office, one of whom is selected and considered the *de jure* a kind of spouse of Divinity and the *de facto* wife of the *damo nida*, an hereditary office in the patrilineal axis among the Chaha, in the subclan of the Monamama.

The main celebration of the cult, the *chist*, takes place from November to December, at the temple situated in Chaha land, on the territory of the Mazuhur clan, where Waq takes the name of *awagayt-Waq*.

2. Damwamwit

Damwamwit is a chthonic Divinity, Goddess of fertility, probably “mother earth”, celebrated during the *senche*, the main ritual dedicated to her.

The *senche*, the cyclical yearly ritual, associated to health and physical well being, is organised in highly institutionalized groups, presumably vestiges of the age class system, groups which were the expression of the past social structure of the Gurage. During this ritual, the female Divinity appears as a thaumaturgic Divinity, opening the way to an apotropaic cult. *Senche* involves the inversion of roles, showing women yelling all kinds of insults and only one man as the major officiant, the *ye way damam*, who directs the women’s performances – the only occasion during the entire year, of male participation in the cult of Damwamwit. The main cult place is situated among the Chaha, close to the villages of Yabitarra and Mokerer.

***Samer*: skull and arch of the door as sacred places**

The *Samer* ritual can only be celebrated by a woman who has given birth to at least her eighth child. In fact, the *samer* can take place in occasion of the eighth, tenth or twelfth child born from the same couple. The *awgered* gives a precise definition of what must be done: she is a seer, with red dyed hair that is never combed, and she directs all the ritual and liturgical steps which have to be taken by the woman. To start the ceremony, the woman’s husband has to purchase either a sheep or an adult cow and all the relatives must be gathered. As many children as those born from the woman are invited from the neighbourhood (for the eighth child, eight children are invited, for the tenth, ten children and so on...). They all sit quietly in the house. A full plate of *wusa* with *ketfo* and cheese is given to them with a handful of butter smeared *qollo*. During the night, men eat *ketfo* with *asheshat wusa* (a particularly delicate and precious quality of *wusa*). The woman, who has given birth to the child, dresses with “Abyssinian” clothes, which are considered to be particularly elegant for the day of celebration, and not with traditional Gurage clothes; she obviously smears herself with fresh butter. She receives presents from the guests, honey, butter, money etc.

The next morning she prepares the *dapa*, the *zumamojat* and the *asheshat* for the *adoto qahwa* ceremony. The name of this ceremony literally means “the coffee for *adoto!*”. It is considered to be of Muslim origin: the ceremony in which, according to the Gurage, the prophet Muhammad celebrated the birth of his first daughter Fatima. Only the women drink this coffee together with eating some of the toasted coffee beans.

The final phase of the ceremony then takes place. The skull of the cow slaughtered the previous evening is scarified and then cut horizontally at the level of the jaw, so as to leave intact the two horns; it is then smeared with a great quantity of fresh butter. The cow skull prepared in this particular manner, a unique social and existential situation (the certifying of the birth of many children, i.e. of a wide descent), is the *q'an*, the symbol of the descent group, i.e. of the ancestors, which will become the object of a cult by all the future great grandchildren. The *q'an* is hung to the *zapa* (*yechba*) inside the house, among Muslims, or to the *enfocha*,⁷ among Christians, and set in a bamboo cane, which is then wrapped in blankets. Prayers are addressed to this symbol of the unity of the descent group. It is addressed in the feminine, both verb and adjective form.

***Ye enfocha mwyet*: beads as sacred place**

The *mwyet* is a bracelet and a necklace, and, at the same time, the name of a ritual.

The *mwyet*, seen as a celebration of the family, which is carried on every month throughout one's life, can start on the same occasion as the *samer*. For the occasion, the mother of many children purchases many different beads of various colour and fixes them on a thread whose length is twice the width of her wrist. She then takes this bracelet and keeps it in a small straw container (*agalgal*). All the daughters and the wives of her sons prepare a *mwyet* in a similar fashion, with beads they buy on their own and which they then mix and fix on a thread to make bracelets. They will then be kept all together wrapped in ensete leaves (*qetar* type leaves). The blood of a slaughtered cow which has been stored is then poured onto a clean plate, the *taba*, in which all the armllets will now be dipped and left to soak for a whole night, kept behind a curtain. This is the same curtain which protects the intimacy of the married couple, the wedding ceremony and some other ceremonies of particular meaning to the family (*megareja*). The day after, all the *mwyet* (the bracelets) are washed in boiling water. *Enkache* is then prepared – thick barley flour which is boiled in water and seasoned with pepper, butter and salt: “it makes life sweet!”. At that point a huge quantity of extra butter is added, and *mwyet* will be kept in this butter the. All of this is placed in a wide clay plate, the *sera*. The *mwyet* will then be left in the butter for half a day, after which they will finally be placed on the *q'an*; only then

⁷ *Enfocha* means lineage or descent group, as well as “arch of the door”.

do the women start praying.⁸ At the end of the prayer the paraphernalia are put away: the *mwyet* are dipped in the *yeqwot* (a dish of cabbage, salt and urea, “limestone powder”) and then, without being washed, they are placed back in the *agalgal* until the next year; the *q’an* is hung back to the *zapa*, where it will also remain until the next year. In the following summer, i.e. the second year, and thus for all the following even number of years, the *q’an* will be removed from the *zapa*, set on the floor onto ensete leaves, *enqache* and *yeqwot* will be prepared again, prayers will be said following the *da’wa* mode etc. On the third year, and during all the uneven numbers of years, the slaughtering of an animal will enforce the above-mentioned ritual, and the blood of the victim will be used to strengthen the *mwyet*, which will again be soaked in it. And thus forever, as long as a family can recall. It is, in fact, believed that if the ceremonies are not performed on the appointed time, the *mwyet* – embodiment of the lineage spirit, kept by the women: *mwyet* as sacred place – will disappear. There is the risk of extinguishing the presence of the spirit by leaving the *mwyet* out of beads: «It will leave, to some other place, and the family will be forever abandoned», say old Gurage women. The women take care to pray for the well being of the family, for its unity, addressing their prayers to the *q’an* adorned with the colourful *mwyet*.

***Ye t’ib mwyet*: butter as sacred place**

All the relatives belonging to the same *t’ib* meet together,⁹ ask for the advice of a *shogura*, a witchdoctor and a seer, and raise the funds necessary for the celebration of the ritual. They buy a great number of beads and either a pregnant cow, the *worezo*, or a cow which will soon be inseminated.¹⁰ At the birth of the calf, which is ideally estimated to take place during the third year starting from the moment in which all the members of the *t’ib* have met and decided to perform the big *mwyet*, the *t’ib* meets again to discuss what has already been done. The calf will be slaughtered at the right moment, possibly during the month of *terer*. All the *mwyet* of the *t’ib* will be soaked in the blood of the calf. Women who do not attend this phase of the ritual will never be allowed to soak the *mwyet* in the same blood anymore. A kind of curse will hang over them: even if they are very wealthy, they won’t be allowed to buy with their own money that which is required for the ceremony of purification that they have to

⁸ Following the *da’wa* mode for the Muslims: reading of the Quran, religious songs, holy texts, continuous repetitions of the saints’ names of God’s attributes and so on.

⁹ The *t’ib*, which can correctly be called clan or lineage according to the political context, is the institution at the basis of the structuration of Gurage society: it is the juridical *persona* who detains the rights of ownership on the forest, *debir*, on the pastures, *haber*, on uncultivated land, *agere*, on the village as a whole, *jafwara*, on the main roads, *wur ema*; while individual private property concerning land is limited to the house and its orchard, *yaseden*, inherited by the son on the father’s death.

¹⁰ The ritual is meant to evocate and recall fertility on the lineage but through the feminine line. Is this a sign for a previous matrilineal organization?

perform as an expiation for their absence during a fundamental moment of the life of the *t'ib*.¹¹ They will have to beg in order to procure the money to buy enough butter and two containers, a small and a large one. They will have to fill the small one with butter for the *mwyet* and the large one with *ketfo* for the human beings. The woman who seeks purification and expiation will then prepare a *mwyet* which fits her wrist. If she doesn't manage to do everything on the same day, the size of her *mwyet* will only be so wide as to fit her thumb. She will then have to wait for the third year, or even the next uneven year, to repeat the ritual and try to obtain a *mwyet* of the same size as the others.

All the women can gather food, i.e. butter, for the ceremony. The *mwyet* will be soaked in this butter, and only women will be allowed to eat the food.¹² Before being soaked in butter and food, all the *mwyet* are tied together. A cow is then sacrificed. The left part, cut lengthways, is given to the men and the right part to the women. This part of the animal is used as food, and the butter, in which the *mwyet* have been soaked, is placed in its centre. A small quantity of this minced meat, the *deme*, is brought to the homes of elderly women who have not been able to attend the ceremony.

The cult of *mwyet* is always connected to the veneration of the *q'an*. As a widespread Gurage motto says: «Wherever you find a *mwyet*, there is always a *q'an*».

Lemcha

When, among the Gurage, a woman gives birth to twins, a purification ritual is necessary. The birth of twins is in fact considered an unnatural and dangerous event for both the woman and the society as a whole. She thus has to follow the advice and the ritual and liturgical indications of the *shogura* in order to perform all the acts required to obtain purification. «Why has this woman given birth to twins?», the *shogura* asks the Divinity. It is a difficult question to which the *shogura* self will answer, interpreting Divinity signs and reconstructing a relationship of cause-effect. The cause will be identified in some error committed in the fulfilment of some ritual on the part of the woman or in some sin she is guilty of; a moral or ethic error. Once the cause has been identified, the *shogura* will tell the woman to do a *samer* and a *mwyet* ritual. She will not be allowed to ask for financial support from any of her relatives to organise these rituals; neither will she be allowed to receive presents during the ceremony. The money required will have to be procured through absolutely extraordinary means: she will have to wander and beg for a long time.

¹¹ In the actual moment of invocation and foundation of the presence of the Divinity, of the ancestors spirits, in the object which emblemizes the unity and connection of the lineage, a human member of the same lineage must attend. Here, the affirmation of religion as a thematic of presence reveals itself as absolute.

¹² All the women who know they cannot be present at the moment of the gathering of food and butter, take care to send a representative in their place with a sufficient quantity of butter.

3. Bozha

Bozha is a Divinity represented by thunder and celebrated during the *newar*, a kind of fire celebration which is found in all the Hamito-nilotic area. This ritual, at the core of the cult dedicated to Bozha, is celebrated twice a year, with a main feast during the month of *terer* (December) and, then, once again in the month of *amra* (June).

According to the myth, Yegzar, himself, entrusted Bozha with the responsibility to regulate Gurage's daily behaviour. There is only one Bozha for all the Gurage districts who protects the houses from theft and destruction caused by fire. The *shena*, a cross resembling the Greek letter "tau", represents this Divinity and is distributed to all the Gurage of the *sabat beyt*.

Gwetakuye is the name of the door-keeper, the guardian of the temple dedicated to Bozha. A very important mediator between men and Divinity, the *gwetakuye* also has an extraordinary moral authority and political influence among men. He is often invited to attend the sessions of the *yejoka*, the ethnic court of the Gurage. He is always chosen among the members of the *beyt* of the Ennamor, possibly from the clan Entezara, in patrilineal descent; when there are no adequate male candidates available for the position, it is given to a woman who is structurally closer in the patrilineage, providing she demonstrates to possess the quality required of a mediator. The *gwetakuye* is assisted in his activity by district representatives of his person in all the Gurage territory. They are called *maga*, and do not share all the rigid prohibitions and alimentary and ritual proscriptions (*shindar*) which weigh on the office of *gwetakuye*. He can, for instance, only eat one species of ensete, the *gwadra*.

When a lightning strikes a house and burns it, no one, besides the *maga* and the *gwetakuye*, can intervene. It is left to burn and the cattle that survive the fire are sacrificed to the Divinity, while the remaining property, pastures and orchards are forfeited and destined to increase the wealth of the sanctuary dedicated to the cult of Bozha.¹³

Religious leaders

Religious leaders have always represented the unity of the Sabat Beyt, namely of all Gurage, transcending *de facto* the tribal group of origin. Their office is recognised as such in all the Gurage territory; they receive tributes of cattle, sheep, goats, chicken, honey, ensete and money; they keep social order, i.e. harmony in the community. Their duty has been re-dimensioned by the institution of the *yejoka*, the ethnic court of justice of the Gurage, but it is still very much required today. Ritual responsibilities of

¹³ Here is the sequence: divine sign, dis-appropriation of man/confiscation, political-private de-territorialization, sacred-public re-territorialization.

the three main Divinities – Waq, Damwamwit, Bozha – have still a particular religious political influence and can lead a relatively more comfortable life thanks to those tributes and presents they receive on many occasions.

The political structure of Gurage society is segmentary. This implies that there are no central instances in it and that we are thus speaking of an acephalous society. The territory itself is segmented in units that coincide with kinship units. For the political segmentation through juxtaposed lineages, for the territorial segmentation and finally, for the co-presence of three different religions among the Gurage, the role of integrators and warrants of religious tolerance, played by the leaders of the three practised faiths, has always been of great importance for the determination of the cohesion and the ethnic identity of the Gurage.¹⁴

Therefore, it was actually expected of the religious mediators to be involved in the reintegration of the society and to strengthen the cohesion through their roles of careful intermediaries in all supernatural and social questions.

III. The ethnographic case

The great ceremony: Abreit *maulid*

Various religious feasts of Muslim origin are celebrated in the Gurage region. The main *maulid* are the Katbali *maulid*, in Wolkite (beginning of January), in which Sheikh as Sultani, who died in the beginning of the 90's, is venerated, the Alkaso *maulid* (mid January), in which Sheikh Ashraka al Kasuye is venerated, and the Abreit *maulid* (mid December), maybe the most anticipated.

Pilgrims and believers from all parts of Ethiopia, from Jimma, Sidamo, Addis Ababa, and “even from Saudi Arabia”, reach Abreit, in the heart of Gurage country. It is considered to be an excellent place to pray and “to obtain what you desire”. Lambs, calves, oxen and even camels – from the Arsi country – are slaughtered by the hundred in a great religious sacrifice and consumed in common by all the pilgrims.

Sheikh Budella was born in and resided in (Ezha) Abreit. This *maulid*, which is celebrated once year toward the middle of December, starts on a Saturday and lasts until the next Tuesday and is intended to be in his honour:¹⁵

¹⁴ On the other hand, some Gurage authors hold that the religious fragmentation could be considered as the cause of the social disintegration of the Gurage in the past: «Although political disintegration and social disorganisation were the characteristics features of the Sabat Beyt Gurage before Menelik's conquest of the region, religious complexities were one of the causes of this phenomena». (Gebreyesus Hailemariam 1991)

¹⁵ It concerns the month of *terrer*, in the Gurage calendar. This ceremony takes place shortly before the *newar*, the ritual dedicated to Bozha (it almost overlaps or anticipates it). I have attended this ceremony with Tekle Gebre, Tariqu and the others in 1994.

«Sheikh Budella did a lot for all the Gurage, for the Sabat Beyt, the Silte and also for the Soddo; he was a great counsellor for all the people who consulted him. Among his sons were Sidi Hussein, Sidi Nur, Sidi Anzar, Sidi Giti. One of his wives was the daughter of Abba Jiffar, the lord of Jimma. Many believe that he has not died but that he is only waiting to manifest himself again, when it suits him most to do so. He hasn't died during the "red terror"!». ¹⁶

All the Gurage are involved in the cult of Sheikh Said Budella, also named *sheoch* in a simpler and more affectionate manner. Many miracles are attributed to him:

«Terrible things have happened here. Dead people have been brought back to life again, many blind have recovered their eyesight. Sheikh Budella was especially famous for returning eyesight to the blind. ¹⁷ During the Italian bombing on Abreit, none of the bombs exploded. Sheikh Budella came back from Wollo flying with his whole body. Even plants and flowers are filled with emotion and move themselves during the prayer in his name. During these moments there are instruments which play without being touched by anyone, the *debe* for instance. Many take pieces of his tomb and use it as medicine. The spring of Auzemzem was created after he stuck his stick in the ground, a stick with an iron end. He was able to do any work on his own and to realise and make others realise many great deeds. Finally, he wrote many books before the Derg came to power. He was a great leader of all Muslims and among his many books there are: *Menakib*, *Kibrit al Ahmar*, *Iz 'hal Abdallah* and great quantity of *manzuma*, the psalms for the prophet and for Allah: *Salat al Nur*, *Salat Wagiza*, *Salat Asteisa*, *Muhibet al Anwar*, *Asrafal Astar*; and *Mizbah*, his major work». ¹⁸

Sheikh Budella was born in (Ezha) Abreit, when his father, an Ennamor who belonged to the *t'ib* of the Entezara, had gone to visit friends with his wife, born in the Geto, more precisely in the *t'ib* of the Wezerat, to the Abidat family. As with all the Ennamor of Abreit, Sheikh Budella belonged to the Entezara *t'ib* of the Ennamor, i.e. to the *t'ib* in which the *gwetakuye* is selected. He was in fact a direct descendant of the *gwetakuye* of the Gurage and actually detained this office during his whole life. ¹⁹

¹⁶ According to Sheikh Budella family members, this would have taken place during Mengistu's military repression known as "red terror".

¹⁷ To help to see how the world should be seen: to interpret.

¹⁸ According to Sheikh Budella family members.

¹⁹ The connections between the Abreit *maulid* ceremony and the *newar* in honor of Bozha are apparent also in the double position of *sheikh* and *gwetakuye* legitimately detained by Sheikh Budella and his descendants. It is as if Islam were seen in progression and therefore adopted as religious language for the Gurage re-territorialization of the world.

The father of Sheikh Budella, Said Bushra, was a Muslim who belonged to the Sufi brotherhood of the *Tijaniya* at the time of the Amhara conquest of the country. He was also known as Yeku Bakeka or Ba'u Sani and was the founder of the first mosque. His father was Said Ibrahim, the first person to convert to Islam in Abreit. Whereas his father was a Christian who also wore the title of *gwetakuye* within the Bozha cult and was a much followed religious leader of the Waq cult by the Ennamor, «... he was contemporarily Christian and practised both cults in the same place».²⁰ When his father died, Said Ibrahim inherited the title of *gwetakuye* and, with it, a small economic empire. According to the old transition rite of the Ennamor, and in order to inherit the title of *gwetakuye*, he jumped on his father's corpse and immediately declared: «I don't want anything from the wealth of the Christians». He, as such, refused more than a thousand cows which were his due and gave them to the poor. He began then to study the *sharia*, the Islamic law, very intensively; he acquired a deep knowledge in theology and started to pray and predicate among the Geto. He went to Abreit among the Geto everyday where there was already a mosque. Later, his son Said Bushra had two mosques built in the area, one close to Abreit but among the Chaha and the other with a *qubba* next to it – where he was buried, according to this will, together with his wife and the remains of his parents –, among the Ennamor, next to the temple dedicated to Waq, the Waq-*zägär*.²¹ Said Bushra also intensively studied Islamic law and theology, but in Wollo, with Dani Sheikh. When he returned home, he immediately found many followers, demonstrating his talent as religious innovator. At the beginning, he established, following tradition, the *maulid* during the month of the birth of the prophet, the *rabi'a al awal*; but after having observed the excessive rigidity of winter in the Gurage mountains, he moved the celebration to the month of *rajab*, a period in which «the Prophet already found himself in the womb of his mother».²²

Sheikh Budella also took care of giving «a better definition» of the laws of the *yejoka* through laws which he himself had elaborated, *al awar*. And even today, the central *yejoka* asserts from time to time that Abreit sanctuary «is a place that the Gurage need very much», as the door-keeper of the sanctuary tells and still discusses the interpretations of the books he has written. In the past, many men came to him to discuss important topics.²³

During the reign of Haile Selassie, these books which expressed the Islam of the Gurage were censored and therefore published in Saudi Arabia. Imperial power

²⁰ According to Sheikh Budella family members.

²¹ The *qubba* or mausoleum of Said Bushra, the father of Sheikh Budella, is situated in Abreit. Some days after the *maulid*, the mausoleum is opened and the visitors are allowed to enter and pray.

²² According to Sheikh Budella family members.

²³ It seems that even Wolf Leslau, the linguist and orientalist author of some grammars of Gurage language, has met Sheikh Budella during his field research at the beginning of the 60's.

opposed the activities of Sheikh Budella, thus, showing to fear him for the great fascination he had on crowds; and the Derg of Mengistu Haile Mariam followed a similar policy. In fact, Sheikh Budella disappeared at that time, leaving the position to his elder son, Said Mikbas, who was exiled and kept under control in Wollaita, very far from Abreit. The question of legitimate descent has not been solved through this passage and is still open today. Two of the sons have entered into conflict (they have been detained for a long period). For the time being, one of the elders in the area is assigned by the *t'ib* to act as chairman.

Sheikh Budella owned many plots of land among the Ennamor:

«... He had more than 280 hectares, mostly ensete, which he had bought from the government and left at the disposition of the poor. He distributed the sacrificed animals to the poor, among the 100.000 oxen he possessed. Even today a ceremony of *duha* is held each Tuesday to thank him for his extraordinary generosity. No one more than him has done so much for us Gurage: he built bridges, schools, roads; he developed the educational system, the planting, the electricity network, horticulture, but most of all medicine, magic medicine and psychological medicine, not only medicine like in the hospital. Today there are 600 *muzafir* in Abreit who study the Quran and his prayer books, supported during their studies by the Committee of Abreit Masgid, founded in his honour and thanks to the wealth he left!».²⁴

Most of his sons, «more than 50 persons», live in Canada today:

«Dr. Mohammed is a medical doctor, Aminu teaches accounting and Fatih is a researcher in the University. And there are all the others...». ²⁵

Today in Abreit, tributes are given to the many descendants who have not yet emigrated and continue to administrate the wealth accumulated in the past, i.e. the management of the sanctuary as it is today, with all the connected new institutions: schools, shelter for the sick and so on.

The sacred place

The celebration of Abreit *maulid* is much followed and thousand of pilgrims come to attend it. Already some kilometres before the sanctuary, the road is full of pilgrims. Thousands of men, women and children walk for days or travel for weeks in order to participate in this extraordinary religious feast held in honour of the holy Sheikh Budella. As one gets closer to the main religious centre of the region, the roads are bordered by small shops offering poor merchandise and mostly food, as well as

²⁴ According to Sheikh Budella family members.

²⁵ According to Sheikh Budella family members.

shelters built over one day and one night: «There, the pilgrims can rest for 5 birr only!».²⁶

Around the holy enclosure, everything is transformed in a series of compounds, in which other compounds develop. On the right, a series of buildings used for the permanent fundraising to support the sanctuary. On the left, the compound of the sanctuary, in which there are «600 mosques». They have been built in wood and corrugated iron, *korkorò*, or in wood and mud. Most of them are plain buildings wide about 7 meters and long 9 meters, the height is around 5 meters. Other mosques are twice or even three times as big. Only one has a circular plan. Women are not allowed in the enclosure. In this huge compound, there is another compound in which the main mosque and the religious school, the *madrassa*, have been built. The entire religious complex is still managed by the descendants of Sheikh Budella.



Photo 1: Entering the Abreit Maulid sanctuary with *chat*. [Photo by A. L. Palmisano]

There are no less than 50.000 pilgrims who stay there during the whole month of Ramadan or for the days of *maulid* celebration. The believers camp day and night in the sacred compound, scattered in small groups, each one has its own space defined by blankets and curtains, hung between poles, or by branches stuck in the ground. Each group has a mosque of reference, according to the *t'ib* to which it

²⁶ According to Gurage merchants interviewed on the road to the sanctuary.

belongs. Each group is a prayer group, composed of men who have travelled together and belong either to the same family or to the same religious brotherhood. Each group constitutes therefore a *jama'a*, i.e. an assembly of believers, absorbed in prayer. Prayer itself and meditation are stimulated by the consumption of *chat*, a slightly hallucinogenic alkaloid plant, chewed on these occasion in huge quantities, day and night. The pilgrims sleep on mats formed by the *chat* leaves, which have been discarded for not being sufficiently tender. The attitude of the crowd is friendly and filled with curiosity towards the presence of the foreigner. Many young men and children follow the group of visitors composed of Gurage and *faranji* (“foreigners”); they are willing to be photographed.



Photo 2: Groups constituting *jama'a*, the assembly of believers, absorbed in prayer. [Photo by A. L. Palmisano]

The minaret rises in the middle of the compound, curiously isolated from the body of the main mosque. It is the only stone construction and it is about 15 meters high. A kind of *chat* market is organised around it. It is the only place inside the compound in which this plant is sold and bought. During the pilgrimage one gets involved in a lengthy *da'wa* ceremony with the crowd. *Da'wa* is a Muslim ceremony of prayer, *salat*, in which *dhikr*, the litanies in honour of a teacher, i.e. of a saint honoured with fervour, in this case Sheikh Budella, are uninterruptedly recited, with the *awrad*, the *manzuma*, the psalmodic reading of the Quran and other religious texts of the tradition; *da'wa*, according to the Gurage, is the prayer performance which

leads to the ecstatic contemplation, in the expectation of the vision of the saint. And among the Gurage, contemplation is favoured by the consumption of really great quantities of *chat*.

Thousands of women meet outside the sacred compound. They too chew *chat*, sing in prayer groups and beat the ritual drum. No men belong to these groups outside the compound, although many of them stop to observe and enjoy these feminine cult groups. They are actually the same groups which, on other occasions, practice the trance cult of the *mwyet*, in honour of the Mother Goddess Damwamwit.

Once again, the great religious tradition of the Gurage is shown. A tradition in which the women today, as in the past, venerate the Mother Goddess Damwamwit and men are involved in the cult of Waq, the uranic Divinity, while they all of them fear the unforeseeable, uncontrollable and powerful Bozha, God of Thunder.

The Abreit sanctuary has in fact been built next to the central cult places dedicated to Bozha – the Mazuhur *t'ib*, among Chaha – and to Waq – Waq-zägär, among Ennamor.

IV. Considerations: no politics without place

Places and stages

Human condition is migration, i.e. the movement on the world's surface. Not the stay but the movement: this is what being-there, being-in-the-world is. In this eternal condition of exodus, as resettled, fugitive, refugee, immigrant, man moves and together with him his own language, religion, culture, relatives alive or dead, the ashes of the ancestors, or the incorporated ancestors in a necklace of beads, the *mwyet*.

All this, an immaterial luggage but extremely present, forms the stage of his social action. This is the effective stage with which and on which he moves, and it can also be modified, transformed with the passing of time.

Man moves and his stage together with him. When he meets other social actors, he meets other stages. And all these stages look for a place, a space in order to realize oneself fully as stage and allow thus the social actor to realize himself as such on what he now wants to define as his stage. But the other social actor is also in search of a space, a place for his own stage. Two, three or more stage risk, and this is unavoidable, superposition on a same space and may fear to cancel each other. Each stage, and together with it its single or many actors, tries to outshine the other and to monopolize space.

Could a co-presence of more than one stage on a same space, with more than one actor acting other parts which are simply different and not integrated, be possible? Sacred spaces such as Abreit actually answer this question: social actors who belong to various ethnic groups or to a same ethnic group but to different clans, to various residential, linguistic, cultural, social, generation groups and so on but also to different religious groups, perform roles which belong to different stages on the same space, in what becomes a single place.

Abreit is a sacred place at the carrefour of liturgies, theologies and politics. And in the Horn of Africa there are hundreds of places like this.

There are the «600 mosques» of Abreit Maulid. Stages which co-exist on a same space that is clearly defined through impassable limits, on a carpet of *chat*, and at the same time, beyond it: the grass carpet or the *chat* carpet, the space which cannot be treaded upon by shoes, or by women or children, marks the foundation of an extra-stage. This extra-stage is ontologically different from the simple addition of all the co-existing stages: it is the sacred space.

This place of ritual is an arena for liturgical and spiritual competition; as a place of contamination among pilgrims, as a sacred place, it is also a place of contamination and confrontation of liturgies and then of theologies: Orthodox Christianity, Islam, Third Faith – polytheism. The pilgrim faces the visible expression, although highly symbolised and structured of his own being, and then the reflected legitimation and representation of his existence.

At the same time, the Abreit ritual performance contributes to the regeneration of social relationships, that is to the foundation of an updated fluid structure of social relationships. The ritual achieves the territorialisation of space, namely the foundation of a controlled political arena, through prescribed acts of “rebellion” – i.e. a complex of social relationships which transcends everyday life – and direct representations of harmony and solidarity, and through the ritual and repetitive performance of the participated well-being and the staying well together. A suspension, if not a solution, of conflict situation is obtained as well as an increase of social density, at least in the compound and/or in the area. And this may serve as a paradigm for many participants.

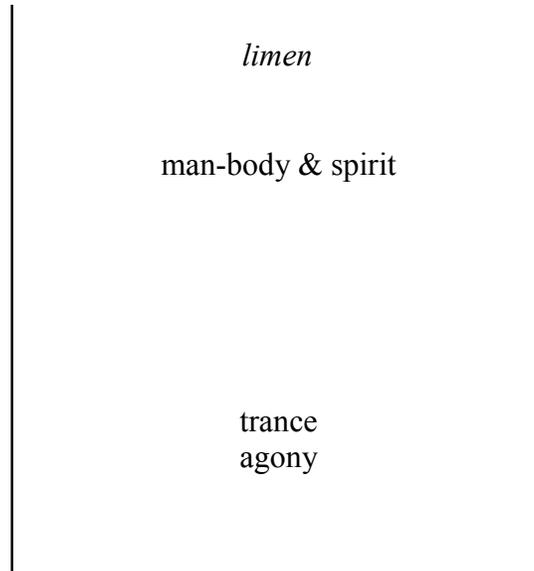
Places and stages of Divinity: some reflections on us and Divinity

Religious performances in Gurage society can lead us to challenging considerations concerning the idea of place and sacred place:

«Celebration of Waq during *Chisht* ceremony, is not like one in church using a plaque to symbolize, but the spirit rests on someone, male or female, and speaks through that person».²⁷

This is an extraordinary definition: we do not have the simulacrum of the Divinity in front of us, but we have the person in which Divinity has incarnated itself.

The body of the person in trance is a real place for Divinity, most probably the best place to be on earth. The body, the earthly place, becomes the place of residence of the spirit, the worthy house of the spirit. During the trance, the person, with his body as place/home of the Divinity, finds itself just between the two thresholds.²⁸



But in an other theological context, the Church said that with the death of Christ – who has definitely incarnated Divinity, since He is the son of the Divinity and as such the only and legitimate authorized – the possibilities to adore Divinity in whom He is hosted vanish together with Him. And a new story has begun: History in the perspective of Western idealism. Only Divinity remains in all Its unreachable and upsetting transcendence, while the mystery of the sublime and disconcerting intrinsic

²⁷ Gebreyesus Hailemariam, 1991.

²⁸ During the trance, the person with his body as place/home of Divinity, finds itself, just “between the two thresholds”, cf. Shihaboddin Yahya Sohravardi (1154-1191) in *The crimson Archangel*. This concept has been also expressed by Muhyi ad Din Abu Bakr Muhammed ibn Ali ibn Arabi (1165-1240), in his *The Meccan revelations*, with the Persian term *barzakh*. The term literally means «interval of time between death and resurrection, interstice, isthmus» or it indicates «a perilous situation, a connecting link, a picture of imagination, a whim, a fancy» and even «one in love with a woman».

divinity of man is contemporaneously denied. (Does this image of man not only as a sinner from his origin, but above all hideous and infamous through destiny, not derive from that?). Only the simulacre of Divinity remains then the absolute deceit, except for the Gurage and for those who do not bother to think religions in terms of logical rigorism, within their own postulates. The Gurage seem to be beyond revelation...

In the *medium*, in a state of trance, man becomes the place of the manifestation of transcendency, i.e. the contingent opportunity of Its manifestation. Impossibility for the Divinity to manifest Itself elsewhere, if not in that place which is the body of man. (In fact the Eucharist, the Holy Host, is swallowed). The body of man becomes then the temple of the Divinity; but we are those to decide to host the Divine in ourselves. In this case, we do not have the anxious expectation, the mystery of the God who calls and makes Saint Paulus fall from his horse (what kind of horse! *ye zar faras?*), striking with the terror and the splendour of Its manifestation. The *numinosum* is thus missing: It is a tamed Divinity.

***Timor*: fear for the extra-natural powers**

Petronius says, *primus in orbe deos fecit timor*.²⁹ If things stand like this, then how many fears have the Gurage if we look at their rich pantheon and their so much practised syncretism, complementary to the major monotheistic religions? The contemporaneity of the cults (the co-presence of two, three and even more major liturgies), in the praxis of the social actor, can be once more evidenced as a bonus of communication capacity, of religious communication capacity. This capacity informs, in its turn, on a continuous social and political action able to transform the world and to interpret it continuously. This theological and liturgical pluralism is a witness of this capacity of answering the many and contradictory stimuli of modern society, of market economy, of the political, administrative and territorial transformation which takes place in the world. This religious plurality in a single family, in a single person, unveils religion as an answer, or rather as a structure of answers. The *timor* is thus *timor* of the manifestation of the Divinity, for its representations: it is not *timor* of Divinity. We make then a distinction between Bozha, the Divinity and its destructive manifestation, the lightening which reduces the house or even the entire *abarus* in a mound of ashes.

The manifestations of Divinity are the reflections of the aptitude to have social relationships in the new context: they fix the ideal-type of social structure, in an extraneous bodily shape. But these Divinities are also the manifestation of Divinity as *Verkörperung*, embodiment, of paradigmatic social structures, the expression of a social and political locality, i.e. of a comprehension and ethnic foundation of the world, of the territory: the world as an assemblage of territories.

²⁹ Petronius, fr. 27.

Religious movements manifest themselves as movements of space colonization, of actual appropriation of space through a series of activities meant to give signification: through territorialization processes.

It involves processes of limits, borders constitution – *regere fines* –, also through the tabuization of the world, that is through the moral definition, the ethic definition of the world and of man's work.

Religion faces the themes of the being-there and of the non-being-there in the world. These themes concern the presence in the terrestrial space, the chthonic presence which is manifested through the Other. This is, therefore, the research for a language which can and must be spoken together with the Other for the successful construction of the being-there, the being-in-the-world.

The absolute presence is first of all – besides being a chthonic and unique presence, and besides “being in the space” – the presence offered by “being in the body”, therefore by «being in the space of “being in the body”».

Bibliografia

Braukämper, Ulrich

- “On food avoidances in Southern Ethiopia: religious manifestation and socio-economic relevance”, *Proceedings of the Seventh International Conference of Ethiopian Studies*. Lund, 1984:429-445
- “Notes on the islamicization and the Muslim shrines of the Harar Plateau”, *Proceedings of the Second International Congress of Somali Studies*, Labhan, Th. (ed.). Hamburg: Helmut Buske Verlag, 1984:145-174
- “Medieval Muslim survivals as a stimulating factor in the re-islamization of Southeastern Ethiopia”, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, 137, 1, 1987:20-33
- “The islamicization of the Arssi-Oromo”, *Proceedings of the Eight International Conference of Ethiopian Studies*, Tadesse Beyene (ed.). Addis Ababa: Institute of Ethiopian Studies, 1988:767-777
- “The sanctuary of Shaykh Husayn and the Oromo-Somali connections in Bale (Ethiopia)”, *Frankfurter Afrikanistische Blätter*, 1989:108-134
- “Aspects of religious syncretism in Southern Ethiopia”, *Journal of Religion in Africa*, XXII, 3, 1992:194-207

Cerulli, Enrico

- "Islam in East Africa", *Religion in the Middle East, II*, Arberry, A.J. (ed.) Cambridge, 1969:203-219

Debebe Seifu

- *A Short History of the Gurage People*. Addis Ababa, 1974 (in Amharic, 1966 E.C.)

Ehrlich, Haggai

- *Ethiopia and the Middle East*. London: Lienne Renner Publishers, 1974

Fekadu Getamu

- "The Social and Cultural Foundation of Gurage Associations", in *Proceedings of the Third International Conference of Ethiopian Studies, Addis Ababa 1966*. Addis Ababa: Institute of Ethiopian Studies, Haile Selassie I University, 1969-1970:203-214
- *Ethnic Associations in Ethiopia and the Maintenance of Urban/Rural Relationships: With Special Reference to the Alemgana-Walamo Road Construction Association*. University of London, Unpublished Ph.D. Dissertation, 1972
- "Urbanization, Polyethnic Group Voluntary Associations and National Integration in Ethiopia". Paper submitted to the *International Congress of Africanists*, 3d Session, Addis Ababa, 1973
- "Traditional Social Setting of the Kistane (Soddo) in Central Ethiopia", in *Paideuma*, 32, 1986:15-44

Gebreyesus Hailemariam

- *Cooperative Movement*. Addis Ababa: Artistic Printers, 1973
- *The Guragué and Their Culture*. New York: Vantage Press, 1991

Palmisano, A.L.

- *Mito e Società. Analisi della mitologia dei Lotuho del Sudan*. Milano: Franco Angeli, 1989
- *Ethnicity: The Beja as Representation*. Occasional Papers der F.U. Berlin, n.29. Berlin: Das Arabische Buch Verlag, 1991
- *I Guraghe dell'Etiopia. Lineamenti etnografici di un'etnia di successo*. Lecce: Pensa, 2008a, pp. 223
- "Ensete e processi migratori: i Guraghe dell'Etiopia", in *Agribusiness, Paesaggio & Ambiente*, XI, 2, 2008b:129-141

Shack, William A.

- "Some Aspects of Ecology and Social Structure in the Ensete Complex in South-west Ethiopia", in *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 93, 1, 1963a:72-79
- "Religious Ideas and Social Action in Gurage Bond-Friendship", in *Africa*, XXXIII, 3, 1963b:198-206

- “Notes on Occupational Castes among the Gurage”, in *Man*, 54, 1964
- *The Gurage: A People of the Ensete Culture*. London: Oxford University Press, 1966
- “On Gurage Judicial Structure and African Political Theory”, in *Journal of Ethiopian Studies*, V, 2, 1967:89-101
- “Guilt and Innocence: Problem and Method in the Gurage Judicial System”, in Gluckman, M. (ed.), *Ideas and Procedures in African Customary Law*. London, 1968a:153-168
- “The Masqal-Pole: Religious Conflict and Social Change in Gurageland”, in *Africa*, XXXVIII, 4, 1968b:457-468
- “Hunger, Anxiety and Ritual: Deprivation and Spirit Possession among the Gurage of Ethiopia”, in *Man*, 6, 1, 1971:30-43
- *The Central Ethiopians. Amhara, Tigrigna and Related People*. London: International African Institute, 1974
- “Urban Ethnicity and the Cultural Process of Urbanization in Ethiopia”, in Southall, A. (ed.), *Urban Anthropology: Cross-Cultural Studies in Urbanization*. Oxford: Oxford University Press, 1976
- “Guilt and Innocence: Oathing, Evidence and the Giudicial Process Among the Gurage”, *Journal of African Studies*, 3, 3, 1976
- “Politics of the Free Spirit: the Sacred and the Secular in the Gurage Polity”, in Shack, W.A. and Cohen, P. S. (eds.), *Politics in Leadership*. Oxford: Clarendon Press, 1979:168-189
- “On *deus otiosus* in Gurage Religious Traditions After the Accession of Menelik II”, in *Proceedings of the Seventh International Conference of Ethiopian Studies, Nice 1977*. Rotterdam: A.A. Balkema, 1980:491-499
- “Obi: An Heroic Gurage Praise Chant”, in *Ethiopian Studies*, Segert. S. and Bodrogligeti, A.J.E. (eds.). Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1983:438-441
- “Gurage”, in Weekes, R.V. (ed.), *Muslim Peoples: A World Ethnographic Survey*. London: Aldwych Press, 1984:301-304

Vaughan, Sarah

- *Ethnicity and power in Ethiopia*. PhD Thesis at the University of Edinburgh, 2003

Le droit et le genre à travers l’histoire des femmes artistes

Norbert Rouland

Law and gender in the history of women artists

Abstract

Gender studies, highly developed in North America and only recently in Brazil, are not well considered in France, because of the ideology inherited from the 1st french Republic. Equality between citizens, and between men and women can only be achieved through uniformity. Social reality, however, allows exactly the opposite observations: in the past, as nowadays, gender exists, through representations, legal norms, *habitus* and variable practices. Moreover, in some countries (including France) and in some cases, positive discriminations are a factor for improving the status of women.

The following essay offers an illustration of gender issues in the field of art history, where women have long been marginalized. As historical research depends on the look which is about the past, the history of women artists is relatively recent, by a rereading in the seventies of the history of arts by North American feminists. As we will see, in the history of arts, the effects of *habitus*, internalizing constraints have counted more than the law. The gendered nature of representations will be considered in the sexualization of instruments and musical forms. Within the practices, we shall give various examples of artistic couples’ lives, from worst to the best, before finishing with the discussion of the famous words of the French philosopher Simone de Beauvoir: “*One is not born as a woman, one becomes a woman*”.

Keywords: Gender, women, equality, habitus, arts

Le sujet «femme» en anthropologie

Les premières tentatives d’inclusion des femmes en anthropologie datent des années 1970.¹ Elles cherchaient alors à critiquer le biais masculiniste de la discipline. Pour autant, les femmes ont toujours été présentes dans les récits ethnographiques. Mais selon certains biais.²

¹ Cf. Norbert Rouland, *À la découverte des femmes artistes - Une histoire de genre*, Aix-en-Provence, Presses universitaires d’Aix-Marseille, 2016, 430 pages.

² Cf. Évelyne Jean Bouchard, Pour une approche féministe du pluralisme juridique: le jeu des lois revisité, à paraître dans *Droit et Société*.

Tout d'abord, on pensait que les hommes étaient plus accessibles que les femmes, étant davantage impliqués dans les sphères culturelles importantes. On avait donc tendance à exclure les femmes comme répondantes. De plus, puisque les femmes étaient considérées comme subordonnées aux hommes au sein de nombreuses sociétés, les ethnographes ne remettaient pas d'emblée en question cette idée largement répandue, d'autant plus que cette subordination existait aussi en Occident.

Les premières féministes anthropologues ont ainsi voulu déconstruire ces biais, non seulement en décrivant et en étudiant ce que les femmes faisaient dans la réalité – au lieu de se fier uniquement à ce que les hommes en disaient – mais également en redéfinissant les théories anthropologiques. Il s'agissait alors de développer une «anthropologie des femmes».

À l'heure actuelle, les débats sur le genre s'efforcent, entre autres choses, de situer les catégories homme/femme dans les domaines du donné (nature) et du construit (culture).

Les différentes formes artistiques sont des modes d'expression des différences hommes/femmes telles qu'elle s'expriment à une époque donnée. Car l'art n'est pas intemporel: il s'inscrit dans des époques et des cultures; il est conditionné par les situations respectives des commanditaires et des artistes. C'est ce que l'on nomme l'analyse institutionnelle de l'art.

À partir de quand en Europe a-t-on commencé à se préoccuper de l'existence des femmes artistes?

La recherche sur les femmes artistes

Il fallut beaucoup de temps pour qu'on se souvienne des femmes artistes, et surtout qu'on leur reconnaisse des facultés de créativité.

La seconde partie du XIX siècle voit la parution d'un très grand nombre d'ouvrages sur les femmes: ils furent plus nombreux sous le second Empire qu'à aucun autre moment de l'histoire française. Cela correspondait à la montée du féminisme, mais pour autant ne s'inscrivait nullement dans la revendication d'un statut uniforme pour les hommes et les femmes, bien au contraire. D'ailleurs, celles qui luttèrent pour l'intégration des femmes dans les carrières artistiques – jusque-là réservées aux hommes – continuaient à s'exprimer dans le cadre des distinctions entre les genres. En 1899, Mme Virginie Demont-Breton, présidente de *l'Union des femmes peintres et sculpteurs*, critique celles qui:

«... sous prétexte de faire le bonheur de la femme en la délivrant de ce qu'elles appellent le “joug du mari”, voudraient la priver d'une protection salutaire et de tout

ce qui fait sa joie; qui, dans le but de réaliser de vaines chimères, cherchent à étouffer en elles tout élan instinctif, toute attraction naturelle.»

Les ouvrages sur les femmes reflètent cette permanence de la division entre les genres.

En 1893, Marius Vachon avait écrit une somme sur la femme dans l'art (la musique est exclue de son propos). En liminaire, l'auteur avertit qu'il a oeuvré pour la glorification de la femme, envisagée sous différents aspects: inspiratrice des grands génies, modèle des chefs-d'oeuvre, protectrice des maîtres, artiste. La femme artiste vient en dernière position, et on remarque que les premières qualités citées sont celles de l'inspiratrice, la muse ou le modèle... Pour autant, l'auteur reconnaît en conclusion à la femme un droit égal à l'homme à l'éducation artistique:

«Faire de la peinture ou de la sculpture, dessiner ou graver est la mise en oeuvre d'un goût ou d'un instinct que la nature accorde aussi bien à la femme qu'à l'homme; aucune particularité physiologique ne paraît établir à cet égard le moindre privilège. De ce que l'histoire de l'Art ne compte point encore de Raphaël, de Michel-Ange, de Titien et de Delacroix féminins, on ne doit pas conclure qu'en cela un sexe est normalement inférieur à l'autre. Les grands génies sont des exceptions phénoménales. Socialement, la femme a le même droit que l'homme à réclamer une instruction qui lui permette d'acquérir et d'exercer une profession honorable et indépendante [...] Dans la vie intime et familiale, l'Art est une richesse. Par les mille merveilles, ingénieuses, pittoresques et délicates qu'il inspire, par l'affinement qu'il apporte au goût et à l'élégance, le foyer reçoit cette physionomie caressante et joyeuse de toutes les oeuvres, où la Femme a mis un reflet de son âme et de son coeur.»

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, les femmes ne reçoivent pas cette instruction. Dans l'enseignement général, il faudra attendre le lendemain de la première guerre mondiale pour que l'enseignement des filles et des garçons soit identique dans le secondaire. En ce qui concerne le XIX siècle et l'éducation musicale, voici ce qu'en dit un critique en 1847:

«On ne leur met guère les doigts sur le clavier que pour aboutir à des polkas, à des valse, à l'accompagnement d'une romance, ou à des tours de force d'exécution qui font s'exclamer les amis de la maison, sans que l'intelligence y soit pour un millionième. De ranger dans le programme des études d'une jeune fille celle de la composition, ne serait-ce que comme moyen d'analyse et d'interprétation éclairée, c'est ce qu'on a gardé de faire [...] Aussi la femme compositeur passe-t-elle encore pour une excentricité, qu'on admire pourtant, qu'on envie, mais qui démontre assez combien l'émancipation est arriérée, malgré les privilèges déjà conquis. Comment douter cependant que la femme n'ait apporté dans l'art un élément exclusivement particulier à son organisation? L'homme a jeté dans ce brillant foyer toutes les

ressources dont sa nature est susceptible. Évidemment ce ne sont pas ces ressources que la femme y doit reproduire; elle a les siennes propres, dues à son organisme plus fin, à sa sensibilité plus déliée, à l'extrême délicatesse de ses perceptions.»

Cette sexualisation du discours est également lisible dans les commentaires des critiques vis-à-vis d'œuvres de compositrices. S'ils les trouvaient d'une inspiration pauvre, ils les qualifiaient de féminines, visant les mauvais côtés de la féminité. S'ils les trouvaient moyennes, leur niveau était dû toujours à leurs qualités féminines, mais prises sous leur bon côté. S'ils les jugeaient très bonnes, elles devenaient masculines³...

Baudelaire n'a-t-il pas écrit: *Celui qui aime une femme intelligente est un pédéraste?*⁴

Dans la première moitié du XXe siècle s'ouvre une longue période d'amnésie: les femmes artistes disparaissent de la mémoire collective. En musicologie, il faut attendre 1948 pour que paraisse un important ouvrage de Sophie Drinker, *The story of women in their relation to music*. Bien qu'il soit visionnaire, il reste peu connu et n'a pas beaucoup d'effet sur les pratiques: il ne suffit pas d'avoir les bonnes idées, encore faut-il les avoir au bon moment...

Vient ensuite la seconde vague féministe, celle des années soixante et dix. Les auteurs commencent à renouveler leur point de vue sur les femmes musiciennes et leurs activités. Le premier effort, en musique comme en peinture, consiste à se tourner vers l'histoire de ces arts pour y trouver des femmes.

Ce mouvement commence dans les circonstances suivantes.

En 1971, lors d'une exposition *Le Caravage et son école* tenue au *Museum of Art* de Cleveland, la rumeur circula parmi les congressistes que des femmes peintres avaient protesté auprès du *County Museum of Art* de Los Angeles, réclamant que les oeuvres des femmes se voient attribuer les mêmes surfaces et le même temps d'exposition que celles des artistes de l'autre sexe. Elles proposaient en outre que soit organisée une exposition consacrée à Artemisia Gentileschi, dont nous parlerons plus loin. Présente à Cleveland, Ann Sutherland Harris accepta de s'en charger, à condition que l'exposition porte sur le thème plus général des femmes peintres de 1550 à 1950. Linda Nochlin devait se consacrer plus particulièrement aux oeuvres des XIXe et XXe siècles. L'octroi d'une importante bourse de la Fondation Ford consacrée au thème de la femme dans la société facilita la préparation de l'exposition, qui se tint au *County Museum* de Los Angeles le 1er décembre 1976, sous le titre: *Femmes peintres 1550-1950*.

Y étaient réunies cent cinquante oeuvres de quatre vingt trois artistes femmes originaires de douze pays, dont Artemisia Gentileschi (*Suzanne et les vieillards*, *La Madeleine repentante*, *Portrait d'un Condottiere*, *Judith et sa servante avec la tête*

³ Cf. L. Green; *Music, Gender, Education*, Cambridge University Press, 1997, 98-100.

⁴ C. Baudelaire, *Fusées, Œuvres Complètes*, Paris, R.Laffont, coll. Bouquins, 2004, XII, 396.

d'Holopherne, La Renommée, David et Bethsabée), resuscitant d'un long oubli. Cette exposition devait être le point de départ des recherches féministes sur les femmes peintres en histoire de l'art.

En musique, en 1975, lors de l'Année internationale de la femme, est décidée la création d'une Ligue internationale des compositrices, qui voit le jour l'année suivante. En 1979, le Congrès international des femmes musiciennes se donne pour mission d'identifier des musiciennes et compositrices jusqu'ici inconnues. S'en suit la publication d'encyclopédies et de bibliographies les concernant. À partir du début des années quatre vingts, on se penche sur l'apport des femmes noires dans l'histoire de la musique.

Vient ensuite une seconde phase dans les deux disciplines, que l'on peut dater du milieu des années soixante et dix. On continue à rechercher des femmes artistes et des musiciennes, mais parallèlement on met l'accent sur le concept de «canon»: la musique comme la peinture ont été construites par des hommes, à partir du regard et de conceptions masculins. On remet en cause l'idée d'une esthétique pure, de valeurs universelles, au profit d'une analyse institutionnelle de l'art. En peinture, on essaye de montrer comment le regard masculin a influencé l'histoire du nu ou les modes de structuration de l'espace.

Parmi les stéréotypes les plus courants, celui qui assigne la sensibilité à la femme et la rationalité à l'homme.

Un philosophe assez en vue de la fin de ce siècle, Alfred Fouillée, en est l'exemple. Il se prononce pour l'extension des droits civils de la femme, une meilleure répartition des pouvoirs et des fonctions. Mais pas pour l'égalité au sens dans laquelle nous l'entendons aujourd'hui. En effet, il faut qu'il y ait équivalence entre les fonctions et des conditions, mais pas identité. Pourquoi? Malgré la générosité de certaines de ses idées, notre auteur entonne la rhapsodie des lieux communs:

«Si la femme dépasse l'homme par les sentiments affectueux, l'homme semble reprendre l'avantage quand il s'agit de l'intelligence, ou du moins d'un certain emploi de l'intelligence (...) Le cerveau féminin est moins susceptible d'efforts intellectuels prolongés et intenses; mais la raison en est tout à l'honneur de la femme, puisque son rôle dans la famille implique un développement en quelque sorte indéfini de la vie du cœur et de la force morale, plutôt qu'un développement indéfini de la vie intellectuelle et de la force cérébrale (...) La femme est plus apte aux idées particulières qu'à la généralisation et à l'abstraction (...) Leurs associations d'idées se font plutôt dans l'espace, où l'esprit embrasse des objets simultanés, que dans le temps, où s'enchaînent des séries successives; dans le temps même, leurs idées se lient plutôt par contiguïté que par causalité, la contiguïté étant encore l'objet d'une synthèse intuitive et imaginative, la causalité, d'une analyse discursive et rationnelle (...) Une originalité puissante est chose rare, jusqu'à présent, dans les œuvres des femmes, qu'il s'agisse de la littérature ou des arts, et, parmi les arts, de celui même

qu'elles cultivent le plus, la musique (...) La beauté est pour la femme un don naturel, une fonction et presque un devoir. Elle doit charmer l'homme et entretenir dans l'espèce la tradition du beau (...) En s'exerçant à être belle, la femme s'est exercée à être bonne»⁵.

Cette sexualisation du discours est également lisible dans les commentaires des critiques vis-à-vis d'œuvres de compositrices. S'ils les trouvaient d'une inspiration pauvre, ils les qualifiaient de féminines, visant les mauvais côtés de la féminité. S'ils les trouvaient moyennes, leur niveau était dû toujours à leurs qualités féminines, mais prises sous leur bon côté. S'ils les jugeaient très bonnes, elles devenaient masculines⁶...Baudelaire n'a-t-il pas écrit: *Celui qui aime une femme intelligente est un pédéraste?*

Le retard français

La France s'est montrée jusqu'ici beaucoup plus frileuse, certainement en raison d'une culture dominante universaliste, jusqu'ici réticente (comme l'illustre bien le débat sur la parité en matière politique) aux études centrées sur le *genre*. Comme le remarquait le philosophe Yves Michaud en 1994:

«Le public français est peu familiarisé avec les débats féministes dans le champ de l'art⁷ et au sein de la discipline de l'histoire de l'art. L'idée même d'associer ces termes semble à beaucoup saugrenue. Le peu qui lui a été jusqu'ici proposé a reçu un accueil plutôt réservé (...) Les mouvements féministes au sein du monde artistique sont restés très discrets. Un chauvinisme mâle assez satisfait de son sexisme prédomine dans les revues qui se prétendent à la pointe de l'actualité artistique, et le féminisme n'a pas eu d'influence sur une histoire de l'art français encore largement dominée par les hommes-ou, du moins, les points de vue masculins»⁸.

Quelle est part de responsabilité qui incombe au droit dans ce long oubli?

⁵ A. Fouillée, La psychologie des sexes et ses fondements physiologiques, *Revue des deux mondes*, volumes XX, fascicule 119, 1893, 415-419, 425.

⁶ Cf. L. Green; *Music, Gender, Education*, Cambridge University Press, 1997, 98-100.

⁷ Et l'on pourrait en dire au moins autant de la musicologie...

⁸ Y. Michaud, *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1997, 9.

Partie I: Les instruments de la minoration des femmes: Normes juridiques et représentations

Sauf dans les périodes révolutionnaires, le droit est un reflet plus ou moins décalé des valeurs généralement admises dans une société.

Jusqu'à une époque récente, la femme était une mineure pendant toute sa vie, de l'enfance au mariage, à l'exclusion du célibat ou du veuvage. Considérée comme plus faible que l'homme (sauf dans le domaine de la sexualité) elle devait être protégée par lui *a priori* contre elle-même.

Mais dans le domaine qui nous intéresse, la régulation de la domination de la femme a plutôt été assurée par les *habitus* que par le droit. Cette domination était intériorisée notamment par certaines représentations.

Les rôles du droit

La minoration des femmes, dans le domaine des arts, repose donc davantage sur les mœurs que le droit. Cependant, les veuves peuvent retrouver leur capacité juridique.

Prééminence des *habitus* sur les normes

Le concept d'*habitus* a été théorisé par Pierre Bourdieu. Toutes nos manières d'agir et de penser sont le produit de notre socialisation (famille, éducation), qui inscrit en nous un *habitus*, c'est-à-dire un ensemble de dispositions qui guident nos choix dans tous les domaines de l'existence. L'*habitus* devient ainsi une seconde nature pour les individus: ils ont tellement intégré ces dispositions qu'ils n'ont pas besoin de réfléchir pour faire des choix ajustés à leur condition. Les *habitus* sont des routines mentales, devenues inconscientes, qui leur permettent d'agir «sans y penser». La violence symbolique, c'est-à-dire la capacité à perpétuer des rapports de domination en les faisant méconnaître comme tels par ceux (celles) qui les subissent, joue un rôle central dans ce processus d'intériorisation.

Dans nombre de situations dont je ne peux donner ici que quelques exemples, le droit n'est pas mis en œuvre pour assurer la domination.

À la fin du XIXe siècle, les femmes étaient très rares à faire des études universitaires, et encore moins à les pousser jusqu'au doctorat. Je voudrais évoquer ici le cas de la première française avocate, Jeanne Chauvin, qui montre que non seulement le droit n'était pas l'instrument de son éviction, mais qu'il fut celui de son intégration dans ce métier.

Nous sommes en 1892. Une jeune femme de trente ans entre dans une salle de la Faculté de droit de Paris. Elle s'apprête à soutenir sa thèse d'histoire du droit: *Étude historique des professions accessibles aux femmes*. On y lit que l'inégalité juridique entre les hommes et des femmes trouve sa source dans la Bible et le catholicisme. Un ouvrage académique, mais aussi engagé: Jeanne Chauvin

revendique l'égalité entre filles et garçons dans l'éducation et un égal accès pour les deux sexes à toutes les professions, privées et publiques.

Fille de notaire, elle est orpheline à seize ans. Brillante élève, elle réussit deux baccalauréats, Lettres et Sciences, et deux licences: Droit et Philosophie. Elle est la deuxième femme licenciée en droit et la première à présenter une thèse dans cette discipline.

Mais les choses tournent mal. Avertis de la soutenance et connaissant le contenu de la thèse, des étudiants envahissent la salle en chantant virilement la *Marseillaise*. Car les idées de Jeanne ne correspondent ni aux mœurs, ni au droit de l'époque.

Devant le charivari, celle-ci est ajournée. Mais elle aura lieu quelques jours plus tard, cette fois sans incident. Jeanne est reçue à l'unanimité du jury. Ses tribulations ne sont cependant pas terminées. Elle dispense des cours dans plusieurs lycées parisiens pour jeunes filles⁹. À cette époque, l'enseignement n'était pas mixte, mais surtout il faudra attendre les années 1920 pour que les programmes soient les mêmes pour les filles et garçons. Le cerveau féminin était réputé trop débile pour l'apprentissage du latin, ce qui rendait difficile l'accès des filles aux professions telles que le droit ou la médecine (en droit, à la fin du XIXe siècle, il n'est pas rare que les doctorants rédigent leurs thèses en latin).

Mais Jeanne est aussi une féministe et n'entend pas se satisfaire du métier d'enseignante. Dès 1893 elle demande aux parlementaires d'accorder à la femme mariée le droit d'être témoin dans les actes publics ou privés et d'admettre la capacité des femmes mariées à disposer des produits de leur travail de leur industrie personnels.

Le 24 novembre 1897, elle se présente à la Cour d'appel de Paris pour prêter son serment d'avocate après que le bâtonnier lui ait refusé son inscription au barreau. La première chambre civile refuse d'accéder à sa requête au motif que: «... au législateur seul appartient le droit de modifier les lois ou d'en édicter de nouvelles, tandis que le pouvoir judiciaire n'est appelé qu'à interpréter et appliquer les lois existantes». Argument contestable: aucune loi n'interdisait explicitement aux femmes de devenir avocates. Simplement, ce cas n'était pas prévu car il ne correspondait pas aux mœurs.

Des mouvements féministes s'emparent de l'affaire et entreprennent des parlementaires. Raymond Poincaré et R. Viviani présentent une proposition de loi permettant l'accès des femmes au barreau. Elle est votée par 319 voix contre 114 et publiée au Journal officiel le 1^{er} décembre 1900. Dix huit jours plus tard, Jeanne prête serment, précédée le 5 décembre par Madame Petit. Jeanne sera la première avocate de France à plaider, en 1907. Elle mourra à soixante quatre ans, en 1926, sans avoir fondé de famille.

⁹ Elle publie un important manuel de droit... féminin: *Cours de droit professé dans les lycées de jeunes filles de Paris*, Paris, V. Giard et E. Briere, 1895, 437 pages.

Autre exemple, celui de l'exclusion des femmes de l'apprentissage de la musique. Plus exactement, de la composition musicale, car on a toujours admis que les femmes pouvaient jouer des instruments de musique, tout au moins de certains, comme nous le verrons. Mais par une infirmité de son intelligence, la femme n'est pas capable de créer: elle ne peut que reproduire. Elle ne crée que dans la fonction de maternité.

Il s'agit de l'accès *officiel* des femmes à la composition. Jusqu'ici, elles avaient pu composer, mais uniquement dans un cadre privé, avec l'appui de leur famille, en général de leur père, plus rarement de leur mari. (Clara Schumann avait bénéficié du soutien des deux; Fanny Mendelssohn avait épousé un peintre, Hensel, mais son père lui avait fait donner des leçons, comme à Félix, sur lequel il fondait bien davantage des projets d'avenir.).

Le Conservatoire national de musique fut créé par la Révolution française, le 3 août 1795. Les cours y étaient gratuits. 115 maîtres y enseignaient à 600 élèves, des filles et garçons choisis dans tous les départements. Une classe de composition était prévue. À l'origine, le projet de l'établissement était net: former une élite artistique patriotique pour la célébration des fêtes nationales¹⁰. Il ne semble pas qu'aucune prescription juridique ait interdit l'accès des filles aux classes de composition, mais il faudra attendre la seconde partie du XIXe siècle pour en trouver. En pratique, pendant la plus grande partie du XIXe siècle, partout en Europe, il y avait surtout des filles dans les classes de chant, de piano et de harpe¹¹. La situation est à cet égard différente à l'Ecole nationale des beaux-arts, juridiquement fermée aux filles. En 1893 encore, en réponse à une lettre du *Figaro*, le secrétaire de l'Ecole répond que les jeunes filles ne sont pas admises à l'Ecole, aucun arrêté ministériel n'ayant été pris en ce sens.

Par ailleurs, le verrouillage de ces institutions en commandait un autre: celui de l'accès aux prestigieux prix de Rome (supprimés seulement en 1968, à l'initiative d'André Malraux). Aucune règle écrite n'interdisait les prix de Rome aux jeunes filles. Pour autant, on n'était pas dans une situation de pur fait: pour s'inscrire, il fallait obtenir au préalable l'autorisation du Directeur des Beaux-arts (dans le cas de la musique, cette demande était transmise par la direction du Conservatoire).

Or, l'accès au prix de Rome était essentiel dans une carrière artistique: en dehors du séjour à Rome, il procurait une reconnaissance symbolique dont bénéficiait l'artiste sa vie durant (même si tous les artistes, comme Debussy, n'appréciaient pas forcément leur séjour à Rome). Comme le dit Mme Bertaux (la fondatrice et première présidente de *l'Union des femmes peintres et sculpteurs*) en 1889:

«Être Prix de Rome! À part la preuve d'aptitudes pour le grand art, cela signifie se trouver désormais à l'abri des plus terribles éventualités, c'est avoir dans l'Ecole des

¹⁰ Cf. Adélaïde de Place, *La vie musicale en France au temps de la Révolution*, Paris, Fayard, 1989, 269-270.

¹¹ Cf. Nancy B. Reich, *Women as Musicians: a Question of Class*, dans: Ruth A. Solie, *Musicology and Difference*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1993, 135.

Beaux-Arts une famille qui vous prend en tutelle, vous prodigue sans frais le plus large enseignement avec les plus illustres professeurs, vous soutient d'abord, vous encourage ensuite et vous protège toujours».

L'accès de rares femmes aux classes de composition s'opère dans la seconde moitié du XIXe siècle, de manière progressive et encore relativement peu connue dans ses modalités. Cette intégration se réalise de manière très différente de celle des filles à l'Ecole des Beaux-arts: amorcée en 1897, elle suscita beaucoup de polémiques publiques, dont une manifestation des étudiants de l'Ecole, aux cris de «*A bas les femmes!*». Ceux-ci craignaient en effet la concurrence des filles, non sans raison.

Il reste que le contexte était devenu favorable à une telle intégration.

À la fin du siècle, on peut en effet parler d'une nouvelle *Querelle des femmes*. Les femmes se sont organisées en associations. En 1881, Mme Léon Bertaux fonde l'*Union des femmes peintres et sculpteurs*, reconnue d'utilité publique en 1888. En 1904, est créée l'*Union des femmes professeurs et compositeurs*, toujours en activité actuellement¹², qui vise à réhabiliter le patrimoine musical féminin. Des hommes les soutiennent: il existe donc un certain nombre de partisans de l'ouverture aux femmes de professions jusqu'ici masculines. Comme nous l'avons vu en lisant les textes de Mme Virginie Demont-Breton et Eugène de Solière¹³, il ne faut pas confondre ce féminisme avec celui des suffragistes, considéré comme beaucoup plus inquiétant. Au contraire, les partisans de cette ouverture de ces professions aux femmes prenaient bien soin de marquer leurs distances, et de se situer toujours dans la perspective d'une distinction entre les sexes, dont ils réclament non l'uniformisation, mais l'équivalence.

Les femmes sont de plus en plus présentes dans l'enseignement général. L'enseignement secondaire (en ce qui concerne les jeunes filles, il a été fondé par la loi Camille Sée le 21 décembre 1880) n'en compte que quelques centaines en 1880 (elles seront 38 000 en 1914, contre 100 000 garçons)¹⁴. En 1861, Julie Daubié est la première femme à réussir le baccalauréat. Les filles commencent cependant à pénétrer dans l'enseignement universitaire: elles sont 624 (du moins pour les Françaises, auxquelles il faut ajouter des étudiantes étrangères en 1900. Les Facultés de médecine, des lettres ou des sciences leur étaient ouvertes depuis le Second Empire, le droit et la pharmacie attendront la fin du siècle (en 1923, les filles constituent 6,8 % des étudiants en droit). Jeanne Chauvin est la première femme docteur en droit, le 2 juillet 1892. Cependant, si le climat est incontestablement à la promotion intellectuelle des femmes dans le domaine de l'éducation, il ne semble pas que les compositrices de cette époque aient été lycéennes et encore moins étudiantes en université, à la possible exception d'Hélène Fleury: leur formation, comme au début du XIXe siècle, s'effectua en pensionnat ou en cours privés. De toute façon,

¹² Site Internet: www.annuaire-au-feminin.tm.fr/assoUFPCmusique.html

¹³ Cf. *supra*

¹⁴ Cf. Françoise Mayeur, *L'Éducation des filles en France au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1979, 167.

elles n'auraient guère pu acquérir de formation musicale dans l'enseignement public, (encore moins en composition). Celui-ci fut obligatoire pour les filles dans les écoles publiques de 1834 à 1850, facultatif de 1852 à 1882, redevint obligatoire à partir de 1882, mais disparaît progressivement du second cycle. Persistance de la séparation entre les genres: dans les lycées de garçons, la musique n'est enseignée qu'à partir de 1938¹⁵.

Comme durant les siècles précédents, le milieu familial reste déterminant, même s'il n'est plus exclusif: on devient toujours musicienne de père en fille, comme pour les artistes peintres. Quelques exemples: Pierre Candeille (1744-1827) fut le professeur de sa fille Julie (1767-1834); même apprentissage pour Louise Geneviève Rousseau (1807/1810-1838), arrière petite nièce de Jean-Jacques Rousseau, devenue Mme de La Hye. En revanche, deux figures-phare du XXe siècle, les soeurs Boulanger, ne furent pas initiées à la musique par leur père, trop âgé mais encore influent, mais par leur mère, une musicienne beaucoup plus jeune. La célèbre cantatrice Pauline Viardot-Garcia (1821-1910) prit ses premières leçons de chant avec son père. En revanche, Hippolyte Chaminade (1826-1887), important assureur, refusa que sa fille Cécile (1857-1944) entre au Conservatoire, malgré l'avis contraire de son épouse, estimant que son avenir était celui d'une épouse et mère.

Mais pour celles qui pouvaient entrer au Conservatoire, quelles étaient au XIXe siècle les possibilités de formation en composition musicale?

Tout d'abord, précisons que les classes n'étaient pas mixtes, ce qui n'avait rien d'étonnant pour l'époque: c'était aussi le cas dans l'enseignement général. C'était également la règle suivie dans tous les conservatoires européens. Cependant, la ségrégation était particulièrement marquée au Conservatoire. Un règlement édicté sous la Restauration imposait aux filles et aux garçons des entrées distinctes dans l'établissement: un jour Berlioz se trompa et fut réprimandé par le gardien...¹⁶ Les garçons avaient des professeurs hommes exclusivement; les filles, soit des hommes, soit des femmes. À rang égal, les professeurs femmes recevaient des traitements inférieurs à ceux des hommes. Cette ségrégation était juridiquement instituée, puisque le règlement intérieur de 1806 précise: «Les classes des élèves des deux sexes sont séparées, il n'existe de réunion que dans les classes de répétition de scène chantée et ces réunions ont lieu en présence des parents»¹⁷. De même, à la fin du siècle, il est expressément prévu (article 33 de l'arrêté ministériel du 11 septembre 1878) dans l'organisation du Conservatoire que les mères peuvent chaperonner leurs filles durant les cours (ce qu'elles devaient faire tout particulièrement quand les professeurs étaient des hommes...).

En 1822, le règlement du Conservatoire prévoit que les classes d'harmonie, de contrepoint et de fugue sont réservées aux hommes. Mais en 1826, Cherubini ajoute à la classe masculine d'harmonie et d'accompagnement pratique une classe

¹⁵ Cf. F. Launay, *op. cit.*, 55 et note 40 (version manuscrite communiquée par l'auteur).

¹⁶ Cf. F. Escal-Jacqueline Rousseau-Dujardin, *op. cit.*, 79-80.

¹⁷ *Ibid.*, 79.

préparatoire réservée exclusivement aux femmes, innovation saluée par le *Journal des débats* du 6 octobre:

«La science de l'harmonie se propage dans l'école française d'une manière aussi brillante que rapide (...) Et nous voyons y figurer des demoiselles parmi les lauréats d'harmonie et parmi les professeurs qui enseignent cette science».

L'arrêté ministériel du 11 septembre 1878, portant règlement du Conservatoire, prévoit aussi (art. 4) quatre classes d'harmonie écrite pour les hommes et deux pour les femmes. En revanche, en ce qui concerne les trois classes de composition (art. 7), il se borne à préciser que l'enseignement comprend le contrepoint et la fugue, la composition et l'instrumentation. Ce qui semble vouloir dire que la participation de filles n'était pas prévue (sans être interdite pour autant), car sinon on ne voit pas pourquoi le même principe de ségrégation n'aurait pas été appliqué, comme dans toutes les autres classes où étaient susceptibles de se présenter des filles (dans le même sens, aucune division entre les sexes n'est prévue à l'art. 17 pour les classes d'instruments à vent, traditionnellement réputés non féminins). Toujours dans le régime de 1878, la ségrégation règne aussi dans l'organisation des concours (art. 57). Les élèves du même sexe et de la même spécialité concourent ensemble, sauf dans les concours de déclamation lyrique et de déclarations dramatiques; cependant, même dans ce dernier cas, des récompenses distinctes sont attribuées aux garçons et aux filles. Nous savons par ailleurs qu'à cette époque, la classe d'harmonie ne comptait que 62 élèves sur un total de 600 inscrits au Conservatoire, toutes classes confondues. Les hommes y étaient nettement majoritaires: 43 garçons pour 19 filles¹⁸. Ajoutons que la classe d'orgue fut toujours considérée comme la classe «officieuse» de composition. À la fin du XIXe siècle, le règlement du Conservatoire la qualifie ainsi:

«L'étude de l'orgue, destinée principalement à l'improvisation, se rattache essentiellement à celles de l'harmonie et de la composition, indispensables à l'organiste».

La classe fut ouverte aux filles dès les années 1820 (mais même encore aujourd'hui, on compte relativement peu de femmes organistes... Faut-il en voir les causes dans le caractère sacré de l'instrument-la femme a toujours été tenue à l'écart de la musique sacrée –, sa puissance, dont la maîtrise exige des qualités «viriles»? On «touche» le clavecin, mais on «tient» les orgues...).

L'harmonie semble donc avoir été accessible aux filles de façon relativement précoce. Cependant, *stricto sensu*, il ne s'agit pas de composition: les connaissances

¹⁸ Cf. P. Dupré-G. Ollendorff, *Traité de l'administration des beaux-arts*, Paris, Paul Dupont éditeur, 1885, 316.

des règles de l'harmonie sont surtout nécessaires pour l'accompagnement, spécialité malgré tout subalterne. Le contrepoint et la fugue restent les disciplines nobles de la composition. D'autre part, non seulement les classes d'harmonie pour les filles et les garçons étaient distinctes, mais l'enseignement l'était aussi. En 1859, le Conservatoire de Paris avait prévu pour les garçons deux classes d'harmonie écrite ainsi que deux classes d'harmonie pour l'accompagnement; les filles ne recevaient d'enseignement que dans l'harmonie pour accompagnement, et ne furent admises à l'harmonie écrite, technique plus poussée, qu'à partir de 1879¹⁹. Pour choquant qu'il paraisse à nos yeux, ce principe n'était que le reflet de celui suivi dans l'enseignement général: dans le secondaire, ce n'est que dans les années 1920 que l'enseignement devint identique pour les filles et les garçons, toujours séparés. À la veille de la guerre de quatorze, il y avait encore des partisans de l'exclusion des filles de l'apprentissage du latin, discipline-clef pour l'exercice de certaines professions comme le droit et la médecine. En tout cas, sous l'Empire, toutes les classes directement ou indirectement en rapport avec la composition étaient expressément réservées aux hommes: «Classe d'harmonie pour les hommes (...) Classe de contrepoint et de fugue pour les hommes (...) Classe de composition et style de tous genres pour les hommes seulement»²⁰.

C'était une pratique largement suivie à l'étranger, où on ne peut signaler que de rares exceptions. Au Conservatoire royal de Bruxelles, à partir de 1833, le directeur François-Joseph Fétis donna personnellement des leçons de composition à ses élèves-filles, tous les mercredis après-midi, de 15 heures à 17 heures, tradition qui fut suivie pendant plusieurs années. Il y avait donc une demande. Il ne semble pas cependant qu'elle ait été très forte, ce qui semble bien venir d'une intériorisation par les femmes de leur inaptitude supposée à la composition. Clara Barnett Rogers, qui entra à l'âge de 12 ans au Conservatoire de Leipzig, s'exprime ainsi:

«Il n'y avait pas de classes de composition pour notre sexe, aucune femme n'étant encore apparue dans l'horizon musical, à l'exception de la soeur de Mendelssohn, Fanny Hensel, qui fit preuve en ce sens de quelque talent, c'est pourquoi une classe de composition paraissait superflue».

Clara ne se découragea pas et composa à treize ans un quartette pour cordes qui fit sensation, au point qu'une classe de composition pour les filles fut ouverte²¹.

Mais ceci resta exceptionnel. La compositrice américaine Mabel Daniels (1878-1971) fut la première femme admise en classe de composition au Conservatoire de Munich... en 1897²².

¹⁹ Cf. Nancy B. Reich, *op. cit.*, 135-136.

²⁰ Cf. M. Lassabathie, *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation, suivie de documents recueillis et mis en ordre*, Paris, 1860, p. 284.

²¹ Cf. Nancy B. Reich, *op. cit.*, 136.

²² Cf. Marcia J. Citron, *op. cit.*, 59.

Enfin, les filles étaient désavantagées par rapport aux garçons en ce qui concerne l'écriture orchestrale tout simplement parce qu'elles n'avaient pas une expérience assez variée des instruments, ni de contacts assez fréquents avec des orchestres: il était rare que les filles jouent d'un autre instrument que le piano. De plus, l'activité de copiste était strictement masculine: une occasion de moins de se familiariser avec ce type d'écriture. Comme le fait observer Florence Launay²³, l'exemple d'Armande de Polignac est symptomatique. Ses oeuvres sont riches en pièces symphoniques. Or elle est une des très rares compositrices du début du XXe siècle à avoir joué à l'orchestre en tant qu'altiste de la *Schola Cantorum*. Elle avait pris des cours de direction d'orchestre avec Vincent d'Indy.

Mais ici encore, il fallait compter avec l'opposition de certains. En témoigne cette lettre d'Ernst Rudorff, adressée le 18 décembre 1881 à la *Königliche Hochschule für Musik* de Berlin:

«Je voudrais vous demander si vous considérez sérieusement qu'il existe un droit pour nous de permettre aux femmes de participer aux classes d'orchestre et aux représentations. Elles n'ajoutent rien à ces représentations; en fait, je suis de plus en plus convaincu après les dernières répétitions que le jeu faible et incertain des jeunes filles non seulement ne donne rien de bon, mais brouille le son et pose des problèmes quant à la justesse (...) Il est déjà assez déplorable que les femmes s'insinuent partout où elles ne devraient pas être; elles participent déjà à presque tous les secteurs de la musique. Au moins, nous devons nous assurer que les orchestres, dans l'avenir, ne comporteront pas d'hommes et de femmes jouant ensemble (...) Je voudrais même aller plus loin et exclure les femmes des auditions des classes d'orchestre. À quelques rares exceptions près, elles ne font rien d'autre que d'échanger des regards avec les hommes et caetera»²⁴.

Malgré un contexte globalement favorable, la partie était donc loin d'être gagnée. Pourtant elle le fut, sans éclats et très progressivement. Car à la différence de ce qui se passa pour l'entrée des filles à l'Ecole des Beaux-arts, il n'y eut pas de scandale, probablement parce que la demande était moins forte.

C'est en tout cas ce que semble révéler l'examen des premiers cas, encore mal connus²⁵, des femmes admises dans les classes de composition du Conservatoire de musique de Paris.

Avant d'y procéder, notons toutefois que la *Schola Cantorum*, dès sa création en 1894, semble avoir accepté de nombreuses filles en classe de composition. Cette institution fut d'abord une société de musique religieuse, fondée à l'initiative de

²³ Cf. F. Launay, *op. cit.*, 61-62 (*Manuscrit communiqué par l'auteur*).

²⁴ Cit. par Ruth A. Solie, *op. cit.*, 144 -145.

²⁵ Les précisions qui suivent sont tirées de la thèse de Florence Launay, *op. cit.*, 2, note 1; 4-6; 22-27; 46-51 (*Manuscrit communiqué par l'auteur*).

Charles Bordes, en collaboration avec Vincent d'Indy et Alexandre Guilmant. Elle fonctionna comme école de musique dès 1896. Elle entendait cultiver la musique liturgique fondée sur le grégorien et s'inscrire dans la tradition de l'enseignement de César Franck. Son succès fut important: elle acquit au début du XXe siècle un renom comparable à celui du Conservatoire de Paris. Depuis 1980, elle possède le statut d'établissement privé d'enseignement supérieur.

Mais venons-en au Conservatoire.

Comme nous l'avons déjà précisé, il fut dès l'origine (1795) ouvert aux filles. Mais il faut attendre plus d'un demi-siècle pour commencer à pressentir leur participation aux classes d'écriture. *Pressentir*, car aujourd'hui encore, cette intégration est mal connue, dans la mesure où elle ne provoqua aucun scandale, ce qui laisse à penser que les premiers cas furent exceptionnels.

On ne peut faire que des suppositions au sujet de Louise Geneviève Rousseau (1807/1810-1838), descendante du philosophe. Elle fut admise au Conservatoire à onze ans, suivit les classes d'orgue et retint l'attention de Cherubini, qui lui confia une classe d'harmonie pour les femmes et autorisa ses élèves à concourir. Elle mourut jeune. Quelques mois après sa disparition, un article précise que: «Mademoiselle Rousseau a fait des études et a acquis une science d'homme, disaient ses maîtres, qui assurément sont reconnus pour juges compétents en pareille matière»²⁶. Peut-être faut-il prendre les termes «science d'homme» au pied de la lettre...

Quant à Louise Farrenc (1804-1875), qui fit une carrière beaucoup plus importante et s'illustra dans le genre symphonique, elle prit des leçons d'harmonie, de contrepoint, de fugue et d'instrumentation avec Antonin Reicha, un des professeurs les plus renommés du Conservatoire de Paris. Peut-être a-t-elle pu assister à des classes d'écriture en tant qu'auditrice.

En l'état actuel de nos connaissances, la première femme à avoir été inscrite de façon certaine en classe de composition est Charlotte Jacques (née en 1835). En 1861, à l'âge de 26 ans, elle obtient une récompense relativement modeste, le second accessit. C'était une élève de Le Borne. Nous ignorons les modalités de son inscription dans cette classe, ce qui prouve au moins qu'elle ne provoqua aucun remous particulier, et permet peut-être de supposer qu'elle ne fut pas la première. Mais nous ne savons pas si son intégration dans la classe est la conséquence d'une décision officielle de la direction, ou si elle a été entérinée par la suite²⁷. Charlotte Jacques était issue d'un milieu relativement modeste et provincial. Son père était instituteur, sa mère sans profession. Par la suite, sa carrière fut brève et sans éclat. Pianiste de formation, elle compose une opérette en un acte, *La Veillée*, qui fut représentée en 1861 au Théâtre Déjazet et reprise à Lille en novembre 1863. La partition piano-chant fut gravée chez Challiot la même année. Elle se marie alors... Et

²⁶ Castil-Blaze, Une petite nièce de Jean-Jacques Rousseau, Mme de La Hye, *La France musicale*, numéro 15, 21 février 1839, 110.

²⁷ Florence Launay (*op. cit.*, 44, note 1) suppose qu'elle aurait pu être tout d'abord l'élève de Le Borne en cours privé et admise par lui-même à sa classe comme auditrice, avant d'y devenir élève.

sa carrière s'arrête là (à l'exception de la publication postérieure de quelques pièces pour piano et chant).

Adèle Billault est admise en octobre 1872 dans la classe d'écriture de Victor Massé. Elle passe deux concours sans obtenir de récompense et démissionne de la classe en 1875. Le même parcours plus que modeste caractérise les lauréates des classes de composition de la seconde moitié du XIX^e siècle²⁸. Seules quelques unes se signalent à notre attention. Marie Renaud (née à Paris en 1852) est la première femme à obtenir un premier prix d'écriture, en 1876. La *Revue et Gazette musicale de Paris* du 6 août 1876 la félicite pour son trio «... même si l'on fait abstraction de l'âge et du sexe de la débutante».

Hélène Fleury (née en 1876) n'obtient pas de prix d'écriture, mais remporte à sa seconde tentative un Deuxième second Grand prix de Rome en 1904, dont elle est la première lauréate. Son cas a fait l'objet d'une reconnaissance beaucoup plus officielle que celui, il est vrai beaucoup plus modeste, de Charlotte Jacques Lili Boulanger, qui aurait pu être la plus grande compositrice du XX^e siècle si elle n'était décédée très jeune, n'a pas non plus obtenu de prix d'écriture, mais elle gagne le Premier Grand prix de Rome décerné à une femme, en 1913. Sa soeur aînée, Nadia, obtient un premier prix d'harmonie en 1903, les premiers prix d'orgue, accompagnement et de composition (dans la classe de Gabriel Fauré). Malheureusement, se sentant probablement inférieure en matière de composition à sa soeur Lili, qu'elle admirait profondément, Nadia arrêta très vite de composer, contre les conseils de Fauré.

Lili et Nadia avaient bénéficié d'un entourage familial privilégié: une famille de musiciens. Tel n'était pas le cas de Mélanie Bonis (1858-1931). Elle était issue d'un milieu ouvrier parisien et dut lutter contre sa mère, une passementière, pour apprendre le piano. À 18 ans, elle est présentée à César Franck. En décembre 1876, elle est admise dans la classe d'harmonie et d'accompagnement. Elle entra ensuite dans la classe de composition, en même temps que Debussy. Malheureusement, en 1881, des péripéties familiales et sentimentales la font démissionner de la classe sans qu'elle puisse participer au concours de sortie.

Au total cependant, on enregistre une nette progression des femmes lauréates. Entre 1861 et 1872, le pourcentage n'est que de 2,4 % de femmes par rapport aux hommes (une femme pour 41 hommes); il passe entre 1873 et 1900 à plus de 12 % (11 femmes pour 78 hommes).

Mais qui dit élèves dit aussi professeurs... Il fallait donc que le Conservatoire dispose d'enseignants favorables à l'éducation musicale des filles, tout particulièrement dans le domaine de la composition, longtemps tabou. Il paraît que beaucoup parmi les plus grands ne furent pas misogynes²⁹ et accueillirent les filles

²⁸ La liste en est donnée par Florence Launay, *op. cit.*, 23 (Manuscrit communiqué par l'auteur).

²⁹ Cf. F. Launay, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 58.

dans leur classe de composition. On peut ainsi citer les noms de Cherubini, Méhul, Reicha, Fétis, Berton, Guiraud, Massenet, Widor.

Gabriel Fauré eut une influence bénéfique sur l'intégration des filles³⁰. Entre 1897 et 1904, elles atteignent 20 % de sa classe (8 sur 40 élèves). En 1901, il accueille Nadia Boulanger dans sa classe de composition. Dès 1903 – elle n'a que seize ans – il en fait sa suppléante à la tribune de l'orgue de la Madeleine. Plus tard, Nadia lui rendra hommage en ces termes:

«Son influence était invisible, indéfinissable, elle ne venait pas de ce qu'il aurait pu prétendre nous enseigner, mais de ce qu'il était. Nous avions pour lui une sorte de vénération, son extrême simplicité nous protégeait de toute fausse prétention, de toute prétention. Nous étions dominés par ce maître qui n'eût jamais la moindre velléité de dominer qui que ce fût, étant assez maître de soi pour ne s'occuper des autres que dans la mesure où il lui serait donné de les mieux comprendre et d'aider à chacun ce qui lui permettrait de trouver plus facilement sa propre voie»³¹.

Il est certain que par la suite, dans l'immense carrière de professeur qu'elle mena, Nadia s'inspira de cet exemple pédagogique.

Elle disait toujours qu'elle ne pouvait pas donner de leçon à un élève sans qu'elle sache d'abord qui il était, ce qu'il voulait.

César Franck était particulièrement bienveillant envers les filles, dont plusieurs organistes ont laissé des oeuvres publiées (Joséphine Boulay, Hedwige Chrétien, Marie Prestat, Marie Renaud). Il compta également parmi ses élèves la belle Augusta Holmès. Saint-Saëns fait partie en 1910 du Comité d'honneur de l'Union des femmes artistes musiciennes. Mais le 31 juillet 1920, il démissionne du Conseil supérieur du Conservatoire et écrit à son ancien élève Gabriel Fauré qu'il ne peut admettre qu'on ait élargi la composition de cet organe en y incluant des journalistes, des directeurs de théâtre... Et des femmes, autant de personnalités qu'il soupçonne d'incompétence.

Vincent d'Indy forma lui aussi beaucoup de compositrices à la *Schola Cantorum*. Pour autant, quand il était jeune, il portait sur ses camarades femmes de la classe d'orgue des appréciations pour le moins sexistes:

³⁰ Marie, son épouse, avait été artiste peintre dans sa jeunesse. Le mariage de Fauré avait été arrangé par Mme de Saint-Marceaux, ami du compositeur. Elle avait sélectionné trois jeunes filles... entre lesquelles Fauré avait tiré au sort! (Cf. Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré, les voix du clair-obscur*, Paris, Flammarion, 1990, 468. D'après la dernière lettre que lui ait écrite son mari, en date du 14 octobre 1924, il semble qu'elle ait souffert d'avoir dû sacrifier à son mariage sa vocation artistique: «Ta vie a été douloureuse, et peut-être ce qui t'a manqué le plus, c'est de n'avoir pas pu réaliser ton désir d'être toi-même quelqu'un. Mais ne te reste-t-il pas ce bonheur profond, auquel tu peux ajouter celui d'avoir élevé des fils?», cit. par J.M.Nectoux, *op. cit.*, 468.

³¹ Hommage à Nadia Boulanger, *Études fauréennes*, numéro 17, 1980, 4.

«Mademoiselle Billault: brune et laide avec des boucles hideuses, néanmoins elle rit toujours et de bon coeur, bon camarade, donnant son adresse à tous, je crois qu'elle ne demanderait pas mieux que d'en tâter... Malgré tout cela, pas forte (...) Mademoiselle Renaud: petite conservatorienne assez bienvenue, c'est la seule représentante passable du beau sexe à la classe, aussi les remarques vont leur train; elle jouit de petits tétons bien ronds, d'un nez juif, d'un caraco doublé de bleu-ciel»³².

Cependant, de manière générale, les manifestations de misogynie sont rares dans le langage des professeurs: les appréciations qu'ils portent sur leurs élèves filles sont neutres³³.

Il semble que certains élèves masculins aient redouté l'entrée des filles au Conservatoire, bien que, rappelons-le, les enseignements aient été dispensés suivant le principe de ségrégation des sexes:

«Or vous n'ignorez pas que si dans nos classes d'hommes et de jeunes règne la plus affectueuse confraternité, il en est tout autrement dans les classes de jeunes filles et surtout de petites filles où l'on peut étudier toutes les variétés de la haine, depuis la simple jalousie jusqu'à l'explosion des sentiments les plus féroces, ce qui est d'ailleurs absurde. Chez nous, du côté des hommes, c'est la bonne camaraderie; on s'entraide, on s'entraîne les uns les autres, la rivalité est saine, sans aigreur, affectueuse même souvent, on est heureux, relativement, du succès d'un ami, qui était un concurrent, c'est vrai, mais non un adversaire, et auquel on sait reconnaître sa valeur»³⁴.

En 1930, le règlement du Conservatoire (art. 8) précise que chacune des six classes d'harmonie «... reçoit indistinctement les élèves hommes et les élèves femmes». Mais le nombre des femmes admises est légèrement inférieur à celui des hommes: «Elles comportent douze élèves au maximum, dont cinq au plus pourront être des élèves femmes»³⁵.

Derrière ces appréciations peut-être isolées, il faut comme toujours reconnaître la peur du sexe différent. Et plus précisément, celle de la concurrence des filles. C'était d'ailleurs devenu un leitmotiv. De manière contradictoire, on craignait tout à la fois que l'entrée des filles fasse baisser le niveau de l'institution (on les accusait souvent de dilettantisme) et qu'elles constituent des concurrentes sérieuses pour les garçons.³⁶ Il en allait de même à l'étranger. En 1880, en Angleterre, on parlait de limiter le nombre des filles dans les *Royal Academic Schools*. La première à y

³² Vincent d'Indy, *Ma vie*, Paris, Séguier, 2001, 260.

³³ Cf. F. Launay, *Les compositrices en France*, Paris, Fayard, 2006, 55-61.

³⁴ Albert Lavignac, *Les gaietés du Conservatoire*, Paris, Delagrave, 1899, 81.

³⁵ Cf. H. Rabaud, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris, 1930, 114.

entrer avait été Laura Hereford en 1861, en quelque sorte en catimini. Elle avait envoyé ses dessins au comité d'admission en ne les signant que de ses initiales. On avait découvert seulement après coup qu'elle était une femme et comme il n'y avait aucune règle spécifique interdisant l'admission des femmes, on ne l'avait pas exclue³⁷.

La présence de plus en plus nombreuse des femmes au Conservatoire (il s'agit moins des classes de composition que de celle de certains instruments, comme le violon autrefois considéré comme non-féminin) inquiète certains, comme Émile Vuillermoz, auteur en 1912 d'un article intitulé *Le Péril rose*³⁸. Quelques années auparavant, en 1906, Arthur Pougin s'était opposé à une demande du Groupe français d'études féministes³⁹. Cette association demandait au ministre Chaumié de revenir sur la décision de limitation à quatre du nombre des élèves femmes dans chacune des classes d'instruments à cordes du Conservatoire: étant des contribuables comme les hommes, les femmes devaient bénéficier d'un accueil égal. Mais Pougin rétorque en dénonçant une autre inégalité: les femmes ne sont pas soumises au service militaire, ce qui leur donne plus de temps que les hommes pour étudier. De plus, elles manquent de la puissance physique nécessaire à l'utilisation de l'instrument. Enfin, argument sexiste traditionnel, elles l'emporteront sur les hommes dans les jurys de concours en raison de la «*grâce féminine*». Autrement dit, parce qu'elles joueront de leur séduction physique... Déjà à la fin du XVIIIe siècle, on expliquait les réussites d'artistes peintres comme Élisabeth Vigée Le Brun et Adélaïde Labille-Guiard par ce type d'arguments.

Deux ans plus tard, Pougin récidive dans une lettre adressée au sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts en arguant du fait que de toute façon, les femmes se marieront et ne deviendront jamais des professionnelles, usurpant ainsi les places des hommes au Conservatoire:

«Elles se marient, acquièrent une situation, ne font plus de l'exercice du violon une profession, et deviennent à leur tour des amateurs. Nous en connaissons pas mal comme cela, et celles-là aussi ont fait tort aux jeunes gens dont elles ont pris la place»⁴⁰.

Ces inquiétudes possédaient un fond de vérité. Au tournant du siècle, en musique comme en peinture, les femmes se regroupaient en associations souvent

³⁶ Comme le fait remarquer Florence Launay, *op. cit.*, 64, note 75, (Manuscrit communiqué par l'auteur), certains compositeurs d'origine aristocratique (Edmond de Polignac) se sont faits aussi traiter de dilettantes car leur éducation musicale n'avait pas été plus poussée que celle de la majorité des jeunes filles, et ils n'avaient abordé les études de composition que sur le tard.

³⁷ Cf. G. Greer, *The Obstacle Race*, London, Picador, 1979, 318-319.

³⁸ Cf. E. Vuillermoz, *Le péril rose*, *Musica*, numéro 11, 1912.

³⁹ Cf. A. Pougin, *Le violon, les femmes et le Conservatoire* *Le ménestrel*, 1904.

⁴⁰ A. Pougin, *Les concours du Conservatoire*, *Le Ménestrel*, numéro 30, 29 juillet 1906, 232.

puissantes; elles étaient de plus en plus nombreuses à s'affirmer et à montrer du talent.

Cependant la conquête de bastions hautement symboliques comme l'École des beaux-arts ou le Conservatoire ne résolvait pas tous les problèmes. En ce qui concerne la peinture, le XXe siècle allait se situer contre l'académisme, et largement hors des institutions publiques, dans les galeries privées et les circuits commerciaux de l'art, auxquels les femmes n'étaient pas préparées.

L'entrée au Conservatoire ne garantissait pas pour les filles un emploi après l'obtention du diplôme. En fait, la continuation de leur carrière dépendait beaucoup de leur position sociale⁴¹. Celles appartenant à des milieux élevés utilisaient leurs talents dans le cadre domestique. Les autres étaient employées par des églises, des associations, la plupart du temps sur la base d'un statut d'amateur. Celles qui appartenaient à des familles ou à un milieu de musiciens poursuivaient une carrière d'interprètes ou, surtout, de professeurs. Celles qui enseignaient au Conservatoire de Paris, à rang égal avec les hommes, percevaient des salaires inférieurs. Louise Farrenc, bien qu'elle ait fait amplement la preuve de ses talents de compositrice, ne fut jamais professeur de composition au Conservatoire, mais resta dans la classe de piano. Entre 1795 et 1859, on compte 26 femmes sur un total de 325 membres de l'administration du Conservatoire de Paris. Elles enseignaient le chant, les instruments à clavier, l'harmonie d'accompagnement, l'accompagnement et le solfège.

De nombreuses étudiantes de cette institution sont restées célibataires, autant parce qu'elles effrayaient les jeunes gens par leur formation intellectuelle que parce qu'elles se souvenaient de l'expérience de leurs aînées, pour lesquelles, bien souvent, le mariage avait été le cimetière des vocations artistiques. Ce fut notamment le cas de Lucile Le Verrier, la fille du célèbre astronome, née en 1852.

Ce furent donc les mœurs plus que le droit qui retardait longtemps l'accès des femmes à la composition musicale. Comme je l'ai dit, il n'en organisait pas moins la minorité de la femme, sa vie durant.

Cependant les femmes célibataires et les veuves non remariées étaient juridiquement les égales des hommes.

Des premières, on entend peu parler: la femme non mariée est une anomalie. Il en va autrement des veuves. Si celle-ci ont quelques moyens financiers, elles peuvent jouer un rôle dans la production artistique.

⁴¹ Cf. Nancy B. Reich, *op. cit.*, 137.

Une exception juridique: les veuves

Cornelius de Visscher peint une femme mûre, vêtue de noir, l'air sévère, les cheveux recouverts par une coiffe; on voit très peu de sa gorge. Au mur est accroché le portrait du cher disparu. La veuve a un geste protecteur à l'égard de sa petite fille, dont la robe porte des bandes noires. Dans un autre tableau, de Bernardino Licio, il n'y a pas d'enfant. Mais la veuve a le même geste protecteur vis-à-vis, cette fois, du portrait de son mari. Sur la broderie de sa robe, on discerne deux petits chiens, symboles de fidélité. Dans les deux portraits, la scène a pour cadre un espace privé.

Ces deux oeuvres réalisent donc une mise en abîme, une répétition. La mémoire du disparu est assurée de deux manières: d'une part par son portrait; d'autre part par le portrait de sa famille (la veuve et/ou ses enfants), qui se souvient de lui.

Ceci correspond d'ailleurs à la fonction assignée à ce type de portrait par les commentateurs.

En 1435 Alberti écrit:

«La peinture possède un pouvoir réellement divin, car non seulement elle rend présent l'absent (...) Mais elle représente aussi le mort comme s'il était vivant plusieurs siècle après»⁴²

En 1548, Francisco de Hollanda est encore plus précis en pointant bien le rôle de la veuve, qui devient elle-même, en quelque sorte, un rituel de deuil:

«Il [*le portrait*] prolonge pour de nombreuses années la vie du décédé, car par la peinture, son apparence demeure: il console la veuve, qui voit chaque jour devant elle le portrait de son mari décédé; ainsi que les enfants orphelins qui, lorsqu'ils grandissent, sont heureux de jouir de la présence et de l'apparence de leur père et craignent de lui faire honte»⁴³.

Si elle a de la fortune, il y a d'autres moyens pour la veuve de commémorer son mari: par exemple, en assurant le patronage de diverses fraternités, ou en assurant l'érection de monuments funéraires. Les veufs aussi peuvent le faire, mais les deux sexes ne sont pas identiques dans ces activités. Les hommes dominant dans le patronage des couvents et des fraternités, ils sont plus souvent responsables de la chapelle familiale. Quand elles ont des fils, les veuves peuvent avoir ce genre d'activités. Mais si elles n'en ont pas, elles sont traitées comme des impasses généalogiques. Elles ne font tout au plus que des monuments modestes, car sinon, ce

⁴² Leon Battista Alberti, *On Painting and on Sculpture: the Latin texts of De Pictura and De Statua*, London, Phaidon, 1972, 60-61.

⁴³ Francisco de Hollanda, *First Dialogue*, in: *Four Dialogues on Painting*, London, Oxford University Press, 25-26.

qu'elles pourraient faire de luxueux sortirait du patrimoine de la famille du mari décédé lorsqu'elles mourraient.

D'autre part, quand ce sont des hommes qui jouent le rôle de commanditaires pour leur propre image funéraire, ils se représentent suivant leur statut social. En général, leurs effigies figurent des personnages au complet, avec des portraits de leur visage dans des niches. Peu de femmes agissent ainsi pour leur disparu, et de toute façon jamais pour elles-mêmes. Il y a très peu de sculptures où les femmes se représentent en effigies, et de toute façon en retrait: sur une dalle, ou sur le côté de la tombe. Pratiquement aucune femme n'a commandé un buste pour elle-même (pas plus de 3 % des portraits votifs) ou pour une autre femme durant la période de la Renaissance italienne: les 97 autres pour cent représentent des hommes, peints en totalité, à demi, ou seulement la tête ou les épaules. Les hommes se sont représentés en prière ou regardant le spectateur. Au contraire, les femmes ne le regardaient pas et ne montraient qu'une partie de leur corps⁴⁴. Les hommes peuvent éventuellement montrer leurs émotions, et non les femmes, car les premiers sont censés être capables de les maîtriser par la raison.

De plus, on retrouve la coupure privé/public: les portraits funéraires des maris mettent en général en relief leur vie sociale et professionnelle, tandis que ceux des femmes portent surtout témoignage de leurs espoirs dans leur salut et de leur piété.

Distinguons maintenant plus précisément: les personnages de veuves figurant dans les monuments funéraires; les monuments funéraires eux-mêmes, qu'elles peuvent faire ériger; les portraits de veuves.

Jusqu'au XIV^e siècle, la majorité des scènes ont pour sujet la Vierge Marie sur son trône et son fils, dans la mesure où on pensait qu'elle était capable d'intercéder auprès du Christ pour les pécheurs. La crucifixion était aussi un thème majeur: le donateur pouvait atteindre Dieu le Père par l'intermédiaire de son fils.

En ce qui concerne les formats des personnages représentés, les femmes commanditaires se représentant elle-même en tant que donatrices n'ont utilisé de taille réaliste qu'à une date tardive (à la fin du XV^e siècle) par rapport aux hommes donateurs (ils le font à partir de 1430⁴⁵). Cela malgré l'invention des règles de la perspective, qui permettaient des représentations plus réalistes: la perspective a été utilisée par les femmes cinquante ans plus tard que les hommes. Quand elles commandaient des portraits funéraires pour elles-mêmes, elles étaient fort peu à utiliser un format réaliste, à montrer leurs corps en entier, préférant en général faire représenter seulement leur visage, ou leur visage et leurs épaules⁴⁶.

Les femmes qui se faisaient représenter en grand format avaient en général un statut social important, surtout lorsqu'il s'agit d'une sculpture élevée au-dessus du

⁴⁴ Cf. Catherine E. King, *op. cit.*, 7-8.

⁴⁵ Cf. Catherine E. King, *op. cit.*, 151.

⁴⁶ Cf. Catherine E. King, *op. cit.*, 15, 129-130, 173.

sol. Ainsi de Cecilia Ursini, qui appartenait à la grande famille romaine des Ursini et était la femme du patricien napolitain Aurelio Pignone.

La tombe de Cecilia (son mari était encore vivant au moment de son décès) date des années 1549-1561. Elle avait été commandée par Cecilia de son vivant. Elle montre Cecilia grande nature, représentée sur un côté. Au-dessus d'elle, un monument funéraire plus petit représentant leur fils, décédé à l'âge de quatorze ans. Curieusement, sa main droite tient un livre placé sur son bas-ventre. Son bras gauche soutient sa tête dans une posture utilisée en général par les nobles napolitains, comme le fait d'ailleurs son fils au-dessus d'elle.

Mais de toute façon, aucune veuve ne semble avoir considéré qu'elle était assez digne pour être gratifiée d'une effigie positionnée au-dessus de la tombe et attachée au mur, comme pour un certain nombre d'hommes⁴⁷; ni pour ériger une tombe isolée à sa propre mémoire.

Y avait-il des attitudes de transgression?

On en a quelques exemples possibles.

La majorité des portraits funéraires était accrochée dans la chapelle familiale, un espace semi-privé. Mais il arrivait aussi que des femmes puissent destiner des oeuvres à un couvent où à une église. Dans ce cas, il y avait un empiètement sur le domaine public, normalement réservé aux hommes.

Autre attitude de transgression: des donatrices ont tendance à se représenter dans la place d'honneur normalement réservée à l'homme, au centre ou sur le côté gauche de la pièce d'autel (le côté gauche était à l'honneur, parce que dans les textes sacrés il est dit qu'au moment du Jugement dernier, les bons seront placés à la droite de Dieu, c'est-à-dire à la gauche du spectateur). Parfois même, dans une minorité de cas, les donatrices sont représentées sans voile et avec une coiffure élaborée. Mais dans la majorité des cas, elles sont tristes et âgées. Cela venait aussi du fait qu'il était indispensable de pouvoir distinguer les donateurs, simples mortels, des personnages de saints

Mais ces cas demeurent rares.

En général, les veuves portent un voile et sont vêtues de vêtements noirs.

Notons d'abord qu'en droit coutumier français, les héritiers du mari sont tenus de payer les habits de deuil, qui sont considérés comme des frais funéraires. Ils sont prélevés non pas sur la communauté, mais sur les biens du mari. Toutefois, dans certains cas, quand la femme possède un douaire important, la jurisprudence admet que les héritiers ne soient tenus qu'à 50 % du total des frais⁴⁸.

D'autre part, le noir nous paraît aujourd'hui une couleur réservée au deuil (au Japon, c'est le blanc, comme en Chine et en Castille; le bleu en Turquie; le jaune en Égypte; le gris au Pérou). Auparavant, les significations pouvaient s'entrecroiser.

⁴⁷ *Ibid.*, 153.

⁴⁸ Cf. Scarlett Beauvalet-Boutouyrie, *op. cit.*, 218.

Dans *Le Courtisan*, Castiglione nous dit: «La couleur la plus convenable [*pour les hommes*] est le noir, et à défaut du noir, quelque chose de sombre».

Et il est vrai qu'à Venise, où on aimait beaucoup les costumes, celui des nobles était entièrement noir (en revanche, en France, le noir sera le costume du Tiers Etat: les bourgeois, qui au XIXe siècle feront succéder l'habit noir aux costumes plus chatoyants des nobles, de même que les clavecins richement décorés feront place au piano bourgeois, très rapidement noir). Le noir était couramment porté à la cour de Bourgogne et à la cour d'Espagne, en dehors des deuils. Le noir signifiait donc le sérieux, le respect et la distinction. Appliqué aux femmes, il devenait seulement la couleur du deuil, prescrite par les moralistes. C'est ainsi qu'elles figurent sur leurs portraits.

Mais est-on certain qu'elles l'éprouvaient ainsi? On peut penser que pour certaines au moins, le noir qu'elles portaient pouvait être un signe de pouvoir, comme pour les hommes⁴⁹. Les femmes savent souvent réinterpréter les conventions que la mode ou le pouvoir leur imposent. (Ainsi du voile islamique en Iran: à Téhéran, les jolies femmes savent le porter de telle manière qu'on les remarque...).

Il faut enfin citer un dernier exemple, dans lequel la revendication féminine apparaît plus clairement: il s'agit du tableau commandé à Alessandro Allori par Anna di Michele Videmon, qui date de 1577⁵⁰.

Girolamo di Cino Cini (1510-1565) était un important marchand florentin de vêtements, qui voyageait souvent pour affaires en Pologne et en Allemagne. Il rencontra à Nüremberg une femme qui devint sa maîtresse, Anna, et dont il tomba amoureux. Elle vint vivre avec lui à Florence, en dehors du mariage. Ils eurent un petit garçon, dont il s'occupa avec amour, comme il le dit dans son premier testament, rédigé en 1561. Il ajoute également dans ce même testament qu'il a reçu d'Anna beaucoup d'affection et d'amour. Il précise qu'il souhaite qu'Anna aie l'usage de sa maison et de tout ce qu'elle contient jusqu'à la fin de sa vie. Il avait même prévu qu'au cas où ils décideraient de rompre leur union, elle recevrait différents biens et une pension annuelle. S'il décédait et qu'elle décidait de se remarier, elle recevrait sur son héritage une dot de 400 florins.

Si elle préférait décider de revenir vivre en Allemagne après son décès, elle recevrait immédiatement 300 florins. Il énumérait les divers objets qu'elle avait apportés avec elle dans leur maison de Florence en précisant qu'ils étaient sa propriété et que personne ne devrait l'inquiéter à ce sujet.

Peu de temps avant sa mort, en 1565, il avait rédigé un second testament. Il pressentait sa mort prochaine. Il rappelait tout l'amour qu'Anna lui avait donné. Le couple avait maintenant trois enfants. Girolamo déclarait que pour l'amour de ses

⁴⁹ *Ibid.*, 229-230.

⁵⁰ Cf. E. Pilliod, A Widow's choice: Alessandro Allori's *Christ and the Adulteress* in the Church of Santo Spirito at Florence, in: S.E. Reiss and David G. Wilkins, *Beyond Isabella-Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Truman State University Press, 2001, 301-315.

enfants, et afin d'«effacer la souillure de l'illégitimité» il avait conclu un mariage avec Anna sur son lit de mort. Il prenait d'autres dispositions matérielles en faveur d'Anna, pour un total d'environ 10 000 florins.

Le premier testament, celui de 1561, contenait des instructions pour la décoration de la chapelle funéraire qu'il avait décidé de faire construire. Elle devait comprendre un tableau d'un crucifix et de Saint Jérôme. La chapelle fut érigée dans les années 1575. Mais le thème choisi ne fut pas celui qu'avait demandé le défunt, ce qui est exceptionnel. C'est très probablement Anna qui décida du thème du tableau qui devait figurer derrière l'autel. Le sujet choisi fut le Christ et la femme adultère, et le pardon qu'il lui accorda, contre la Loi de Moïse, qui prévoyait la lapidation. Or ce sujet était tout à fait inhabituel à Florence. Le tableau représente le pardon du Christ en même temps que la honte de la femme. Celle-ci a le geste de la *Venus pudica*. Derrière eux se trouve une allégorie ailée de la Justice: elle s'apprête à prononcer un jugement terrible, mais un petit ange, le symbole de l'amour divin, retient sa main. Évidemment, ceci fait allusion à la vie hors du mariage d'Anna et à la honte qu'elle en ressent. Elle a dû souffrir de sa condition de maîtresse, de surcroît étrangère, à Florence. Cette scène montre également l'espoir qu'elle avait de son salut final. Mais le tableau a aussi un caractère de défi. Il est installé dans un endroit très visible – il s'agit non pas d'un monument isolé, mais de l'église du Saint Esprit – et montre au public de la paroisse que même une femme comme elle peut être lavée de ses péchés, malgré les mauvaises langues et les accusateurs: des hypocrites, suivant le récit évangélique.

Dans les monuments funéraires, le clivage entre les genres se manifeste de plusieurs façons.

Tout d'abord, les matériaux. Les femmes ne pouvaient utiliser le marbre que de façon limitée, non le bronze, qui coûtait au moins dix fois plus que le marbre.

Ensuite, les genres: mis à part les femmes qui appartenaient au groupe des gouvernants, elles ne pouvaient mettre en scène des thèmes de la mythologie ou de l'Antiquité. Elles ne pouvaient commander des nus que dans un contexte de scènes religieuses: le Christ crucifié, le martyr de Saint-Sébastien, etc. Sur les pièces d'autel et les monuments funéraires, elles pouvaient faire graver une inscription en latin ou en grec expliquant leurs intentions. En ce qui concerne les techniques nouvelles (la perspective, le réalisme), les femmes semblent plutôt avoir suivi des leaders masculins qu'avoir elles-mêmes exercé un rôle pionnier dans l'usage de ces nouveaux effets.

Mais nous possédons aussi des portraits de veuves... mais exprimant les souhaits d'hommes.

Les portraits de veuves sont la plupart du temps commandés par des hommes, leur père, fils et petit-fils. Certains sont même commandés par leur mari, qui anticipe sa propre disparition et donne en quelque sorte un mode d'emploi de la bonne veuve:

il la fait représenter de la manière qu'il souhaite qu'elle soit, c'est-à-dire dans le souvenir qu'elle est censée avoir de lui.

En général, les portraits de veuves obéissent aux conventions suivantes⁵¹.

La veuve adopte une pose de trois-quarts ou limitée à son buste. Elle se trouve de profil; ou de face, devant un arrière-plan sombre. Elle a une expression sévère. De manière générale, les portraits de femmes sont entourés de portraits à caractère religieux, alors que ceux d'hommes peuvent mélanger le sacré et le profane.

Les représentations

Les systèmes de domination sont d'autant mieux assurés qu'ils se fondent sur l'argument de leur inscription dans la nature. Les hiérarchies sociales ne sont ainsi que le reflet d'un donné naturel. Les représentations assurent ces projections en les universalisant. Les anthropologues savent bien que la distinction hommes/femmes correspond à d'autres distinctions: chaud/froid, sec/humide, clair/obscur, etc.

Des lors, il est logique que les genres s'inscrivent dans la sexualisation des instruments de musique et des formes musicales.

a. La sexualisation des instruments de musique

La sexualisation des instruments de musique appartient à beaucoup de cultures. Elle repose sur des éléments divers: la matière dont sont faits les instruments, leur forme, la gestuelle impliquée par leur utilisation.

Les instruments à clavier permettent un maintien retenu, ce qui est le signe d'une féminité contrôlée. La harpe possède une sonorité gracile et fine, là aussi assimilée à la féminité. Ce qui n'est pas le cas des percussions ou des instruments à vent, ces derniers déformant les traits du visage. De telles distinctions sont encore visibles à l'heure actuelle.

Mais je préfère me pencher sur le cas du violoncelle.

Sainte Cécile, patronne de la musique, est représentée en train d'en jouer⁵².

Elle l'utilise dans une attitude étrange pour nous: l'instrument est posé sur une table, à la hauteur de ses genoux; elle se tient debout et fait glisser l'archet sur les cordes. Donc, une femme peut en jouer, mais seulement dans certains types de postures. On pourrait prendre ce tableau comme symbole de toute l'ambiguïté de l'histoire de l'utilisation féminine de l'instrument...

Dans une récente interview (2004) la pianiste Martha Argerich rapportait son étonnement lorsqu'il y a une vingtaine d'années, elle constata qu'au sein de l'orchestre qui devait l'accompagner lors d'un concert en Sicile, les violoncellistes femmes tenaient leur instrument sur le côté, de façon à éviter d'avoir à écarter les

⁵¹ Cf. A. Levy, *op. cit.* (*Framing widows...*), 224.

⁵² Dans un tableau de Domenico Zampieri de 1620, au Louvre (cf. F. Hoffmann, *op. cit.*, 199).

jambes... archaïsme de l'Italie meridionale? Sans doute. Mais une altiste française rapporte que ses parents l'ont détournée du violoncelle, car «ce n'était pas convenable qu'une jeune fille joue de cet instrument, pour eux ça allait me donner des idées»⁵³.

De fait, une représentation a traversé les siècles: celle d'un corps féminin que tient l'instrumentiste.

En 1969, une photo d'un journal contestataire allemand reprend le même thème, de façon moins osée, puisque c'est sur le postérieur de la femme (toujours nue) que glisse l'archet⁵⁴. En 2004, beaucoup plus pudique, une affiche sponsorisée par RTL et figurant à l'arrière des bus de la région Aix-Marseille met en scène un couple de jeunes gens et un contrebassiste, nettement plus âgé, sous le titre: «Vivre ensemble». Ici, aucune nudité. Simplement la posture de l'instrumentiste qui tient son instrument fait écho à celle du garçon qui enlace la jeune fille dont les formes étroites ne sont pas celles des femmes de Rubens: le parallélisme n'en demeure pas moins.

Ces trois exemples illustrent donc un *decrecendo* historique dans le caractère tabou de l'instrument.

Car il revient de loin. Dans l'aire germanophone, on connaît nommément jusqu'au milieu du XIXe siècle environ une cinquantaine de femmes jouant d'instruments à cordes ou à vent. Des années 1750 jusqu'au milieu du XIXe, l'iconographie les concernant est extrêmement lacunaire. Et il est probable que le XVIIIe siècle n'était pas moins rigoureux, comme le montre un tableau, *Le concert*, de Gerard Terboch, datant des années 1675⁵⁵, conservé à Berlin. Il représente deux femmes jouant ensemble, l'une au clavecin, l'autre à la viole (ancêtre du violoncelle). La deuxième n'est montrée que de dos, mais on voit la quasi-totalité de son corps (pieds non compris); la claveciniste fait face, mais elle a les yeux baissés, comme ce fut longtemps la règle dans les portraits de femmes, et l'instrument la coupe à hauteur du buste, autre convention de ce type de portrait: on ne doit pas représenter la partie inférieure d'une femme. Ses cheveux sont presque entièrement cachés par une coiffe (on sait que les cheveux, surtout déliés, sont un symbole érotique). Elle représente donc l'intimité, la clôture sur elle-même, le privé, en même temps qu'elle illustre parfaitement le genre du portrait de femme. De plus, la composition du tableau attire irrésistiblement le regard vers la claveciniste, alors qu'elle n'occupe qu'une partie beaucoup plus restreinte de la toile par rapport à la violoncelliste. Il y a donc une ambiguïté: le corps de celle-ci envahit le tableau, mais la vision de dos suggère plus qu'elle ne décrit, comme si en fait, il ne fallait pas montrer.

Cette position «sexuellement correcte» est en revanche très bien montrée dans *La leçon de musique*, un tableau de la même époque de Caspar Netscher (1639-1684), peintre hollandais⁵⁶. Une jeune fille tient son violoncelle contre sa jambe droite; une robe recouvre entièrement le bas de son corps (seule dépasse la pointe de sa

⁵³ Cit. par B. Lehmann, *L'orchestre dans tous ses éclats*, Paris, La Découverte, 2002, 45, n. 5.

⁵⁴ Cf. F. Hoffmann, *op. cit.*, 65.

⁵⁵ *Ibid.*, 67-71.

⁵⁶ Cit. dans: E. Pieiller, *Musique Maestra*, Paris, Editions Plume, 1992, 32 sq.

chaussure gauche). À sa gauche, légèrement en retrait, un jeune homme lui tient un feuillet où sont inscrites les notes. À droite, un enfant tient un violon et regarde la scène d'un air attentif et vaguement inquiet. Ici encore, les regards sont significatifs. L'enfant semble suspecter quelque chose. La jeune fille ne regarde pas le spectateur, mais porte toute son attention sur la partition; ses lèvres sont serrées dans une attitude de concentration. Ses cheveux sont apprêtés, mais pas voilés, ce qui est probablement une indication. Le jeune homme sourit; son regard est dirigé vers la jeune fille, qu'il surplombe, sans qu'elle puisse le voir: il peut aussi bien regarder son visage que la naissance de ses seins, puisqu'elle porte une robe largement décolletée...

Un tableau de Van Loo datant de 1650, *groupe de musiciens sur la terrasse*,⁵⁷ montre également une violoncelliste: elle prend soin d'écartier au minimum les jambes et pour cela tient son instrument relativement loin devant elle, ce qui la force à se voûter pour jouer.

Deux siècles plus tard, en 1844, une violoncelliste française, Lise Cristiani, donne pour la première fois une série de récitals en Europe. Née en 1827 dans une famille d'artistes, elle perdit son père jeune et fut élevée par son grand-père. Elle était de tempérament sensible et rêveur. Elle apprit tôt à composer de façon autodidacte et étudia le chant. À quatorze ans, elle commença à étudier le violoncelle sous la direction d'un maître excellent, Benazet. Ses premières apparitions en public à Paris font sensation. À partir de 1845, elle se lance dans une série de récitals à l'étranger. Elle suscite de l'étonnement partout où elle passe, mais pas nécessairement la critique⁵⁸. Cependant, les préjugés sexuels apparaissent nettement. En 1846, un critique musical allemand parle d'elle. Il écrit que «le plus important⁵⁹, c'est de voir comment elle tient la basse». Il souligne ensuite son aspect mélancolique lorsqu'elle s'installe sur sa chaise, les regards de ses longs yeux sur le public qui lui-même la regarde intensément, ajuste ses lunettes tout en attendant avec anxiété de voir comment elle va tenir son instrument. Il note qu'elle porte une robe ample, masquant les contours de son corps et conclut qu'une femme, même si elle joue du violoncelle alors qu'on a surtout l'habitude d'instrumentistes hommes, peut être gracieuse et charmante.

Mais comment, justement, tenait-elle son instrument? Nous disposons de plusieurs témoignages suivant lesquels elle le faisait avec «décence» et en restant «convenable», précisant par ailleurs qu'elle utilisait un siège surélevé. On peut penser avec F. Hoffmann⁶⁰ qu'elle ouvrait peu les genoux, tenait son instrument loin de son corps, dans une posture comparable à celle du tableau de Van Loo précédemment cité⁶¹.

⁵⁷ Cf. F. Hoffmann, *op. cit.*, 207.

⁵⁸ *Ibid.*, 61-63.

⁵⁹ C'est nous qui soulignons.

⁶⁰ Cf. F. Hoffmann, *op. cit.*, 206.

⁶¹ Cf. *supra*, p. 206.

Lise Cristiani remporta de grands succès lors de ses tournées européennes et russes (elle devait mourir prématurément, en 1853 – à l'âge de 26 ans – du choléra, contracté en Sibérie), ce qui montre que le public était sensible à la qualité de son jeu. Elle jouait des mélodies de Schubert, Donizetti, des variations sur Offenbach et de la musique de chambre. Mendelssohn lui a dédié une *Romance sans paroles* (opus 109). Cependant, il est évident que les aspects visuels de ses attitudes corporelles, presque toujours cités et analysés dans les commentaires de ses concerts, n'auraient pas été pris en compte avec la même importance s'il s'était agi d'un homme... par ailleurs, la connotation sexuelle est également perceptible dans les comptes rendus proprement musicaux de son jeu: on n'attendait pas d'elle une interprétation «sexuellement neutre». En 1845, dans la *Berliner musikalischen Zeitung*, Julius Weiss, tout en soulignant une fois de plus son élégance, sa décence, vante la profondeur et la délicatesse de son jeu, la chaleur de sa sensibilité, qui, portées à de tels niveaux, n'appartiennent qu'aux représentantes les plus douées de son sexe. Mais des remarques négatives suivent: son utilisation des *pianissimos* donne une impression de monotonie; son jeu manque de nuances dans les passages plus vigoureux; elle évite presque toujours de jouer les doubles cordes dans le bas de l'instrument au profit d'une position haute. En bref, elle gomme une partie importante des virtualités du violoncelle; le rendu des nuances est insuffisant: au lieu d'une peinture, elle exécute l'esquisse d'un dessin au crayon... d'autres pages du même numéro de la revue, sont non moins partagées. On apprécie sa virtuosité, son apparence noble et gracieuse, son jeu tendre et expressif. Mais l'instrument ne convient pas à une femme quand il s'agit d'exprimer des sentiments ardents et passionnés. Une violoncelliste doit se tenir dans les limites du tact, sans quoi elle tomberait dans la caricature. L'année suivante, dans une autre revue allemande, l'ironie affleure: «on ne peut pas attendre d'une Française qu'elle joue de la même manière que des hommes allemands». En 1848, un autre critique souligne la virtuosité de L.Cristiani; il écrit que, conformément à sa nature féminine, elle interprète les passages mélodiques avec délicatesse. Mais il ajoute qu'on ne peut exiger autant d'une jeune fille que d'un homme...

Vieilleseries du XIXe siècle? Pas seulement. Beaucoup plus trivial, le grand chef d'orchestre Hermann Scherchen apostropha ainsi une de ses violoncellistes:

«Mademoiselle, le bon dieu vous a donné le merveilleux instrument que vous avez entre les jambes pour envoyer les hommes au ciel et non pas pour le gratter»⁶².

Toutes ces critiques montrent la surdétermination du corps dans l'appréciation de la violoncelliste ainsi que l'interprétation sexuelle de son jeu⁶³: ses qualités proviennent de sa nature féminine; ses défauts aussi, notamment une maîtrise

⁶² Cit. par Meri Franco Lao, *Musique sorcière*, Paris, Editions des femmes, 1978, 38.

⁶³ De nos jours, dans certains concours, on a tenté de remédier à ces préjugés en dissimulant l'interprète derrière un rideau.

technique par moment insuffisante, notamment dans le rendu des nuances et les positions de mains difficiles.

b. La sexualisation des formes musicales

En musique comme en peinture, il y a eu des sexualisation et hiérarchisation des catégories esthétiques. Ce sont des exemples de la pensée mythique, qui tente de donner des explications globales de phénomènes appartenant à des catégories distinctes de la connaissance: la nature et la culture. En peinture, le grand art, la peinture d'histoire, le grand format, sont réservés aux hommes. En revanche, la nature morte, qui n'est que copie de la nature, est praticable par les femmes, qui excellent d'autre part dans le genre de la miniature. En musique, il est rare que les femmes écrivent des symphonies ou des opéras. En revanche, elles peuvent composer des *lieder* ou des berceuses, beaucoup plus appropriés au cadre domestique.

Mais je voudrais donner ici quelques exemples d'une sexualisation des formes musicales elles-mêmes.

Car on va également assigner la polarité féminin/masculin à bien des procédés de la musique instrumentale. À commencer par la sonate, forme-reine du XIXe siècle. Celle-ci repose sur les rapports de deux thèmes. Le premier est vigoureux, concis, s'exprime dans la tonalité principale; le second est mélodique, il appartient une tonalité voisine. Le développement achevé, dans la réexposition, le premier thème va l'emporter sur le second. Comme on le devine, le premier thème sera considéré comme masculin, le second féminin. Et ce ne sont pas des reconstructions a posteriori d'auteurs féministes. On trouve ces idées dans le *Cours de composition musicale* de Vincent d'Indy, très conservateur sur le plan social:

«À mesure que les deux idées exposées et développées dans les pièces de forme Sonate se perfectionnent, on constate en effet qu'elles se comportent vraiment comme des êtres vivants, soumis aux lois fatales de l'humanité (...) Et dans ce perpétuel conflit, image de ceux de la vie, chacune des deux idées offre des qualités comparables à celles qui furent de tout temps attribuées respectivement à l'homme et à la femme.

Force et énergie, concision et netteté: tels sont à peu près invariablement les caractères d'essence masculine appartenant à la première idée: elle s'impose en rythmes vigoureux et brusques, affirmant bien haut sa propriété tonale, une et définitive.

La seconde idée au contraire, toute de douceur et de grâce mélodique, affecte presque toujours par sa prolixité et son indétermination modulante des allures éminemment féminines: souple et élégante, elle étale progressivement la courbe de sa mélodie ornée; circonscrite plus ou moins nettement dans un ton voisin au cours de l'exposition, elle le quittera toujours dans la réexposition terminale, pour adopter la tonalité initiale, occupée dès le début par l'élément dominateur masculin, seul (...)

Telle paraît être du moins, dans les sonates comme dans la vie, la loi commune»⁶⁴.

En 1986 encore, Olivier Messiaen affirmait: «Chez Beethoven, les rythmes et les thèmes sont d'allure masculine, donc d'une seule volée et sans accents particuliers; *cela est probablement dû à son caractère volontaire et puissant*»⁶⁵.

D'autres exemples de cette saturation des formes musicales par les distinctions de genres abondent. En voici quelques exemples.

Le septième degré de la gamme, appelé la *sensible* (intervalle *do-si* dans la tonalité de *do*), est vu comme féminin. Il ne doit jouer qu'un rôle modeste, transitoire, et se résoudre sur l'accord de tonique, du premier degré de la gamme.

L'accord parfait mineur, rappelle Niklaus Harnoncourt, a longtemps passé pour inférieur, féminin. Le motif rythmique de l'incise est différent suivant le moment de la mesure où il intervient. Quand il est sur le premier temps, il donne une impression d'équilibre, de stabilité et est qualifié de masculin. Quand il est sur le deuxième temps, il communique une impression d'insécurité, d'instabilité, féminine. De même, plus globalement, on a longtemps distingué le rythme et l'harmonie, qui concourent tous deux à la formation de la mélodie. Le rythme serait un principe essentiellement masculin, l'harmonie féminin: et bien entendu, c'est le rythme qui transforme des sons en véritable musique...

On trouve souvent des expressions révélatrices chez les théoriciens de la musique du XIXe siècle⁶⁶. Le récitatif est le frère, l'*aria* la soeur. Les *adagio* et les *scherzo* sont reliés au féminin. Le masculin se repère dans les larges intervalles, les octaves, les *sforzato*, la fugue, les orchestres symphoniques, les instruments à vent. Le féminin est visible dans les mélodies lyriques, le *legato*, la musique de chambre, les intervalles de seconde, les instruments tels que la harpe.

On retrouve le dualisme masculin/féminin dans la formulation des styles d'interprétation. Wilhelm von Lenz a par exemple écrit dans ses souvenirs au sujet d'une interprétation par Chopin de la Sonate *opus 26* de Beethoven:

«Son jeu était beau, mais pas aussi beau que dans ses propres compositions; il n'empoignait pas, ne jouait pas en relief, pas comme dans un roman dont l'intérêt croît de variation en variation. Il murmurait *mezza voce* mais incomparablement dans la cantilène, avec une perfection infinie dans la continuité et l'enchaînement des phrases: un jeu d'une beauté idéale, mais féminin! Or Beethoven est un homme et ne cesse jamais de l'être!».

Liszt lui-même, par ailleurs doté d'un tempérament très généreux, n'échappait pas aux classifications de règle à son époque. On les retrouve dans la définition qu'il

⁶⁴ Cit. par F. Escal, *op. cit.*, 87.

⁶⁵ C'est nous qui soulignons.

⁶⁶ Cf. Eva Rieger, *Frau und Musik*, Fischer Taschenbuch Verlag, 1980, 18.

donne des mazurkas: «Toutes les femmes en Pologne ont, par un don inné, la science magique de cette danse. Les moins heureusement douées savent y trouver des attraits improvisés. *La timidité et la modestie* y deviennent des avantages...»⁶⁷.

On retrouverait sans peine des analogies dans l'histoire de la peinture de cette époque. Je prendrai ici un seul exemple, celui des significations symboliques du dessin et de la couleur. Le débat est à vrai dire très ancien: à la Renaissance, il opposait déjà les Florentins, adeptes du trait, et les Vénitiens, partisans de la couleur. Au XVII^e siècle, il resurgit à travers la querelle des partisans de Poussin et ceux de Rubens; au XIX^e siècle il s'incarne aussi dans la différence de style existant entre Ingres et Delacroix. En 1867, Charles Blanc, publie sa *Grammaire des arts du dessin*. Il écrit très clairement que le dessin appartient au genre masculin, la couleur au féminin. Si la couleur peut être enseignée par ce que, comme la musique, elle obéit à des lois, il est infiniment plus difficile d'apprendre le dessin, dont les principes absolus ne peuvent pas être enseignés⁶⁸. La supériorité du trait est manifeste dans l'architecture et la sculpture. Mais elle existe aussi en peinture, où elle domine la couleur. Blanc utilise une métaphore sexuelle en écrivant que:

«... l'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour l'engendrement de la peinture, comme celle de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité; mais le dessin doit conserver sa prépondérance sur la couleur. S'il en allait autrement, la peinture courrait à sa ruine; elle serait perdue par la couleur comme l'humanité a été perdue à travers Eve».

Il poursuit en expliquant que le dessin est le vecteur de l'intelligibilité, alors que la couleur seule n'amène que l'incohérence: elle ne prend de signification que si elle est disciplinée par le trait. Autrement dit, la raison contre l'instabilité... On retrouve également chez Blanc la distinction privé/public, dans la mesure où il assimile la couleur à la vie organique, ce qui se passe à l'intérieur. La couleur est aussi assimilée à ce qui passe, ce qui est superficiel, comme la modernité, opposée à la permanence de la tradition: autrement dit, la décadence se situe du côté de la féminisation.

⁶⁷ C'est nous qui soulignons.

⁶⁸ Cf. Anthea Callen, *Spectacular Body*, New haven/London, 1995, 112 sq.

Partie II: Les résultantes: les pratiques

multiples furent les incidences pratiques des distinctions de genre. On s'en aperçoit en consultant quelques biographies de couples d'artistes.

Par ailleurs, l'histoire de la musique nous permet de saisir des occasions dans lesquelles les femmes, par la pratique de certains arts, purent échapper au cadre domestique, cela aussi bien en Europe qu'en Inde.

a. Vies d'artistes: le pire et le meilleur

Ici encore, je ne peux donner que quelques exemples, qui démontrent la pluralité des attitudes des couples d'artistes, allant du conformisme au machisme en passant par la tolérance.

Le compositeur Gustav Mahler séjourne à l'hôtel Bellevue, à Dresde. Le 19 décembre 1901, il écrit une lettre incroyable à sa fiancée, Alma Schindler. Alma est la fille du peintre paysagiste Emile. Schindler. Elle aurait donné son premier baiser à Gustave Klimt. Elle manifeste des dons de compositrice. C'est aussi une des plus belles femmes de Vienne et elle a dix-neuf ans de moins que Mahler :

«Aujourd'hui, ma chère Alma, je me mets à écrire avec le cœur lourd (...) j'étais heureux d'avoir enfin trouvé celle avec qui j'avais pu aussitôt tout partager; celle qui m'appartenait tout entière comme ma femme et qui était devenue un autre moi-même (...) Qu'est-ce donc que cette idée fixe qui s'est introduite dans cette petite tête si profondément et si tendrement aimés, qu'elle doit être et devenir elle-même? Que se passera-t-il le jour où la passion sera calmée (cela arrive très vite), lorsque viendra le moment, non pas d'habiter mais de vivre ensemble et de s'aimer? (...) Il va me falloir ici commencer à parler de moi, car je me trouve dans l'étrange situation d'opposer à la tienne la musique que tu ne connais pas et ne comprends pas encore (...) Ne t'est-il pas possible de considérer désormais ma musique comme la tienne?(...) Comment te représentes-tu un tel mélange de compositeurs? Imagines-tu à quel point une rivalité si étrange deviendra nécessairement ridicule, et sera plus tard dégradante pour nous deux? Que se passera-t-il lorsque tu seras en forme et qu'il faudra t'occuper de la maison ou de quelque chose dont j'ai besoin si, comme tu me l'écris, tu veux m'épargner les petits détails de la vie? (...) Que tu doives être «celle dont j'ai besoin», si nous devons être heureux, mon épouse non pas ma collègue, cela c'est sûr! (...) Cela doit être clair entre nous, avant que nous ne puissions songer à des liens qui nous unissent pour la vie. Que signifie donc: «je n'ai pas encore travaillé depuis... maintenant je vais travailler, etc.»? Qu'est-ce donc que ce travail? Composer? Pour ton propre plaisir ou bien pour enrichir le bien commun de l'humanité? Tu m'écris: «Je sens que je n'ai rien d'autre à faire que de pénétrer en toi, je joue tes lieder, je lis tes lettres, etc.» Que tu aies des remords parce que tu négliges

tes études de forme musicale et de contrepoint, cela m'est incompréhensible! (...) Tu n'as désormais qu'une seule profession: me rendre heureux! Me comprends-tu, Alma? Je sais bien que tu dois être heureuse (grâce à moi) pour pouvoir me rendre heureux. Mais les rôles dans ce spectacle, qui pourrait devenir une comédie aussi bien qu'une tragédie (ni l'une ni l'autre ne serait juste) doivent être bien distribués. Et celui du «compositeur» de celui qui «travaille», m'incombe (...) tu dois te donner à moi *sans conditions*⁶⁹, tu dois soumettre ta vie future, dans tous ses détails, à mes besoins et ne rien désirer que mon *amour!*».

Alma est déçue. On le serait à moins, d'autant plus qu'elle a un fort caractère. Elle va demander conseil à sa mère qui lui dit de reprendre sa liberté. Elle épousera Mahler quelques mois plus tard. Au début, le couple semble heureux. Mahler est très connu, mais Alma le fait profiter de son carnet d'adresses. Elle lui présente Gustave Klimt; son professeur de musique A. von Zemlinsky, avec lequel elle a eu un flirt poussé; le poète dramatique G. Hauptmann; le chef de file de l'avant-garde musicale, Arnold Schoenberg. Mais la vie va séparer progressivement les deux époux. Alma ne compose plus, elle en souffre. Elle goûte peu la musique de son mari. Par tempérament, elle a toujours été attirée par les hommes brillants et les artistes. Elle a bientôt une liaison avec Walter Gropius, le chef de file du *Bauhaus*. Survient alors un épisode tragique tragi-comique (ou un *lapsus calami?*). Gropius écrit une lettre d'amour à Alma. Mais sur l'enveloppe, il inscrit le prénom de Gustav.

A la lecture de la lettre, Mahler tombe des nues. Il ne soupçonnait rien... A la différence de beaucoup de cocus, il a une réaction intelligente. On parle beaucoup à Vienne d'un médecin ambitieux et novateur, le Docteur Sigmund Freud. Gustave se dit qu'il pourra peut-être lui expliquer ce qui lui arrive. De son côté, Freud n'est pas mécontent de pouvoir mettre sur la liste de ses patients le nom du célèbre chef d'orchestre. Freud lui-même a des rapports ambigus avec la musique. Il l'apprécie, au point de conseiller à certains ses patients d'aller écouter des opéras, mais ne la supporte pas. Plus exactement, il n'accepte pas de ne pas comprendre ce pourquoi la musique l'émeut. Il le dit expressément dans son analyse du *Moïse* de Michel-Ange. Quoi qu'il en soit, Freud procède à une psychanalyse-éclair de Mahler⁷⁰ au cours d'une promenade de quatre heures dans la petite ville de Leide, où ils se sont donné rendez-vous le 26 août 1910. Bruno Walter, l'assistant de Mahler, a consulté Freud avec succès. Mahler dit à Freud le malheur dans lequel il se trouve plongé par l'adultère de sa femme, en précisant qu'il traverse une période d'impuissance physique. Freud pose un diagnostic de névroses obsessionnelles chez le couple.

⁶⁹ C'est Mahler qui souligne.

⁷⁰ Cf. le film: *D'un pas mesuré - La Cinquième de Mahler*, disponible chez *Arte-Boutique*. Freud parlera de sa rencontre avec Mahler à sa disciple, la princesse Marie Bonaparte, qui le sauvera de l'Holocauste: Freud n'a jamais cru que les nazis mettraient leur programme électoral à l'exécution. Alma reçut la facture des honoraires de Freud, qu'elle jugea particulièrement élevés. Un après-midi avec Freud coûtait l'équivalent de plusieurs centaines d'euros...

Malher a été très marqué dans son enfance par les mauvais traitements que faisait subir son père à Marie, sa mère. Inconsciemment, il a transformé Alma en sa mère, en la plongeant dans la souffrance par le refus de voir en elle une compositrice. Freud remarque que le prénom exact d'Alma est Anne-Marie. Mahler l'appelait «Ma Marie». Freud dit aussi à Mahler que comme sa mère, il boîte. Mais cette boiterie est psychosomatique. Tout en faisant souffrir Alma, il l'idéalise, d'où son inappétence sexuelle. Mais à partir du moment où Alma le trompe, elle redevient une femme comme les autres. Il pourra donc retrouver sa vigueur et commencer à aimer réellement sa femme.

Quant à Alma, c'est un bon exemple du complexe d'Édipe. Freud dit à Gustav: «Votre femme cherche son père dans l'homme qu'elle aime, vous êtes celui-là». Malher sort optimiste de cette entrevue. Il comprend ses erreurs et encourage Alma à composer, promet qu'il l'aidera à faire éditer ses œuvres.

Le couple aurait-il été sauvé? Nous ne le saurons jamais, car Mahler meurt l'année suivante d'une endocardite.

Alma n'avait en tout cas pas arrêté sa liaison avec Gropius. Celle-ci prend temporairement fin en 1912, elle en entame une autre avec l'écrivain et peintre Óscar Kokoschka, qui exécute en son honneur le tableau *La fiancée du vent*. Elle le quitte peu après et se marie avec Gropius, dont elle a une fille. Celle-ci meurt très jeune. Alban Berg compose en sa mémoire le *Concerto à la mémoire d'un ange*. Alma aura une vie agitée jusqu'à sa mort en 1964, à l'âge de quatre vingt cinq ans.

Revenons à la lettre de Gustav de 1910. Je l'ai qualifiée d'incroyable. L'est-elle vraiment⁷¹? Les jugements historiques sont toujours difficiles et souvent hasardeux. L'amoureux d'histoire devrait se pénétrer du principe méthodologique premier de l'ethnologue: situer son regard à la bonne distance. Ne pas se confondre avec le point de vue de ceux que l'on observe sous peine de perdre toute faculté critique et même d'intelligibilité. Mais aussi ne pas juger à propos de ses propres valeurs ou de celles de notre époque. Le conseil est à suivre quand on essaie, en nos temps post féministes, de juger le comportement d'un homme datant de plus d'un siècle, où les mœurs bourgeoises – et le droit – réduisaient les femmes à la place que Mahler assigne à sa fiancée. De telles idées se sont certainement perpétuées dans nos sociétés jusqu'aux années soixante et dix. Faut-il alors exonérer Mahler, qui ne pouvait admettre que son épouse fut elle aussi une artiste? D'autres exemples montrent que même avant lui, d'autres modèles conjugaux étaient possibles. Y compris au cœur du XIXe siècle, ce siècle noir des femmes: malheur à celles qui sont

⁷¹ D'autres figures illustres se sont montrées d'un égoïsme à peu près semblable avec leur compagne. On pense à Victor Hugo, qui demande à Juliette Drouet d'abandonner la carrière théâtrale et de rester cloîtrée, en n'effectuant de sorties qu'en sa compagnie. Ce qui ne l'empêche d'ailleurs pas d'avoir des liaisons avec d'autres femmes, comme Léonie d'Aunet, ou Alice Ozy, une autre actrice. On sait que par ailleurs Victor Hugo avait des liens très étroits avec sa fille Léopoldine. Quand elle se marie, il lui compose un poème en ces termes: «Emporte le bonheur et laisse nous l'ennui!».

nées avec le Code civil qui instituait un partage inégal: «Le mari doit protection à sa femme, la femme obéissance au mari»⁷².

Prenons le cas d'un amour romantique s'il en fut, celui des époux Schumann. Clara Wieck manifesta très tôt des dons pour la musique. Ses parents étaient divorcés (le divorce était autorisé en Allemagne) et elle fut éduquée par son père, un bon professeur de piano (Robert Schuman allait être son élève). Sans peut-être le savoir le père Wieck était féministe. Il encourageait sa fille non seulement à jouer du piano, mais à composer, transgressant ainsi une limite pluriséculaire. Il avait également observé que le mariage était souvent le tombeau des dons artistiques d'une femme. Il encourageait donc sa fille à demeurer célibataire. Mais Clara et Robert tombent amoureux l'un de l'autre... et se heurtent à la résistance du père à leur projet de mariage. Ne pouvant obtenir son consentement, Robert et Clara se résolvent à l'attaquer en justice en 1839, au motif que:

«Le père de la soussignée Clara Wieck nous refuse son autorisation en dépit de sollicitations pressantes et affectueuses. Nous ne pouvons nous expliquer les motifs de ce refus, notre situation de fortune étant à même de nous mettre à l'abri du besoin dans l'avenir. Le vrai refus du motif de Monsieur Wieck doit plutôt se trouver dans une sorte de sentiment personnel de haine à l'encontre du soussigné, alors que celui-ci pense pour sa part accomplir tous les devoirs que peut attendre de lui le père de celle qu'il a choisie pour compagne de sa vie»⁷³.

Quelques années plus tard, le père et la fille se réconcilient. En 1843 le père Wieck écrit:

«Parce que j'aime toujours la musique sincèrement et sans le moindre regret, je tiens à ce que tu saches que je ne suis nullement insensible à l'activité, que je n'ignore pas, de ton mari dont je connais le grand talent. Si je t'écris cela, c'est pour que tu me dises quand je pourrais entendre quelques-unes de ses récentes compositions, dont j'entends parler avec enthousiasme par tous les amateurs»⁷⁴.

Encourage-t-il encore sa fille à composer? Plus tard, celle-ci s'étonnera de l'éducation qu'il lui a donnée en la matière, écrivant que le rêve de son père était illusoire: l'histoire montrait bien qu'il n'y avait jamais eu de compositrices... Robert s'en étonnait d'ailleurs dans leur journal: «Il est incroyable qu'il n'y ait pas de femmes compositeurs. Les femmes sont peut-être la part immergée de la musique».

À leur époque, on ne cherchait pas dans l'histoire des compositrices, pour la raison qu'il ne pouvait y en avoir: la composition exigeait des facultés intellectuelles

⁷² Art. 213 du Code de 1804.

⁷³ R. et C. Schumann, *Journal intime*, Paris, Buchet-Chastel, 2009, 84.

⁷⁴ *Ibid*, 189.

hors d'atteinte pour une femme⁷⁵. Sur le plan esthétique, les œuvres de Clara sont de leur temps, sans plus. Ses compositions pour piano sont du Chopin banalisé et s'écoutent agréablement. Si elle adorait la musique de son mari, elle ne comprenait rien à la musique moderne, en particulier celle de Wagner qu'elle qualifiait de cacophonique.

Pendant vingt-cinq ans, de 1828 à 1853, les deux époux entrelacent leurs œuvres. Robert compose des *Impromptus* (*opus* 5) «Sur une romance de Clara Wieck». Un passage du *Notturmo* des *Soirées musicales* de Clara, un motif descendant de cinq sons, déjà présent dans la *Fantaisie en do*, passe en boucle dans la huitième *Novellette* «*Stimme aus der Ferne*». Pour les dix-huit ans de Clara, Robert lui offre ses dix-huit *Davidsbündlertänze*. Elles sont inspirées par une mazurka des *Six soirées musicales*, publiées en 1836 (*opus* 6) par Clara, dont Robert fera dans la presse musicale une critique élogieuse. Ils publient ensemble les douze *Lieder* du *Liebesfrühling* (*opus* 37/12). En 1839, l'année où les deux fiancés attaquent le père en justice) Robert écrit à sa future épouse:

«A l'écoute de ta Romance, j'ai entendu une nouvelle fois que nous devons devenir mari et femme. Tu me complètes comme compositeur, de même que moi pour toi. Chacune de tes pensées provient de mon âme, de même que je te dois toute ma musique»

Mais Clara allait cesser peu à peu de composer. Tout en appréciant ses œuvres, Robert jugeait que le premier devoir d'une femme était de s'occuper de sa maison et de ses enfants. Il adorait les enfants et lui en fit une dizaine. Comme le couple n'était pas fortuné, il ne pouvait s'en remettre à des domestiques pour leurs soins. Robert écrit: «... s'occuper des enfants, d'un mari perdu dans ses rêveries, cela ne se consolide ne se concilie guère avec la composition». Au total Robert totalisera cent quatre vingt recueils, Clara une trentaine... Les œuvres de Clara postérieures au mariage (en 1840) sont presque toutes composées pour Robert et diffèrent de celles de jeunesse, plus brillantes et superficielles. En 1853, Robert tombe malade. Le 8 juin elle insère dans ses *Variations opus* 20 «*Sur un thème de R. Schumann*» le motif qui unissait autrefois sa *Romance opus* 3, les *Impromptus* de Robert et sa *Romance* en la mineur *opus* 21. Elle pose sa plume de compositrice et ne la reprendra jamais.

Elle devient veuve à trente-six ans. Elle consacra les vingt-cinq prochaines années de sa vie au culte de la musique de son mari et devra subvenir à l'éducation de leurs sept enfants vivants. Elle va poursuivre à travers toute l'Europe une carrière de virtuose, se faisant son propre impresario, fait exceptionnel à l'époque.

⁷⁵ *A contrario*, citons une des premières compositrices connues: «Je veux montrer au monde, dans la mesure où cela m'est possible en ma qualité de musicienne, les erreurs que commettent les hommes dans leur vanité. Ils croient tellement être doués de raison qu'il leur semble que les femmes n'en sont pas pourvues de la même manière» (Maddalena Casulana de Mezzai, *Préface au Recueil de Madrigaux*, 1568).

Un couple donc très différent de celui que formeront un demi-siècle plus tard Gustav et Alma. Car si la pression sociale est certaine (c'est bien la société qui engendre les types idéaux d'homme et de femme), les individualités et l'accord des cœurs et des corps comptent aussi.

Prenons en dehors de l'art musical d'autres exemples de cette variété d'attitudes⁷⁶.

Certains couples se sont déchirés.

Entre Auguste Rodin et Camille Claudel, c'est l'amour-passion, avec ses flamboiements et ses désillusions. «Ma très bonne à deux genoux devant ton beau corps que j'étreins» écrit-il à sa jeune maîtresse (elle a vingt ans, lui quarante-cinq). Celle-ci n'est pas en reste: «Je couche toute nue pour me faire croire que vous êtes là, mais quand je me réveille, ce n'est plus la même chose. Je vous embrasse». Mais il ne s'agit pas d'une liaison banale entre un artiste consacré et son modèle. Rodin perçoit très vite les dons de Camille: «Je lui ai montré où trouver de l'or, mais l'or qu'elle trouve est bien à elle».

Ils collaborent et de 1884 à 1886 travaillent aux mêmes œuvres: *L'Eternelle Idole*, *Le Baiser*, *Fugit Amor*, *la Danaïde*. On dira plus tard qu'elle ajoute du sentiment à l'expressivité des corps chère à Rodin. Mais Claudel ne veut pas quitter sa compagne Rose Beuret et Camille ne supporte plus le partage: elle veut le mariage. Devant les refus réitérés de Rodin, elle le quitte. En 1892, elle dessine une caricature de Rodin et de Rose: «Le Collage. Ah! Ben vrai! Ce que ça tient?». Ils sont nus et se tournent le dos, à quatre pattes dans une posture grotesque, soudés par leurs postérieurs comme des chiens après l'accouplement. On connaît la suite de la malheureuse existence de Camille. Rodin a un fils de Rose, qu'il épousera quelques mois avant de mourir en 1917, après cinquante trois ans de concubinage.

Picasso le Minotaure a beaucoup collectionné les œuvres d'art et les femmes. Même aussi douées que belles, elles ne seront jamais ses égales, mais muses ou viatiques. Parmi elles, Dora Maar. Comme Alma, elle possède un fort caractère et est une égérie des milieux artistiques quand il la rencontre. Il a cinquante quatre ans, elle vingt-huit. Elle dirige un studio où défilent mannequins et personnalités du Tout-Paris. Comme Camille, elle commence par tout accepter de Picasso, qui poursuit toujours sa liaison avec Marie-Thérèse Walter, dont il a une fille. Dora l'accompagne dans la peinture de *Guernica* (1937) et en fait un reportage photo. Mais elle va abandonner la photographie pour s'initier à la peinture sous les conseils du Maître, qui accroît ainsi son emprise. Par une sorte de métaphore, elle devient son modèle, l'objet dont il tire son inspiration, tandis que continue le ménage à trois. Il la quitte en 1945 pour Françoise Gillot. Dora s'enferme dans la prison de la dépression (elle sera suivie par Lacan) avant de se retirer dans le Lubéron, dans une maison achetée par Picasso. Elle y vivra cloîtrée, archivant les souvenirs de sa vie avec le Maître.

Mais la passion entre les artistes ne se conjugue pas toujours avec le malheur.

⁷⁶ On en trouvera beaucoup dans: A. Vircondelet, *Les couples mystiques de l'Art*, Paris, Beaux-Arts, 2011.

Ainsi de Sonia et Robert Delaunay. Sonia Terk quitte Saint-Pétersbourg en 1905. Ses professeurs russes ont déjà remarqué ses dons et elle sait qu'elle sera artiste. Elle a vingt-trois ans et rencontre le galeriste Wilhelm Ude, qui a découvert Picasso. Il est homosexuel, mais elle l'épouse rapidement. C'est un mariage blanc, une association. Ude la fait profiter de son carnet d'adresses. Ils vivent séparés. Deux mois après leur mariage, Sonia rencontre Robert Delaunay dans la galerie de son mari. Elle devient rapidement sa maîtresse. Ils ont le même âge. Elle divorce et l'épouse un an plus tard, en 1909. Ils vivront trente ans ensemble, jusqu'à la mort de Robert d'un cancer, en 1941. Comme Clara et Robert Schuman, ils entrelacent leurs œuvres. Sonia n'est pas une muse, mais une partenaire, de rang égal. Robert et elle s'influencent sans se copier, tandis qu'ils vivent un amour heureux.

Alain Vircondelet célèbre leur communauté esthétique en ces termes:

«Leur atelier est un laboratoire d'idées communes que chacun va mettre en couleurs et en vibrations. Robert peut-être plus théoricien, Sonia plus slave, plus pétillante d'idées, mais tous les deux toujours aussi fusionnels. Leurs peintures sont en ce sens la véritable métaphore de leur couple: leurs formes géométriques tourbillonnantes comme les arceaux qui entourent les planètes, elles s'enlacent et se délient, vibrant parce qu'elles ont observé de trop près le soleil, toujours dans une fête joyeuse, qui révèle la puissance vitale»⁷⁷.

Sonia mourra à quatre vingt quatorze ans, juste après avoir rédigé ses *Mémoires*, où elle parle de sa passion pour la couleur, partagée avec Robert.

On trouve le même partage chez Jean Tinguely et Nikki de Saint-Phalle, surnommés les *Bonny and Clyde* de l'art.

Ils se rencontrent en 1955. Il a trente ans, elle vingt-cinq. Ils sont mariés, mais éprouvent tout de suite une passion réciproque, qui durera jusqu'à la mort de Jean. Nikki est belle: elle pose parfois pour *Life magazine* et *Vogue*. Mais elle est fragile psychiquement, souvent dépressive. Elle a subi dans son enfance des relations incestueuses. Elle découvre sa vocation d'artiste en faisant la connaissance de l'oeuvre de Gaudi et se passionne pour les formes contemporaines de l'art. Elle et Jean sont exposés dans tous les grands musées; ils ont leurs propres productions mais se retrouvent dans des œuvres communes, sans que l'un cherche à dominer l'autre. Ils communient dans l'idée que l'art a une vocation révolutionnaire, que le mouvement est premier.

«Pour moi – disait Jean – l'art est une forme de révolte totale et complète». En 1969, le couple se représente dans une sculpture monumentale aux couleurs vives, *Adam et Eve*. Jean ira au paradis des artistes en 1991, Nicky l'y rejoindra en 2002.

Autre couple mythique, celui de Salvador Dali et Gala... la plus antipathique des femmes, suivant Peggy Guggenheim. Dali a une vision de la femme très

⁷⁷ A. Vircondelet, *op. cit.*, 66-67.

traditionnelle. La femme ne peut pas créer, mais elle peut jouer le rôle de muse, qu'il a d'ailleurs assigné à Amanda Lear, la belle maîtresse morganatique à laquelle il a sans doute le plus tenu. D'origine russe, beaucoup plus âgée que lui, Gala joua un rôle maternel auprès de Dali, dont la virilité n'était pas très affirmée. Elle s'occupait de tout ce qui concernait la vie matérielle, et lui ouvrit son volumineux carnet d'adresses quand ils se sont rencontrés. À la mort de Gala, Dali se sent abandonné et meurt cloîtré quelques années plus tard.

On peut trouver beaucoup d'autres exemples de couples d'artistes qui ont partagé leurs arts et leur vie de manière réellement amoureuse. Les deux dadaïstes Sophie Taueber (1899-1943) et Hans Arp (1886-1966); Man Ray (1890-1976) et Lee Miller (1907-1977); Max Ernst (1891-1976) et Dorothea Tanning (née en 1910).

L'histoire de la musique montre aussi des couples heureux, y compris au XIXe siècle⁷⁸.

Ainsi de Louise et Aristide Farrenc. Louise rencontre Aristide dans des concerts et l'épouse à dix-sept ans; il a dix ans de plus qu'elle. Ils jouent ensemble. Louise a des dons pour la composition. Elle est d'un tempérament timide et son mari l'aide à publier ses œuvres. Elle va s'illustrer dans le grand genre (en principe masculin) de la symphonie. Aristide crée en 1852 une *Société symphonique*. Il soutiendra toute sa vie son épouse dans son activité de compositrice.

Mais les exemples inverses existent aussi, où le mariage fut un carcan pour les épouses compositrice. Carcan que certaines parvinrent à briser.

Louise Viardot, fille de Pauline, épouse en 1882 Ernest Hérítte, un diplomate de vingt ans son aîné. Elle le quittera trois ans après. En janvier 1795, Sophie Gail épouse à dix-neuf ans l'helléniste Jean-Baptiste Gaël. Il a trente ans de plus qu'elle et est professeur au Collège de France. Les époux se séparent trois ans après leur mariage, puis divorcent. Un contemporain décrit ainsi Louise:

«Madame Gail était dans cette pléiade, comme l'étoile principale autour de laquelle tourbillonnaient de brillants satellites; malgré les disgrâces de son extérieur⁷⁹, elle avait une physionomie si animée, une âme si ardente (...) de grands musiciens, entre autres, s'abandonnent à son influence et c'est sans doute à cette circonstance que Madame Gail dut enfin de se livrer à des compositions lyriques d'un ordre plus élevé».

Sa librettiste Sophie Gay publie en 1832 un roman, *Mariage sous l'Empire*, où elle condamne l'hypocrisie de la morale bourgeoise, indulgente pour l'adultère masculin et implacable pour celui de la femme. Peut-être s'était-elle inspirée de la vie de la compositrice, qui eut plusieurs enfants d'amants différents et menait une existence affranchie des conventions sociales.

⁷⁸ Cf. F. Launay, *Les compositrices en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2006, 77-92.

⁷⁹ S. Gail était laide.

On retrouve les mêmes déclinaisons du bonheur chez les couples homosexuels. L'artiste peintre Rosalie Bonheur et sa compagne ont vécu semble-t-il une vie de couple harmonieuse.

Tout le contraire de la liaison entre Arthur Rimbaud et Paul Verlaine⁸⁰.

Né en 1844, Paul Verlaine a dix ans de plus qu'Arthur Rimbaud. Il se marie à 22 ans et l'année suivant son mariage, il rencontre Rimbaud, en fugue à Paris. Ils fréquentent les mêmes cafés littéraires. Verlaine balance peu de temps entre son épouse et Rimbaud. Il la quitte, pour suivre le jeune homme en Angleterre et en Belgique. Leur liaison ne durera que deux ans. En 1873, déchiré entre ses deux amours, dans une crise d'alcoolisme, Verlaine tire une balle sur Rimbaud. Celui-ci le quitte. Verlaine purge à Bruxelles une peine de deux ans de prison. Plusieurs années après, il reviendra au catholicisme.

Que retenir de ces quelques exemples, arbitrairement choisis?

Avant tout que bonheur et malheur, comme chez les couples ordinaires, dépendent largement du type d'accord qui unit un homme et une femme, qui passe plus ou moins par la médiation de l'union des corps. Tout dépend des aptitudes à l'amour, lequel ne se confond jamais avec l'état amoureux. Pour durer, la passion a besoin d'échanges qui parfois conduisent à l'osmose, avant que la mort ne scelle les vies en destins. La différence d'âge joue aussi son rôle. Quand elle se cumule avec le tempérament dominateur d'un des artistes (Mahler, Picasso) elle augmente les risques d'anéantissement du couple.

La musicienne Marie Jaëll forme avec son mari un couple de pianistes, qui connut le succès. Elle s'essaya aussi à la composition. En 1878, elle écrit à Franz Liszt:

«À la fin, qu'elle soit douée ou non, l'homme prend à peu près toutes les choses dont il tire ses forces pour produire (...) L'union de deux êtres peut, certes, être belle, splendide, merveilleuse, mais (...) la femme doit-elle toujours succomber et faire le choix entre les ailes du corps et celles de l'âme, sacrifier les unes aux autres? Ne peut-elle garder quatre ailes? C'est un mystère dont j'ai voulu voir la fin; le rêve était-il trop téméraire?»⁸¹

Enfin, s'il est fréquent que, *volens nolens*, des épouses arrêtent de créer pour leur mari, l'inverse est plus rare.

Deux exemples, toujours pris dans le XIXe siècle.

Lucile Le Verrier, fille d'un grand astronome, a ces réflexions sur sa carrière de musicienne que son mariage lui a fait abandonner:

⁸⁰ Cf. le film franco-belge *Rimbaud-Verlaine* (disponible en DVD), réalisé par Agnieszka Holland, sorti en France en 1997, avec Leonardo di Caprio dans le rôle de Rimbaud.

⁸¹ Cit. par F. Launay, *op.cit.*, 78.

«Je m'appelle Lucile Magne, j'ai un mari adoré et parfait, de beaux enfants, j'habite un appartement vaste et bien arrangé, je me trouve bien heureuse. Je demande seulement à Dieu de me rendre la santé. Mais quand je pense à Lucile Le Verrier, qui ne quittait pas sa mère pour un jour sans chagrin, qui demeurait à l'Observatoire (...) il me semble que je pense à une autre personne, qui m'a intéressée et qui a disparu»⁸².

Quelques années plus tôt, une femme peintre, Marie Guilhelmine Benoist, avait elle aussi renoncé à son art sous la pression de son mari, avec un profond chagrin⁸³.

Marie de la Ville faisait partie des élèves de David qui eut plusieurs élèves femmes. Elle épouse le Comte Benoist, un royaliste membre d'un complot visant à la restauration de l'Ancien Régime, qui doit fuir en 1793. Elle a cependant les faveurs de Napoléon. Elle devient célèbre à trente-trois ans en effectuant le *Portrait d'une Nègresse*. Ne prenons pas ce tableau pour un document ethnographique. Si la peau est d'un noir prononcé, le visage n'a rien de négroïde. Le vêtement est un drapé à l'antique, qui découvre le sein gauche de la jeune femme, dans une figure conventionnelle de la nudité. Mais non seulement il n'y a rien de servile dans cette nègresse, mais en plus on comprend que l'artiste a voulu montrer qu'elle pouvait être aussi belle qu'une femme blanche. Madame Benoist innove dans un autre genre: elle peint des scènes historiques, genre réputé masculin. Devenu empereur, Napoléon décernera en 1804 une médaille d'or à l'artiste, la fera bénéficier de nombreuses commandes et lui attribuera une pension annuelle. Mais en avril 1814, l'empereur abdique. À la faveur de la Restauration, Pierre Vincent Benoist devient conseiller d'État. L'activité artistique de sa femme, notamment dans sa dimension publique, devient alors gênante pour lui. Il lui demande d'y renoncer rapidement. Elle s'y résout, non sans mal. Le 1^{er} octobre 1814, elle écrit une lettre poignante à son mari. Après un passage où elle lui demande d'excuser ses «mines maussades et ses jérémiades», elle poursuit:

«Ne m'en veuillez pas si mon cœur s'est ému tout d'abord du parti qu'il me fallait prendre en satisfaisant enfin à un préjugé de la société auquel il faut bien, après tout, se soumettre. Mais tant d'études, tant d'efforts, une vie de travail acharné, et après une longue période d'épreuves, enfin le succès! Et puis, voir soudain tout cela comme un objet de honte! Je ne pouvais m'y résoudre. Mais tout est bien ainsi, n'en parlons plus; je suis devenue raisonnable... mon amour-propre a reçu une blessure trop soudaine, aussi, n'en parlons plus ou la blessure s'ouvrirait à nouveau».

⁸² Lucile Le Verrier, *Journal d'une jeune fille du Second Empire (1866-1878)*, Lionel éditions, Paris, 1994, 98.

⁸³ Cf. Norbert Rouland, *Du droit aux passions*, Aix-en-Provence, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2005, 216-221.

Tout est dit en quelques mots amers. Madame Benoist ouvre alors une école d'art pour jeunes filles, où elle enseigne jusqu'à sa mort, douze ans plus tard, en 1826.

b. Les apparitions des femmes en public

Une des raisons majeures de l'exclusion des femmes des activités artistiques réside dans leur assignation au cadre domestique: une femme honnête ne doit pas se montrer en public. Or certaines formes artistiques, comme la musique, nécessitent souvent une apparition en public, ou au minimum une certaine sociabilité: pendant longtemps, on ne pouvait entendre de la musique que si on la pratiquait. C'est moins vrai pour la peinture ou l'écriture, mais même dans ces cas, la diffusion d'une œuvre nécessite des contacts avec le public.

Mais l'histoire donne des exemples de transgression réussis.

En Italie, tout spécialement à Venise, les *ospedali* de certaines villes formaient les jeunes femmes pauvres à la pratique de la musique, sous la direction de grands maîtres comme Vivaldi, qui composa notamment pour les pensionnaires de *La Pietà* l'oratorio *Judith Triumphans* et de nombreux concertos. Leurs concerts étaient réputés dans toute l'Europe et attiraient un large public de connaisseurs. J.J. Rousseau, qui aurait voulu être un grand compositeur, nous en donne une description savoureuse dans ses *Confessions*. Mais cette formation avait ses limites. Elle devait faire des pensionnaires, dotées par l'hôpital, des candidates à des mariages honorables. Il leur était interdit, sous peine de confiscation de leur dot, de pratiquer leur art en public une fois mariées. Elles devaient encore moins composer, ce dont souffrirent certaines.

L'expérience malgré tout réussie des hôpitaux vénitiens montre donc qu'une éducation artistique des femmes est possible quand les moyens sont présents. Ce qui recoupe l'argument des féministes suivant lesquels l'égalité entre l'homme et la femme doit passer par l'égalité dans l'instruction.

Dans le même sens, on peut mentionner les réformes de Lully, le musicien favori de Louis XIV.

En 1671, dans *Psyché*, Lully opère une véritable révolution. Jusque-là, les femmes n'acceptaient de chanter en public que dans des loges grillagées. Comme l'écrit La Grange, un contemporain:

«Jusqu'ici les musiciens et les musiciennes n'avaient point voulu paraître en public; ils chantaient à la Comédie dans des loges grillées et treillissées. Mais on surmonta cet obstacle et, avec quelques légère dépense, on trouva des personnes qui chantèrent sur le théâtre à visage découvert, habillés comme les comédiens...».

Cette innovation permit la naissance de l'Opéra français, qui voulait se distinguer de l'opéra italien: elle aurait été impossible sans chanteuses sur la scène de

théâtre. Malgré tout, pendant des années encore, les danseurs étaient tous des hommes. Les rôles féminins (nymphes, prêtresses, suivantes, etc.) étaient tenus par des hommes travestis.

En 1681, nouvelle révolution opérée par Lully, pour le *Triomphe de l'amour*: des dames de qualité dansent. Et parmi elles les plus grands noms de la noblesse française: Mlle de Blois, Mlle de Nantes, la duchesse de Sully.

Lully a donc révolutionné les pratiques de la scène. Il a aussi permis la naissance d'une tradition de l'enseignement aux femmes par les femmes. Les chanteuses qu'il avait formées formeront à leur tour d'autres chanteuses.

Louis XIV apporta d'ailleurs son concours à ses réformes en supprimant le chant des cas de dérogeance pour les fils et filles de la noblesse.

Conclusion: Et aujourd'hui?

Tout ceci n'appartient-il qu'à l'histoire? Les femmes n'ont conquis l'égalité juridique avec les hommes que dans les pays occidentaux. Sauf peut-être en Scandinavie, elles ne sont pas encore parvenues à l'égalité réelle.

Au début du XXe siècle, l'accès à l'instruction a levé une des premières barrières. On n'en a pas pour autant assisté à une multiplication des compositrices, ou des chefs d'orchestres symphoniques. Car en musique peut-être plus qu'ailleurs, les mentalités anciennes ont persisté et les plafonds de verre sont d'autant plus épais.

Une enquête menée en 1992 dans un certain nombre d'établissements scolaires anglais sur l'éducation musicale montre bien la permanence de certains stéréotypes. Filles et garçons ont tendance à s'inscrire de même dans certaines particularités. Les filles sont davantage du côté de la musique classique, associée à la conformité, les garçons de la musique populaire, associée à la non-conformité et à une plus grande créativité. En ce qui concerne la manière d'aborder la composition musicale, les filles se décrivent comme plus émotionnelles, manquant de confiance en elle-même; les garçons comme contrôlant davantage leurs sentiments⁸⁴.

Dans le Master de *Droit des activités artistiques* que j'ai créé et dirige à la Faculté de droit d'Aix en Provence, la quasi-totalité des candidatures sont féminines. Dans un autre Master, celui de *Droit du sport*, elles sont masculines. Il existe pourtant beaucoup de sports et sportives féminins et la plupart des artistes sont des hommes...

Plus largement, soixante ans après, que penser de la célèbre affirmation de Simone de Beauvoir:

«On ne naît pas femme: on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine;

⁸⁴ Cf. L. Green: *Music, Gender, Education*, Cambridge University Press, 1997, 215-230.

c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin»⁸⁵ ?

Tout n'est pas de l'ordre de la culture. Il existe des déterminants biologiques puissants de la distinction entre les sexes, qu'ils soient chromosomiques, anatomiques, hormonaux, neurologiques, etc.... en ce sens, je ne peux pas dire avec Simone de Beauvoir que tout est culturel.

Il faut de plus admettre que chacun de nous porte en lui des caractéristiques physiques et physiologiques (hormones) qui appartiennent à l'autre sexe, et que c'est justement le rôle de la culture de les harmoniser.

Je ne veux pas dire par là qu'il existe un *éternel féminin* (pas plus qu'un *éternel masculin*). La prison des genres a été en fin de compte un mal pour l'humanité tout entière. Pour les femmes bien sûr, si longtemps mineures, dans le droit comme dans les arts.

Mais pour les hommes aussi. Ils se sont tout d'abord privés de compagnes qui auraient pu les enrichir non seulement par leur physique, leur grâce, etc., mais aussi par leur esprit et leur intelligence, car ces deux types de qualités ne sont pas contradictoires. D'autre part, tous les hommes, sans pour autant être efféminés, n'ont pas été les tenants de l'idéologie «virile», ou «machiste» (de tout temps, et pas seulement à l'époque contemporaine, il y a eu des hommes féministes). Ceux-là ont aussi souffert des stéréotypes dominants.

Une des meilleures preuves de l'absence historique de ces invariants de genre dans le domaine de la création esthétique réside dans le fait qu'à une époque donnée, les créations artistiques (que ce soit en peinture ou en musique) des femmes ont toujours davantage ressemblé à celle des hommes de la même époque qu'à celle des femmes d'une époque antérieure ou future. Et est-il besoin de rappeler que les peintres des maternités les plus émouvantes ont été en très grande majorité des hommes?

Il semblerait donc qu'il faille souscrire aux déclarations de grandes musiciennes frappées au coin du bon sens. Comme Nadia Boulanger, ou Ethel Smith: «Il n'y a pas de sexe en art. Qu'il s'agisse de jouer du violon, de peindre ou de composer, c'est la qualité qui importe». Elles étaient toutes deux des féministes déclarées.

Cependant, l'histoire culturelle et sociale nous enseigne que la réalité, pendant la majeure partie des siècles qui nous ont précédés, a été différente, et que l'esprit a bien eu un sexe. Non pas en raison d'un particularisme des synapses féminines ou de la numération globulaire des femmes, encore moins de la spécificité de leurs organes génitaux. Mais pour des causes sociales, politiques et culturelles qui font l'histoire, qu'on se félicite ou qu'on déplore le sens qu'elles lui donnent.

⁸⁵ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, première édition: 1949; 1976, tome 2, 13.

Il n'existe donc pas une musique féminine, mais il y a eu des musiques de femmes.

Mais ce sens n'est pas inscrit une fois pour toutes: le combat pluriséculaire et toujours inachevé des femmes *et des hommes* pour l'amélioration de la condition féminine, aussi bien dans la vie sociale que par la formulation de nouveaux textes juridiques, le prouve de façon évidente.

L'avenir est ouvert. Pour ma part, je veux croire avec Aragon⁸⁶ et contre Baudelaire⁸⁷ que la femme est l'avenir de l'homme.

⁸⁶ «L'avenir de l'homme est la femme. Elle est la couleur de son âme», L. Aragon, *Le fou d'Elsa*, Ch. IV, Paris, Gallimard, 1963.

⁸⁷ «Celui qui aime une femme intelligente est un pédéraste», C. Baudelaire, *Fusées, Œuvres Complètes*, Paris, R. Laffont, coll. Bouquins, 2004, XII, 396.

Condividere l'esperienza, conoscere la malattia, comprendere il corpo: campi-scuola per giovani diabetici

Eugenio Zito

Sharing the experience, knowing the illness/disease, understanding the body: educational camps for young diabetics

Abstract

In this paper the author presents some anthropological reflections on the body, the processes of knowledge of a chronic autoimmune disease such as type 1 diabetes mellitus and the possibility of processing and sharing the experience of illness during educational camps for young diabetics, both with each other and with the pediatricians who take care of them, in an unusual setting, outside the hospital, in a place used for holidays. Starting from the ethnographic material collected in the field, the educational camps for young diabetics organized in the Campania Region from 2014 to 2016 by the Paediatric Diabetes Care Unit of the Azienda Ospedaliera Universitaria Federico II of Naples, the author discusses more general issues about illness/disease, care processes in chronicity and humanity in the health contexts of contemporary culture and society. The goal of this anthropological research is to underline the useful transformative potential of narrative process of chronic disease and the importance of a true "logic of care", showing the complexity of life that flows around the experience of being diabetic. This experience, like the exciting circumstances of educational camps, an increasingly recognized segment in the assistance to diabetic children and adolescents in biomedical contexts, is often intensely shared between patients and pediatricians with major consequences in terms of care and health.

Keywords: experience; body; disease/illness; diabetes care; medical anthropology

«L'uomo non solo crea una cultura e la abita,
ma anche la porta in sé: l'uomo è la cultura»
(Kapuściński R., *In viaggio con Erodoto*, 2014, p. 81).

1. L'uomo è la cultura

La cultura è nell'uomo e «l'uomo è la cultura», con queste due frasi, brevi ma molto incisive, mutuata da un testo del narratore Ryszard Kapuściński, che richiama il pensiero di Erodoto, forse il primo etnografo della storia, introduco alcune riflessioni antropologiche su corpo e malattia, elaborate a partire da un'esperienza sul campo con giovani diabetici a Napoli. Le parole citate in epigrafe ci ricordano, infatti, che l'uomo non è mero prodotto di costruzione culturale della storia e della società, in quanto è, prima di tutto, soggetto attivo di produzione di significati ed esperienze.

I corpi, oltre a essere costruiti e modellati nell'ambito di specifiche pratiche sociali e definiti discorsi culturali, di fatto rappresentano pure il terreno vissuto di essi. Sartre (1967), per esempio, con specifico riferimento alla particolare esperienza dello scrittore Carlo Levi con la cultura lucana, nel parlare del complesso intrico di "natura" e "cultura" presente nel romanzo *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), riprende esattamente le illuminanti parole di Maurice Merleau-Ponty: «I nostri corpi sono presi nel tessuto del mondo, ma il mondo è fatto della stoffa del mio corpo» (Sartre 1967, pp. 259-260). Proprio a proposito di umanità e cultura l'antropologia, anche attraverso una frequentazione di realtà socio-culturali tra le più disparate, finalizzata allo studio delle differenze culturali, ha elaborato negli anni una peculiare strumentazione teorico-metodologica che le consente, oggi, di delinarsi come un sapere in grado di problematizzare i processi di costruzione della realtà, non solo esotica ma anche endotica, come per esempio quella clinico-sanitaria della contemporaneità, a partire da una concettualizzazione della malattia e del corpo nella loro più complessa natura storico-culturale (Quaranta 2006b, 2011). La malattia, nella ricca prospettiva dell'antropologia, diviene una realtà sintetica in grado di incorporare nell'immediatezza dell'esperienza vissuta complessi e articolati processi che rimandano a un intreccio di dinamiche biografiche e soggettive con altre di natura storica, politica, economica e, più in generale, culturale. La malattia si configura così, in quest'ottica, come una vera e propria pratica culturale incorporata (Quaranta 2006a).

Per tale ragione lo studio antropologico su salute, malattia e medicina in un definito contesto (Good 1995) offre un significativo spaccato per la comprensione delle relazioni tra individui, società e cultura (Zaman 2013). Coser (1962), parlando dell'ospedale in uno dei primi studi etnografici relativi a un contesto clinico occidentale e nello specifico nordamericano, lo definisce, paradossalmente e su un registro metaforico, come un luogo «esotico», «un'isola piccola e stretta», che taglia i suoi abitanti lontano dal continente dove si svolge la vita normale. Il malato che sta in un reparto ospedaliero riceve solo un'eco lontana del mondo che scorre fuori, e i suoi stessi parenti e/o amici che vengono a trovarlo si sentono, e spesso vengono vissuti, come «stranieri» rispetto al suo problema della cura. Zaman (2005, 2013), attraverso un più recente studio condotto in una clinica del Bangladesh, capovolge l'idea dell'ospedale-isola di Coser, mostrando al contrario come un reparto ospedaliero sia intriso e modellato dalla cultura del locale contesto esterno. È questa la visione anche di van der Geest e Finkler (2004) quando sostengono che, contrariamente a quanto si crede, gli ospedali non possono essere considerati tutti cloni di un unico modello biomedico globale e che, quindi, la biomedicina e l'ospedale, in quanto istituzioni, sono inevitabilmente plasmati dai valori e dalle credenze culturali del loro specifico contesto. Entrambe queste immagini, quella dell'ospedale-isola e dell'ospedale-impregnato di cultura, sembrano echeggiare i primi studi antropologici su comunità abitanti di piccole isole o villaggi e così suggerire fortemente l'utilità della metodologia etnografica per poter comprendere la complessità dei contesti clinici

(Long *et al.* 2008). L'ospedale costituisce, infatti, al giorno d'oggi, uno stimolante oggetto di ricerca antropologica per analizzare la biomedicina (Zito 2015, 2016b) nelle sue interconnessioni sociali, economiche e culturali con una determinata società (Fortin 2013; Long *et al.* 2008).

Nelle pagine che seguono propongo, a partire dalla prospettiva dell'antropologia medica¹ e con riferimento a un singolare segmento dell'assistenza diabetologica in età evolutiva, quello del dispositivo dei campi-scuola per l'educazione terapeutica dei pazienti pediatrici con diabete mellito di tipo 1² della Regione Campania, oggetto di indagine etnografica, delle considerazioni sull'esperienza vissuta della malattia cronica come ferita del corpo (Good 2006; Kleinman e Kleinman 2006) e sulle potenzialità trasformative del processo di narrazione (Kumagai *et al.* 2009; Zito 2016a, 2016c). Si tratta, in particolare, di riflessioni antropologiche sul corpo, sui processi di conoscenza della patologia cronica autoimmune e sull'opportunità di elaborazione e condivisione dell'esperienza di malattia che l'occasione di un campo-scuola istituzionale può fornire a dei ragazzi diabetici in relazione tra loro e con i medici che se ne prendono cura, all'interno di un *setting* insolito ed esterno all'ospedale, costituito da un luogo di vacanza.

2. Antropologo e clinico

La mia esperienza con persone diabetiche comincia nel 2006 con un incarico di psicologo clinico presso il Centro di Riferimento Regionale di Diabetologia Pediatrica dell'Azienda Ospedaliera Universitaria Federico II di Napoli, nell'ambito di un programma più ampio teso all'umanizzazione delle cure cui ho affiancato, poi, una parallela attività di ricerca come antropologo. Le considerazioni riportate nelle pagine che seguono sono infatti desunte da una parte di un più ampio corpus di dati da me raccolti sul campo, un contesto sanitario, con una metodologia antropologica applicata all'analisi dell'esperienza di vivere una malattia cronica come il diabete (Zito 2016d). In merito alla metodologia di ricerca adottata (Pavanello 2010; Signorelli 2011, 2015), è bene precisare subito che la raccolta dati si pone all'interno di un ampio processo di osservazione partecipante, continua per la specifica

¹ L'antropologia medica ha sempre mostrato una grande attenzione verso il ruolo dei processi socio-culturali nei contesti di cura, oltrepassando l'idea di una pertinenza delle variabili culturali solo quando si affrontano problemi di natura mentale, oppure si ha a che fare con pazienti stranieri, mostrando piuttosto la natura culturale anche del discorso biomedico con le sue peculiari categorie diagnostiche e terapeutiche (Quaranta 2012). In merito alla nascita e allo sviluppo dell'antropologia medica si rimanda all'antologia curata da Ivo Quaranta (Quaranta 2006b).

² È una malattia cronica che colpisce prevalentemente la popolazione al di sotto dei trenta anni e prevede la distruzione autoimmune delle beta cellule pancreatiche produttrici di insulina, con insulino-deficienza e relativi problemi di glicemia. Tale malattia rappresenta per le sue complicanze uno dei maggiori problemi sanitari dei paesi economicamente più sviluppati e la sua prevalenza in continuo aumento ha indotto, negli ultimi anni, a considerarla una vera e propria epidemia mondiale.

circostanza di una presenza ininterrotta nel reparto di diabetologia e negli altri luoghi deputati alla cura di tale patologia, nel mio ruolo di operatore clinico oltre che di antropologo ricercatore. Ciò ha consentito, attraverso un'interrelazione quotidiana con i soggetti della mia più ampia indagine intorno al vivere il diabete, e quindi per mezzo di un'immersione nella vita dei miei informatori durante i processi di cura, un vertice di conoscenza approfondita assolutamente privilegiato intorno alle loro relazioni, rappresentazioni e pratiche, pur consapevole del dibattito sulla problematicità di svolgere insieme un ruolo clinico in un'istituzione sanitaria e una funzione di ricerca nell'ambito dell'antropologia medica (Comelles 2002). In merito a questo punto c'è da sottolineare che proprio il ruolo clinico può consentire alla parte ricercatore di lavorare con più tranquillità, senza sperimentare quel senso di intrusione ed estraneità che talvolta può rendere molto difficoltosa la pratica dell'osservazione partecipante, la raccolta di interviste e/o narrazioni nella ricerca antropologica (van der Gest e Finkler 2004), o più in generale una piena immersione compartecipata (Faeta 2011) nella vita quotidiana di un reparto ospedaliero. D'altro canto Comelles (1998, 2002) fa notare come in passato, più che ora, la conoscenza da parte del medico/clinico dei suoi pazienti e delle loro malattie avveniva attraverso un'esperienza di osservazione e relazione caratterizzata da complesse transazioni, molto simile a quella che possiamo definire osservazione partecipante (Pavanello 2010). Sempre Comelles³ (2002) sottolinea però l'importante questione di una sostanziale mancanza di pieno riconoscimento dell'antropologia medica nei contesti sanitari europei, ma paradossalmente anche all'interno dell'antropologia sociale europea stessa, utilizzando per tale condizione la colorita espressione «il margine del margine». Mostra infine un'assenza delle scienze sociali nella biomedicina europea del XX secolo, ricordando la riluttanza dell'antropologia professionale europea, culturale e sociale, nell'accettare pienamente l'antropologia applicata (Comelles 2002). Proprio a proposito di antropologia applicata Palmisano (2014) ci ricorda invece che: «l'antropologo può e forse deve esprimere un suo impegno, tutto sociale e tutto politico, nell'assistere la comunità all'interno della quale si trova a vivere» (p. 9). L'antropologia, coniugando la ricerca sul campo e l'elaborazione teorica, proietta senso e costruisce un contributo concreto nei processi sociali, politici ed economici coevi, potendo così acquisire una dimensione effettivamente pratica e applicativa (Palmisano 2014; Zito 2010, 2013).

La finalità di questa ricerca sul diabete, avviata dalla “strategica” posizione di clinico, è stata quella di esplorare più in profondità, secondo una prospettiva fenomenologica, l'esperienza della malattia, il significato dell'essere diabetici, per ricostruire anche, in qualche modo, frammenti della “vita culturale” in un contesto di cura della cronicità, con riferimento però alla specifica e singolare circostanza dei campi-scuola. Nel contributo vengono infatti proposte, a partire da una lunga esperienza etnografica svolta in un Centro pediatrico per la cura del diabete mellito di

³ Comelles (2002) evidenzia chiaramente che il rapporto tra medicina, antropologia e storia è stato e continua a essere problematico in Europa.

tipo 1 di un ospedale universitario, delle riflessioni antropologiche seguite alla partecipazione ad alcuni campi-scuola, organizzati periodicamente come parte integrante dell'assistenza, tra il 2014 e il 2016, all'interno di un approccio narrativo al paziente nell'ambito di un programma più ampio teso all'umanizzazione delle cure (Zito 2016c). Occuparsi e preoccuparsi del significato che i giovani diabetici incontrati e le loro famiglie attribuiscono alla loro esperienza di malattia e che i medici e gli operatori sanitari conferiscono ai processi di cura da loro amministrati, nella inconsueta circostanza di un campo-scuola, significa non solo interrogare la mia esperienza di clinico e antropologo, ma soprattutto tentare di comprendere più in profondità i processi di cura della cronicità. Nel caso del diabete si tratta di un terreno complesso e denso, un'area transazionale produttrice di cultura, foriera di spinte e dinamiche creative e quindi di nuovi spiragli di senso, in cui si fronteggiano pure, come in un agone, da un lato i protocolli clinici della biomedicina, e dall'altro le emozioni e il bisogno di significazione dei pazienti e dei familiari, mediati dalle onnipresenti, efficienti e sempre nuove e post-umane tecnologie. Ma tale stimolante terreno è proprio il campo in cui si intrecciano il mio intervento di operatore clinico che risponde a un mandato istituzionale e il mio sguardo di ricercatore-etnografo attento a cogliere le dinamiche di questa articolata cultura che incrocia discorso biomedico ed esperienze umane dei pazienti e familiari intorno alla malattia diabete. Così nella dialettica tra biomedicina e dimensione soggettiva dei significati nei pazienti, si può anche operare una decostruzione "politica" secondo lo schema della contrapposizione tra cultura egemonica e cultura subalterna (Gramsci 1975), ovvero, in questo caso, tra quella dei diabetologi e quella dei diabetici. Diversi anni di antropologia medica, critica verso il potere dei medici, hanno oramai sensibilizzato gli etnografi verso i molti e pervasivi rischi della cultura biomedica, aprendo, attraverso la valorizzazione del punto di vista di pazienti e familiari, un nuovo fecondo terreno per l'indagine socio-culturale in ambito clinico. Tuttavia proprio la difesa del punto di vista del paziente e dei familiari, fondamentale in passato e ancora molto utile oggi, potrebbe, in alcune situazioni, condurre a una visione parziale del campo clinico, col rischio di demonizzare, talvolta in modo pregiudizievole, lo staff medico nel suo spesso valido tentativo di comprendere comunque l'esperienza del paziente o della famiglia. In proposito si consideri, in particolare, proprio il dispositivo dei campi-scuola per giovani diabetici, parte integrante dei protocolli assistenziali al diabete in età pediatrica e diffusi in quasi tutte le regioni italiane oltre che in moltissimi contesti internazionali, durante i quali è evidente, come verrà mostrato, una positiva e fruttuosa destrutturazione della tradizionale relazione medico-paziente. Il valore di una ricerca etnografica profondamente radicata nel contesto ospedaliero dovrebbe consistere, oggi, nella possibilità di restituire la complessità della vita relazionale e culturale dell'ospedale, pur nella sua potenziale conflittualità, attraverso la specificità del metodo etnografico, evitando di dare rilevanza ai pazienti e familiari contro i medici o gli amministratori in un rapporto di contrapposizione politica, e promuovendo possibilmente un modello che sia

realmente collaborativo tra i vari attori sociali coinvolti (Long *et al.* 2008). Infatti grazie al suo approccio intrinsecamente critico, attento ai significati culturali, ai contesti e alle relazioni sociali, l'antropologia può certamente accrescere più in generale le capacità conoscitive e operative della medicina (Lupo 2014; Seppilli 1996, 2014), consentendo anche di tenere insieme ruolo clinico e ricerca.

3. Vivere con il diabete

Vivere con il diabete è il titolo della guida di istruzione rivolta alle famiglie di bambini, adolescenti e giovani diabetici di tipo 1, scritta dai medici del Centro di Riferimento Regionale di Diabetologia Pediatrica dell'Azienda Ospedaliera Universitaria Federico II. Tale titolo suggerisce chiaramente l'idea dell'"essere in compagnia di", in questo caso il diabete, una sorta di "compagno" scomodo con cui imparare a convivere, a partire da un momento preciso dell'esistenza, quello dell'esordio della malattia, che segna traumaticamente una nuova "nascita" per l'individuo, un nuovo status, l'essere malato cronico. L'essere affetti da una patologia fisica cronica come il diabete, implica quindi, nel modello medico dell'educazione terapeutica, il convivere con qualcosa di fastidioso, potenzialmente letale, dal quale non si può guarire, ma che si può imparare a gestire seguendo precise prescrizioni sanitarie e di stile di vita.

Il diabete mellito di tipo 1 si caratterizza per il fatto di esordire prevalentemente in età infantile e adolescenziale, ma, se ben compensato, consente effettivamente il permanere nei bambini, adolescenti e giovani adulti di condizioni generali soddisfacenti, non si accompagna a modificazioni corporee esteriori e non induce alterazioni a carico delle capacità cognitive. D'altro canto, per le sue caratteristiche di ereditarietà, cronicità, necessità di applicazione di una serie di misure terapeutiche invasive (sommministrazioni di insulina, con relativi controlli della glicemia, ripetuti più volte nel corso della giornata e prevalentemente in corrispondenza dei pasti principali), restrizioni alimentari, norme e regole quotidiane, visite periodiche dal diabetologo, induce un complesso di interferenze emozionali, sia a livello individuale che familiare e sociale, tali da sostenere una situazione di presenza di malattia continua. La letteratura psicologico-clinica prodotta negli ultimi trent'anni sul tema sottolinea che l'insieme di questi fattori appena enunciati e, variamente interagenti tra loro, può interferire nel processo evolutivo dei pazienti, con possibilità di scompensi psichici spesso drammatici, in corrispondenza dei momenti di passaggio e/o di crisi esistenziale e fisiologica del ciclo di vita, come l'ingresso a scuola, l'adolescenza, l'inserimento nel mondo lavorativo, la costruzione di un nucleo familiare proprio, la maternità (Zito *et al.* 2012). In particolare durante l'infanzia e soprattutto in adolescenza i rapporti sociali al di fuori dell'ambito familiare acquisiscono un ruolo importante nel percorso di accettazione e nella gestione della malattia. L'incremento nel soggetto del desiderio di essere accettato da parte dei

propri coetanei e la volontà di emanciparsi dalla propria famiglia, tipici dell'adolescenza, possono influenzare negativamente l'andamento del diabete (Jacobson *et al.* 1990). Berndt (1992) sottolinea che in adolescenza compiacere i propri coetanei può diventare di maggiore importanza che aderire al regime terapeutico, ma secondo Greco *et al.* (1991) gli amici possono anche supportare il soggetto a livello emotivo nella gestione della patologia, un po' come può accadere nel corso di un campo-scuola. A partire da questo complesso di fattori la psicologia clinica, in modo congiunto con la medicina del diabete, si è adoperata sempre più per promuovere, nei giovani pazienti e nelle loro famiglie, una migliore qualità della vita collegata alla salute, già a partire dal momento della diagnosi (Delamater *et al.* 2014).

Come evidenzia Quaranta (2012) è tuttavia l'antropologia medica che, fin dall'esordio, ha mostrato una grande attenzione alle dinamiche sociali e ai processi culturali operanti nei contesti sanitari, svelando la natura ampiamente culturale del discorso biomedico. In particolare Martínez Hernáez (2000) sottolinea che la biomedicina si definisce come assoluta sulla base degli artifici di asocialità, universalità e neutralità che le conferiscono un'invisibilità strategica distogliendoci dalla sua reale natura di sapere costruito storicamente e caratterizzato da specifici connotati sociopolitici, economici e culturali. L'antropologia medica ci insegna quindi che la biomedicina, fatta salva la sua indiscutibile efficacia terapeutica (particolarmente sviluppata, per esempio, proprio nel caso dei presidi rivolti al diabete), figlia del suo riduzionismo, al pari di ogni altra conoscenza è, però, pur sempre un prodotto storico-culturale, nel cui ambito la malattia viene letta prevalentemente come alterazione anatomica e/o funzionale a carico del soma. In questo modo le categorie mediche appaiono più che esito di descrizioni oggettive e neutre della realtà clinica, come vere e proprie costruzioni culturali. In tale direzione ignorare la distinzione (Kleinman 2006) tra l'interpretazione biomedica della malattia come patologia (*disease*) e il significato attribuito dai pazienti alla propria esperienza di malattia (*illness*) potrebbe compromettere l'alleanza e l'efficacia terapeutiche stesse. Inoltre la visione in antropologia più complessa e articolata «della corporeità oltre il dualismo cartesiano, attraverso una tradizione di studi che comincia con le tecniche del corpo di Mauss (1965) e, passando per il concetto di presenza di de Martino (1948, 1959) e di *habitus* in Bourdieu (2003), arriva fino a quelli di *mindful body* di Sheper-Hughes e Lock (1987) e di incorporazione di Csordas (1990), [...] considerando il corpo non tanto come un oggetto "naturale" ma come un prodotto storico, apre la strada a nuove modalità di leggere salute e malattia e quindi relativi processi di cura (Pizza 2005)» (Zito 2015, p. 40). In particolare, la malattia diventa così una specifica forma di prassi culturale in cui si intrecciano elementi personali con altri di natura storico-culturale e politico-economica (Quaranta 2001, 2006a, 2006b). Pertanto l'attiva partecipazione dei pazienti alla produzione del significato delle loro vicende di malattia, attraverso la pratica della narrazione in una prospettiva fenomenologica, costituisce infine il terreno prezioso per la comprensione delle risorse da attivare al fine di realizzare una profonda elaborazione dell'esperienza nelle

sue componenti simboliche e sociali, in modo da rendere realmente completo il processo di cura (Quaranta 2012), come cercherò di mostrare riportando l'esperienza dei campi-scuola per giovani diabetici.

4. «Ho conosciuto dei ragazzi con cui ho condiviso quasi tutto...». Una vacanza per vivere il diabete

Il presidio dei campi-scuola per ragazzi diabetici costituisce una consolidata esperienza di tipo didattico e di accettazione della patologia che molti Centri per la cura del diabete mellito di tipo 1 portano avanti sia in Italia che in altri Paesi Occidentali. Si deve a Elizabeth Devine, infermiera collaboratrice del diabetologo americano Elliot P. Joslin, pioniere con Henry Lestradet del riconoscimento dell'importanza dell'autocontrollo nel diabete, l'organizzazione nel 1925, quindi appena quattro anni dopo la scoperta dell'insulina, dei primi campi-scuola per giovani diabetici, inizialmente con un solo ragazzo ospitato nella propria casa di vacanza, poi con un numero crescente di partecipanti, ai quali venivano fornite le basi dell'autocontrollo stesso. Henry Lestradet, successivamente, insieme al collega Robert Francois, allestì nel 1953 il primo campo-scuola per giovani diabetici in Europa, proprio con l'intento di educare all'autocontrollo della malattia. I campi-scuola si trasformarono, così, in una vera e propria "palestra" di educazione sia all'autocontrollo, che a una corretta alimentazione e a uno stile di vita regolare. In Italia, i primi campi scuola risalgono al 1974 e si devono alla preziosa iniziativa di Anni Andretta Bertelli che incominciò invitando alcuni ragazzi con diabete nella sua casa di Cortina nell'inverno del 1973 (Gruppo di Studio sul Diabete della SIEDP 2011). In Campania, conformemente alle linee-guida nazionali e internazionali delle principali società scientifiche di diabetologia e al Piano Nazionale Diabete del Ministero della Salute, i campi-scuola⁴ per bambini e adolescenti diabetici sono stati dal 2001 finanziati dalla Regione e affidati per la loro realizzazione alla Diabetologia Pediatrica dell'Azienda Ospedaliera Universitaria Federico II che li ha espletati coinvolgendo anche la Diabetologia Pediatrica dell'Azienda Ospedaliera della Seconda Università degli Studi di Napoli, ospitando i pazienti di entrambi i Centri Regionali. Il presidio dei campi-scuola fa quindi ormai parte della normale offerta assistenziale destinata ai pazienti pediatrici con diabete in Campania. I risultati non sono conteggiabili in termini numerici di buon controllo, ma è opinione diffusa in tutto il mondo medico occidentale che essi migliorino la consapevolezza e

⁴ I campi-scuola vengono svolti ogni anno con quattro diverse tipologie organizzate e suddivise per fasce d'età: campo dei piccolissimi (tre giorni per sei famiglie con il piccolo paziente diabetico di età inferiore ai sette anni); campo dei bambini/pre-adolescenti di otto/tredici anni (sette giorni per venti bambini senza i genitori); campo degli adolescenti di quattordici/diciassette anni (sette giorni per venti ragazzi senza i genitori); campo dei giovani adulti in preparazione per la transizione verso la diabetologia dell'adulto (tre giorni per dieci ragazzi diciottenni).

l'accettazione della malattia cronica e quindi la *compliance* e la globale qualità della vita. Costituiscono sostanzialmente, come mi spiega ulteriormente la responsabile del Centro organizzatore, dopo avermi invitato a prendervi parte: «un'iniezione di coraggio e ottimismo nell'orizzonte di una malattia cronica che modifica significativamente e in modo permanente molti aspetti della vita quotidiana». I campi-scuola, come ben chiariscono i diabetologi, non risolvono la malattia cronica dei pazienti coinvolti, ma li aiutano a sostenere il loro impegno per la salute e contribuiscono a immettere in essi un po' di serenità e speranza, offrendo al contempo, agli operatori, la possibilità di capire meglio, anche al di fuori del contesto clinico, difficoltà, ostacoli e gioie quotidiane di ragazzi alle prese con il diabete. Infatti quella dei campi-scuola costituisce un'interessante esperienza e una preziosa occasione per comprendere qualche cosa in più rispetto all'essere diabetici, considerando che uno dei suoi aspetti più evidenti, anche per un osservatore esterno, è proprio quello di una positiva destrutturazione relazionale del tradizionale rapporto medico-paziente.

Il primo campo-scuola a cui partecipo nel dicembre 2014 ha luogo durante un *week end* lungo in una Sorrento che si presenta scintillante e pronta alle prossime festività natalizie, con dieci ragazzi diciottenni che si preparano a transitare alla diabetologia dell'adulto, pediatri, infermiera, dietista e alcuni ospiti. Presenta un fitto programma con lezioni relative al *management* del diabete e alla dieta, con incontri di gruppo finalizzati all'elaborazione dell'esperienza di malattia e con attività ludiche varie. I ragazzi, durante il soggiorno, hanno inoltre la possibilità di incontrare un diabetologo dell'adulto, con cui discutere le modalità cliniche della vita adulta e predisporre alla transizione. L'esperienza è stata molto intensa sul versante relazionale, perché i giovani diabetici hanno talmente legato tra di loro e con i medici, costituendo un gruppo coeso e solidale, che, al momento di ripartire, hanno manifestato un forte coinvolgimento emozionale, senza risparmiare gli operatori sanitari. Inoltre i ragazzi hanno promesso che non si sarebbero persi di vista e puntuali il lunedì successivo molti di loro, tra gli altri, hanno scritto allo staff medico i commenti che seguono, utilizzando un apposito gruppo creato attraverso un noto *social network* da loro stessi contraddistinto con lo specifico *hashtag*⁵, *#vivereildiabete*.

Emilio: «Per me è stata davvero una bella esperienza perché ho potuto migliorare le mie conoscenze e abbattere alcuni dubbi sul diabete. È sempre bello confrontarsi con altre persone che vivono una condizione come la tua e poter parlare in un clima tranquillo e di vacanza con i medici. È sempre bello confrontarsi con altri che soffrono di questo leggero fastidio, anche se purtroppo ho capito che un fastidio

⁵ Il termine di origine inglese si compone di *hash* (cancelletto) e *tag* (etichetta), ed è usato per condividere argomenti di interesse e dibattito nell'ambito dei *social network*, combinando parole fatte precedere dal simbolo #, in modo da stimolare, come appare evidente nell'esempio riportato, gli utenti del *web* ad esprimere il proprio punto di vista.

non lo è per tutti, quindi è anche bello rafforzare e rendere un pochino più sicure le persone che non lo sono rispetto a questa cosa. I dottori sono sempre d'aiuto e sono come un punto di riferimento per me. E infine un'altra cosa ho capito durante questo nuovo percorso iniziato quattro anni fa e a questo campo ne ho avuto la prova, che voi medici non ci aiutate soltanto per quanto riguarda il diabete, perché con voi si può ridere, scherzare e discutere di tutto. Siete una vera e propria famiglia a cui mi sono davvero affezionato!! Grazie mille!!!».

#vivereildiabete

Attraverso il suo post breve ma incisivo, Emilio, nel condividere il suo pensiero, ci aiuta a riflettere sui dubbi che si associano sempre a una condizione di malattia, specie se di natura cronica. Ci mostra anche come un'intensa esperienza relazionale, quale quella appena vissuta al campo-scuola, che coinvolge e stravolge i rapporti "orizzontali" tra ragazzi e quelli "verticali" con i medici, possa aiutare moltissimo nell'abbattere i dubbi e vincere quelle incertezze che si addensano intorno alla cronicità.

Sofia: «Personalmente è stata un'esperienza fantastica. Posto stupendo, compagnia meravigliosa e le dottoresse e i dottori sempre disponibili e simpatici. Mi sono divertita tantissimo, al di là del fatto che tra tutti noi è scattata una sintonia pazzesca a partire dal primo giorno, è stato bello essere in compagnia di persone che hanno il tuo stesso problema, discuterne, scherzarci su [...]. Anche se attualmente ho ancora tante ore di sonno da recuperare e una tristezza immensa per il ritorno alla vita normale, rifarei tutto 100, 1000, 10000 volte! Spero che ci sia un altro campo-scuola a cui potremo partecipare tutti insieme e magari anche con altri ragazzi per avere un ulteriore confronto».

#vivereildiabete

Anna: «Beh il Campo Scuola mi è servito tanto a farmi riflettere su vari punti del diabete [...]. Ho sempre avuto l'idea che il diabete era una malattia, quindi mi sentivo diversa dagli altri, ma in realtà non è altro che una macchina che ci guida nel modo corretto [...]. Ci sono periodi che odio il diabete e la celiachia, ma dopo tutto penso che sia fortunata, perché, oggi come oggi, grazie alla tecnologia e ai medici, noi diabetici lo viviamo in modo diverso [...]. Al Campo non mi sono aperta tanto, non perché avevo vergogna o per altro [...]. Ma ci sono momenti che mi isolo da tutti, perché penso che sia un peso per gli altri [...]. Poi rifletto e dico, non posso andare avanti così e isolarmi, chi mi conosce sa come sono [...]. Il Campo mi ha insegnato tanto [...] gli altri ragazzi mi hanno insegnato tanto. Grazie mille di tutto [...]. Una splendida esperienza!».

#vivereildiabete

Alle parole postate da Emilio fanno eco quelle di Sofia e Anna. Sofia sottolinea l'importanza della condivisione dell'esperienza di malattia, nel corso del campo-scuola, con persone che vivono la stessa problematica, ma anche in qualche modo con i medici che, in questo *setting* diverso da quello clinico-ambulatoriale cui i ragazzi stessi sono abituati da anni, si sono disposti a una maggiore e più profonda apertura relazionale. Anna evidenzia come la tecnologia fruibile al giorno d'oggi per la cura del diabete e la disponibilità dei medici, che anche lei sente ancora più forte in occasione del campo-scuola, possano rendere molto più leggera e gestibile una condizione complessa come la sua, caratterizzata da una doppia diagnosi, perché nel suo caso, non proprio infrequente, al diabete si è aggiunta un'altra malattia autoimmune e cronica con le sue "regole" da rispettare come la celiachia.

Daniela: «Per me questo campo è stata un'esperienza bellissima, in particolare per la forte amicizia che è nata tra tutti i ragazzi. Questo campo mi ha fatto riflettere molto sul diabete e anche su come devo essere autonoma senza l'aiuto dei miei genitori pure se a volte ci vuole. Del diabete posso dire che da quando sono ritornata dal campo le mie glicemie sono ottime e, per di più, ritornata dal campo sto misurando anche le glicemie regolarmente. A me ha fatto molto piacere ascoltare le esperienze degli altri ragazzi che ci aiutano a crescere e per ultimo un ringraziamento va ai dottori che mi hanno scelta per fare questo campo. In poche parole è stata un'esperienza bellissima, la rifarei altre 1000 volte. P.S.: Non sono tanto brava con le parole. ♥♥♥».
#vivereildiabete

Chiara: «Ho frequentato un campo all'esordio della mia patologia, ma questa volta è stato differente. Questa volta ho affrontato tutto con un'altra maturità. Ho incontrato persone che mi hanno fatta sentire diversa e normale allo stesso tempo; diversa perché, convivere con dieci diabetici per tre giorni, ti scombussola la vita, dato che non accade spesso (purtroppo) e, normale perché, con dieci diabetici, ti sembra tutto più facile, tutto più...appunto, normale! Il timore di non riuscire a far capire agli altri come ti senti sparisce perché sai che, grossomodo, tutti pensano le stesse cose e che, tutti, almeno una volta, hanno provato le tue identiche sensazioni. Se fosse per me, riviverei questa esperienza altre 6000 volte e, per quel che mi riguarda, 6000 è una cifra modesta! Che altro dire? Spero che tutti abbiano provato quello che ho provato io e che a tutti sia rimasta una parte di me».
#vivereildiabete

Daniela e Chiara, poi, restando di più sul piano "orizzontale" del rapporto tra pari, sottolineano nei loro post, la prima, l'importanza dell'amicizia e della condivisione, la seconda, soprattutto il complesso e insolito coinvolgimento emozionale che può accompagnare un'esperienza come un campo-scuola per giovani adulti diabetici. In particolare, per Chiara, l'omogeneità della condizione di partenza,

l'essere tutti diabetici, che costituisce anche in qualche modo il motivo del meeting, la fa sentire stranamente «diversa e normale allo stesso tempo», perché diabetica, ma tra diabetici, quindi simile per condizione di malattia agli altri presenti, ma al tempo stesso anche molto diversa per carattere, esperienze e vissuti.

Andrea: «Ho trascorso dei momenti bellissimi, per quanto brevi ma intensi di significato ed emozioni [...]. Il tema era il Diabete, ma la composizione è stata diversificata e ricca di riferimenti all'aspetto umano, anche quello più folle e senza senso, fino ad arrivare allo studio e alla responsabilizzazione [...]. Ho imparato cose nuove e ho studiato divertendomi, ho conosciuto dei ragazzi con cui ho condiviso quasi tutto, le cose a causa delle quali faccio difficoltà a relazionarmi con gli altri sono passate in secondo piano. Ciò che più mi resta di questa esperienza è il ricordo, certo, ma anche l'allegria di Chiara, le passeggiate a Sorrento, la forza e il coraggio di tutti noi che come un'unica nave percorriamo la via del miglioramento e un giorno arriveremo alla meta, per quanto lontana essa si trovi. Però mi è rimasta una domanda che lascio aperta: come è possibile accettare meglio il Diabete? Per esempio dicendolo senza problemi solo a qualcuno oppure urlandolo ai quattro venti, per esempio come fa chi, addirittura su facebook, si fotografa con un microinfusore o un sensore?».

#vivereildiabete

Andrea, infine, tra gli altri, fa un chiaro riferimento, nel suo post, all'elemento umano e alla difficoltà di accettare pienamente una condizione cronica come il diabete. Parla della forza e del coraggio che spinge lui come diabetico e gli altri ragazzi a continuare a navigare per arrivare alla meta, cioè dare un senso alla propria esistenza, pur attraverso l'esperienza della malattia come ferita del corpo. Rispetto a quest'ultima, che nella sua cronicità fa saltare il senso della propria presenza al mondo (de Martino 1948, 1959, 1961) strutturato fino al momento del suo esordio, Andrea sembra suggerire proprio l'importanza della dimensione creativa, come mezzo dell'auto-espressione, nonostante il dolore, confermando quanto Good (2006) ha ampiamente sottolineato nel suo lavoro.

Frammenti narrativi di un'esperienza collettiva e corale, ricchi di suggestioni quotidiane intorno al vivere il diabete, questi commenti relativi all'esperienza di una convivenza di tre giorni tra giovani diabetici e personale sanitario, in un contesto molto diverso da quello ospedaliero, restituiscono il senso e il valore di un approccio narrativo nel lavoro clinico con persone affette da una patologia cronica e dell'importanza e utilità di avviare un processo di trasformazione e condivisione dell'esperienza attraverso la relazione.

5. Conoscere la malattia, tra senso di *communitas* e destrutturazione del rapporto medico-paziente

Per poter comprendere più ampiamente il valore e la grande utilità di un campo-scuola per ragazzi diabetici può risultare utile, paradossalmente, partire dalla fine dell'esperienza: il momento dei saluti dell'ultima mattina quando i genitori dei ragazzi si accalcano, in un turbine di emozioni che non risparmia nessuno, operatori inclusi, tra le valigie che affollano la *hall* dell'albergo che li ha appena ospitati. Mi riferisco in particolare a una doppia ulteriore esperienza di campi-scuola, ciascuno della durata di un'intera settimana, da me vissuta questa volta in estate, tra giugno e luglio del 2015, insieme allo staff medico del Centro presso un hotel-villaggio sulla costa campana Nord al confine con il Lazio, rispettivamente con bambini e ragazzi di otto/tredici anni e di quattordici/diciassette anni, rigorosamente senza i genitori. Come è difficile separarsi dopo sette giorni di stretta vita in comune durante i quali si è condiviso tutto, anche il sonno! I ragazzi si commuovono, i genitori sono emozionatissimi nel rivedere i loro figli – in alcuni casi mai lasciati prima di allora per più di un giorno – che appaiono a loro, invece, dopo una “lunga” settimana, “cresciuti”, anche fisicamente, più belli, abbronzati, felici. Quello che forse più colpisce i genitori giunti a prelevarli è il legame profondo che si è instaurato tra i ragazzi. La senti l'emozione, è palpabile, diviene altissima al momento dei saluti e nessuno può esimersi dal piangere, neppure gli operatori che sono diventati parte integrante di una stretta rete di rapporti e relazioni intrecciate in modo forte e intenso nel corso dei sette giorni precedenti, un tempo prezioso e irripetibile. Il campo-scuola rappresenta, infatti, prima di ogni altra cosa un tempo-luogo unico di conoscenza, intesa quest'ultima come un processo sociale che si produce in modo immediato e diretto attraverso il coinvolgimento del soggetto nel mondo sociale che lo circonda e quindi attraverso l'esperienza corporea e le relazioni che instaura con gli altri. In particolare a proposito di “conoscenza” e ricerca etnografica, Belmonte (1997), ne *La fontana rotta*, sottolinea che in molte lingue, come in italiano, e ciò a differenza dell'inglese, si utilizzano termini distinti per riferirsi al “sapere”, inteso nella sua solitudine assoluta come la conoscenza che è oggettivamente separabile dal fulcro della soggettività di chi conosce e al “conoscere” (dal latino *cum*: con e *noscere*: sapere; quindi “sapere con”, “sapere assieme”), più sociale e immediato, scaturente invece direttamente dal coinvolgimento corporeo della persona nel mondo che la circonda. In proposito l'antropologo newyorkese scrive:

«In inglese il verbo “to know” può riferirsi sia al registro cognitivo di oggetti, eventi – e ai rapporti di causa esistenti fra di essi – proprio di “chi conosce”, sia alla sua conoscenza personale di sé e dell'altro. In molte altre lingue [...] si può semplicemente “sapere” o “conoscere” qualche cosa. Quando chi parla ha interiorizzato le due forme del verbo “to know”, allora si percepiscono chiaramente i limiti legati all'uso di una sola di esse» (Belmonte 1997, p. 31).

È dunque l'esperienza la via maestra del "conoscere", inteso come un "apprendere" nella relazione con l'altro e quindi, come tale, opposto al "sapere". Ciò vale tanto per la conoscenza scientifica quanto in generale nei processi di conoscenza umana come quella che si produce nel rapporto tra giovani diabetici e con i medici che se ne prendono cura nel corso di un'esperienza di educazione terapeutica quale quella di un campo-scuola. Come testimonia il grande coinvolgimento emotivo che effettivamente non risparmia nessuno, il campo-scuola diventa infatti una singolare occasione di conoscenza non solo intorno al diabete ma più in generale intorno al corpo e alla vita, in maniera diretta per i ragazzi e gli operatori e in via indiretta per i genitori.

Per capire ancora di più questa esperienza può essere utile, a questo punto, fare un salto indietro di sette giorni e ripartire dall'inizio. All'arrivo dei ragazzi al campo-scuola si comincia con la loro accoglienza, la presentazione dello staff medico e il saluto ai genitori che li hanno accompagnati pronti a ripartire velocemente. Seguono l'assegnazione delle camere con la definizione delle regole della convivenza e successivamente la presentazione del programma⁶ educativo e ludico giornaliero. Gli incontri didattici quotidiani, svolti nel pomeriggio con modalità gruppal e interattiva, riguardano il *management* del diabete con particolare attenzione alla gestione delle insuline, alla corretta alimentazione e relativa acquisizione di un sano stile di vita, senza trascurare le più recenti tecnologie applicate alla terapia diabetica. Infine un significativo spazio viene dedicato all'elaborazione degli aspetti emotivi e relazionali legati all'accettazione e gestione della malattia cronica e alle dinamiche relazionali del gruppo di pari nel *hic et nunc* dell'esperienza collettiva in corso. L'obiettivo è di favorire un migliore adattamento, promuovendo un più adeguato autocontrollo con un'ottimale *compliance* globale. In realtà è l'intero soggiorno ad avere una valenza conoscitiva ed educativa altissima, al di là degli specifici momenti didattici più strutturati. I controlli delle glicemie con la relativa compilazione dei diari e la successiva somministrazione dell'insulina, la gestione dei pasti e dell'attività fisica giornaliera, per esempio, rappresentano evidenti momenti di confronto e apprendimento tra ragazzi e anche in rapporto agli operatori presenti. Il programma didattico svolto nel corso dei due soggiorni educativi è stato opportunamente intervallato anche da un parallelo programma ludico integrativo con la partecipazione ai giochi di animazione previsti dalla struttura ospitante, la pratica dello sport, lezioni di ballo e altre attività ricreative svolte con il contributo di uno staff di animatori.

⁶ Tale programma, per ciascuno dei due soggiorni settimanali a cui partecipo, è così grosso modo articolato: ore 8:30 sveglia, controlli glicemici e insulinoterapia; ore 9:00 prima colazione; ore 10:00-12:30 mare/piscina, pratica sportiva; ore 12:30 controlli glicemici e insulinoterapia; ore 13:00 pranzo; ore 14:30-16:30 incontro didattico; ore 16:30-18:00 giochi di animazione, pratica sportiva; ore 18:00-19:00 mare/piscina; ore 19:30 controlli glicemici e insulinoterapia; ore 20:00 cena; ore 21:00-22:30 attività ricreative e di socializzazione; ore 23:00 controlli glicemici e insulinoterapia.

5.1 Condividere l'esperienza, comprendere il corpo

Durante il soggiorno i ragazzi hanno avuto la possibilità di incontrare i rappresentanti dell'associazione dei pazienti *Diabete Junior Campania* per conoscere e affrontare i problemi di assistenza pubblica legati al diabete e per sensibilizzarsi al valore e all'importanza del ruolo dell'associazione stessa. È interessante, in proposito, sottolineare che tale associazione, fondata da genitori di ragazzi diabetici, ha una delle sue iniziative più attive e vitali in una comunità virtuale tramite *WhatsApp*⁷, intitolata *The diabetic's family*⁸. Quotidianamente tutti gli iscritti si scambiano idee, pareri intorno alla malattia dei figli, ma anche sulla loro vita quotidiana di adulti oltre che di genitori di bambini e adolescenti con diabete. Canale di comunicazione parallelo a quello dello scambio diretto con i propri figli, tale gruppo su *WhatsApp*, durante i giorni dei campi-scuola descritti è diventato una sorta di *tam-tam* esterno⁹ tra i genitori direttamente coinvolti per la partecipazione dei loro figli all'esperienza in corso e tra quelli interessati in modo indiretto per la possibilità che avranno di iscrivere i figli alle successive edizioni. In questo modo, anche attraverso la tecnologia degli *smartphone*, con l'utilizzo di applicazioni come *WhatsApp* e dei computer mediante internet, si estende, rinforzandosi e adattandosi alle nuove circostanze, quel senso di *communitas* (Turner 1969) osservato in reparto durante la fase liminale (Turner 2001; Van Gennep 1981) dell'ospedalizzazione. Tale senso di *communitas* si stabilizza così, per mezzo di nuove pratiche, intorno alla comune esperienza di vivere, a diverso livello e intensità, la cronicità del diabete.

A proposito di *communitas* e fase liminale c'è da ricordare che tradizionalmente le varie società hanno elaborato tutta una serie di attività rituali per facilitare, socialmente e culturalmente, i passaggi importanti del ciclo di vita all'interno dei vari gruppi umani, aiutando il singolo a dare un senso al cambiamento, anche nel rapporto con la natura non sempre controllabile e assicurando alla società stessa uno strumento utile per il mantenimento di quella coesione necessaria alla vita sociale (Turner 1969, 2001; Van Gennep 1981). Van Gennep (1981), in particolare, ha analizzato il fenomeno dei riti di iniziazione, esempio paradigmatico della più ampia categoria dei riti di passaggio, intesi come rituali che accompagnano e sanciscono la trasformazione dello status socioculturale degli individui, in corrispondenza degli avvenimenti che occorrono nel ciclo di vita quali ad esempio nascita, adolescenza, matrimonio, gravidanza, malattia e morte. I riti di passaggio, nelle società tradizionali, svolgono l'importante doppia funzione di legare l'individuo al gruppo,

⁷ *WhatsApp*, espressione derivata per contrazione da *What's up* (Come va?), e *App* (applicazione), è una popolare applicazione per *smartphone* nata 2009 e basata sulla messaggistica istantanea multi-piattaforma.

⁸ A questa comunità virtuale ho avuto la fortuna di essere invitato ad aderire, cosa che ho fatto subito.

⁹ Tale canale di comunicazione si è dimostrato utilissimo sul piano pratico, da un lato per contenere l'ansia dei genitori attraverso la condivisione del tempo dell'attesa e dall'altro per garantire una puntuale e veloce comunicazione alternativa attraverso il passaparola dei messaggi.

promuovendo così un'adeguata coesione sociale necessaria al funzionamento di tutti i gruppi umani, strutturandone al contempo la vita in tappe ben definite. In riferimento ai riti di iniziazione Van Gennep (1981) ha così descritto i tre stadi che li caratterizzano: separazione (fase pre-liminale; dove *limen*, dal latino, significa confine) in cui l'individuo viene separato dal suo abituale contesto; transizione (fase liminale), durante la quale il soggetto attraversa un passaggio simbolico, culmine della cerimonia, superando, per esempio, un'ardua prova; reintegrazione (fase post-liminale) in cui ritorna alla sua esistenza nel gruppo sociale, avendo però, a questo punto, acquisito un nuovo e diverso status sociale. Turner (1969, 2001), analizzando la liminalità della fase di transizione dei riti di passaggio, si sofferma sul singolare cameratismo evidente tra coloro che vivono questa condizione, parlando in proposito di *communitas*, intesa come una speciale modalità d'interazione sociale basata non tanto su un sistema di predefinite regole sociali quanto piuttosto su egualitarismo e forte empatia. Ovviamente è importante riconoscere che i riti di passaggio costituiscono dei potenti atti sociali finalizzati a ristabilire l'ordine in seguito a un cambiamento che è avvenuto, ricreando, in modo controllato, un nuovo status sociale. Essi al contempo sono atti performativi che consentono pure, entro definiti confini, una certa elasticità e creatività agli attori sociali coinvolti. Anche in una società complessa come la nostra e in condizioni di malattia si possono ritrovare interessanti analogie con quanto è stato descritto a proposito dei riti di passaggio nelle società tradizionali. L'esordio di una malattia cronica come il diabete, infatti, implica una sorta di iniziazione, segna un cambio di status e l'ospedalizzazione, con la sospensione del tempo ordinario e l'allontanamento dalla vita sociale di tutti i giorni, nonché il pieno coinvolgimento della fisicità del paziente ammalato, richiama la fase liminale descritta da Van Gennep (1981) e da Turner (1969, 2001) così come il rientro a casa con il nuovo status di malato cronico (ma che ha salvato la vita) si configura come una vera e propria fase di reintegrazione nella società.

Durante i due campi-scuola da me osservati lo staff medico ha posto molta attenzione alle implicazioni relazionali che hanno accompagnato e favorito la partecipazione dei ragazzi a tutte le attività proposte, in modo particolare alle difficoltà emotive sorte¹⁰. Queste difficilmente possono venire fuori ed essere elaborate nel corso delle periodiche visite in ospedale. Nello specifico è apparso molto utile la possibilità per lo staff medico di fornire al momento giusto, relativamente all'alimentazione, alla pratica dello sport e ad altro, diversi consigli pratici ai vari ragazzi, i quali, approfittando di alcuni minuti più tranquilli tra un'attività e l'altra, hanno condiviso dubbi, ansie e problemi relativi alla gestione quotidiana della malattia, anche in relazione alla specificità del momento evolutivo da essi attraversato, co-costruendo tra loro e con i medici significati intorno all'essere diabetici. Perciò è apparsa molto utile l'opportunità di ascolto e confronto tra i giovani presenti, anche allo scopo di facilitare positive dinamiche di socializzazione e

¹⁰ Alcune di queste difficoltà erano legate alle differenze culturali ed etniche di alcuni tra i ragazzi partecipanti, appartenenti a famiglie originarie di paesi stranieri europei ed extra-europei.

condivisione tra essi all'interno del campo-scuola. È stato infatti possibile per tutti i ragazzi stabilire buoni legami di amicizia, favorendo anche il coinvolgimento dei più timidi, con la costituzione di vivaci comitive ben delineate già alla fine del primo/secondo giorno di entrambi i campi-scuola. Tali comitive, anche in questa circostanza, si sono date appuntamento per re-incontrarsi dopo la conclusione dell'esperienza, innanzitutto virtualmente, con l'immediata costituzione di un gruppo su un noto *social network* e altri sottogruppi creati con l'ausilio di varie applicazioni per *smartphone*. Particolarmente interessanti rispetto ai significati emersi intorno al vivere il diabete sono stati sia i momenti relativi allo svolgimento delle attività educative e ricreative, sia quelli intermedi tra i pasti e le attività strutturate, che offrivano comunque occasioni di confronto, condivisione e socializzazione tra pari, sia infine quelli relativi al consumo dei pasti stessi che avvenivano attorno a un unico grande tavolo nella sala ristorante.

Tra tutti i ragazzi incontrati durante questa doppia esperienza penso in particolare a Carla, di diciassette anni, che offre, agli altri presenti al campo-scuola, un modo tutto personale e creativo di convivere quotidianamente con il suo microinfusore¹¹, attaccato attraverso una cannula in teflon, con ago e catetere, al suo addome:

«Dal momento in cui ho impiantato il micro vado una favola, mi programmo i boli e sistemo i basali con le dottoresse ai controlli e così sono molto più libera di prima. Ovunque mi trovo basta premere un tastino e organizzare i miei boli a seconda delle glicemie di partenza, di quello che mangerò, di quanta attività fisica farò dopo! In questo modo le mie glicemie sono quasi sempre perfette, io mi sento bene e i miei stanno molto rilassati anche perché hanno una grandissima fiducia in me su tutto. Certo devi fare molta attenzione al cibo, sta tutto lì il segreto, tutto dipende da quello che mangi e io con mamma sperimento sempre nuove ricette, anche di dolci, in cui abbassiamo tantissimo l'impatto calorico, così mangio cose buone senza scompensare il diabete [...] e a proposito di dolci posso dire che per me il micro è stato la ciliegina sulla torta, in senso positivo perché mi ha consentito di controllare quasi tutto del mio diabete in modo regolare. Insomma viva il micro che io consiglio a tutti dicendo semplicemente "mai più senza!"».

Con queste parole così cariche di sicurezza ed entusiasmo, accompagnate da sorrisi contagiosi, Carla mi "conquista" subito, convincendomi, senza ulteriore dubbio, dell'utilità della tecnologia applicata al diabete attraverso per esempio il microinfusore (a condizione di avere il suo senso di responsabilità e la sua grande capacità di prendersi cura di se stessa, altrimenti non esiste dispositivo tecnologico

¹¹ Il microinfusore insulinico, con le sue notevoli varianti e gli ultimi innovativi ritrovati tecnologici, è lo strumento attualmente più avanzato per un controllo metabolico ottimale nella terapia del diabete mellito di tipo 1, riproducendo, mediante somministrazione di insulina continua e in boli, il funzionamento del pancreas.

che tenga). Carla, già durante le prime ore del soggiorno al campo-scuola, conquista anche i suoi coetanei, ragazzi e ragazze, perché è molto carina, ma soprattutto perché è una vera leader¹². Ha uno stile personale e un modo di fare molto determinato e fa tendenza tra loro, ma anche perché con il suo corpo post-umano (Braidotti 2014; Ferrando 2016) sperimenta effettivamente nuove sorprendenti frontiere del fascino e della seduzione femminile in adolescenza, dimostrando sicurezza, creatività e voglia di vivere. Una sera a cena si presenta nel grande salone-ristorante dell'hotel, brulicante di ospiti, con fare assolutamente naturale, indossando un'evidentissima fascia¹³ elastica nera che contiene ben visibile il microinfusore, come giarrettiere che avvolge la parte alta della gamba destra spuntando immediatamente sotto l'orlo finale del corto vestito di colore bianco. Il giorno dopo altre due ragazze provviste di microinfusore la imitano con sicurezza mentre Carla ha deciso di sfoggiare, con la naturalezza che le appartiene, questa volta, per cambiare, un addome piatto visibile da una maglietta che lascia scoperto l'ombelico accanto al quale spunta il cerotto che tiene fissati cannula, ago e catetere del microinfusore. Frontiere contemporanee del corpo adolescenziale che diventa post-umano, confermando in modo inequivocabile la sua natura squisitamente culturale.

5.2 «Durante questo campo-scuola ho capito realmente che cosa è il diabete»

Anche i pediatri in formazione e quelli già strutturati presenti come operatori sanitari ai due campi-scuola, mostrano un atteggiamento sorprendente. Il loro coinvolgimento emotivo è fortissimo, già dopo le prime ore. Una di loro, alla fine della prima intensa e faticosa giornata con i venti giovani diabetici ospiti, mi confessa, con sincero e intenso trasporto:

«I ragazzi sono tutti splendidi e se potessi giuro che me li porterei tutti a casa con me, per potermi prendere cura di loro, sempre! Già sento che alla fine di questa settimana mi mancheranno, mi mancherà la loro allegria, le loro voci, la loro simpatia, il loro affetto, il fatto di vederli tutti insieme per tutto il giorno, per più giorni di seguito [...]».

Sul piano pratico quello che colpisce subito, anche agli occhi di un osservatore esterno, è che non c'è nessun segno di distinzione tra giovani pazienti e operatori sanitari. I camici sono spariti e con essi sfuma completamente la distanza data dalla scrivania e dal lettino intorno a cui si organizza la consueta visita ambulatoriale. Medici e ragazzi sono persone che condividono un'esperienza nuova

¹² Carla amministra già da tempo un piccolo gruppo, sempre tramite *WhatsApp*, di ragazzi diabetici che ha conosciuto in circostanze diverse e con i quali spesso organizza simpatici meeting.

¹³ Un incrocio tra uno di quei bracciali di tessuto elastico per contenere un *i-pod* e ascoltare musica durante il *footing* e un reggicalze.

di stretta convivenza, dove le emozioni prima di tutto si sviluppano in modo intenso e i ruoli ufficiali si traducono in attente azioni e pratiche di cura da parte dei medici e di apertura e fiducia da parte dei ragazzi. In qualche momento, nel gruppo, appare quasi difficile distinguere i ragazzi-pazienti e gli operatori sanitari che parimenti indossano magliette, pantaloncini e costumi da bagno come le circostanze “vacanziere” impongono. Non c’è dubbio, quindi, che la condizione insolita e piacevole del campo-scuola con la sua atmosfera rilassata aiuti a destrutturare la dimensione formale dei rapporti che abitualmente caratterizza la relazione medico-paziente. Si attivano dinamiche di forte coinvolgimento emotivo con veri e propri legami affettivi che continuano anche dopo. Sicuramente gioca una parte importante il fatto che la convivenza quotidiana con i giovani diabetici immerge completamente lo staff sanitario in quello che significa gestire la malattia, fronteggiando i compiti giornalieri e le esigenze/ricieste dettate dai processi evolutivi in corso. In una parola li assorbe piacevolmente nel vivere il diabete dei loro pazienti. Durante una conversazione a tre con due delle pediatre in formazione presenti all’ultimo campo-scuola, quello con i bambini e ragazzi di otto/tredici anni, avvenuta un paio di settimane dopo la conclusione dell’esperienza, una di loro mi spiega che non avrebbe mai immaginato che in così poco tempo sarebbe stato possibile stabilire una relazione tanto intensa con i ragazzi,

«perché durante la visita in ambulatorio o in *day-hospital* o peggio ancora durante i ricoveri in reparto, all’esordio del diabete, oppure in caso di gravi scompensi glicometabolici nel corso dello sviluppo, è molto diverso il rapporto con loro, forse pure perché a volte la presenza dei genitori li inibisce. Ma sicuramente c’è dell’altro, è il nostro atteggiamento di medici che cambia, è molto diverso, siamo più rigidi, più bloccati in un ruolo, il tempo è poco e spesso dobbiamo giocare una parte anche più dura quando ci tocca fare le solite ramanzine per convincerli a mangiare bene, a fare attenzione alle insuline e alle altre cose. Sembra strano però è come se liberandoci del camice ci liberassimo di un’armatura, non so, una corazza, per diventare molto più umani, nel senso che riusciamo a essere più vicini, anzi direi immersi in quello che significa vivere quotidianamente la malattia».

Queste parole fanno eco a quelle di un’altra operatrice che, in una diversa occasione, a distanza di un po’ di giorni dalle fine dell’esperienza e in cui siamo da soli a chiacchierare, mi dice:

«durante questo campo-scuola ho capito realmente che cosa è il diabete [...] nessun manuale di endocrinologia può insegnarti che cosa è il diabete quanto la partecipazione in prima persona a un campo come questo! Sono tornata a casa più ricca, da tutti i punti di vista e la cosa strana è stata la sensazione di malinconia appena rientrata, dopo aver lasciato il campo. Sentivo fortissima la mancanza dei ragazzi con cui ero stata sette lunghi e intensi giorni, mi mancavano le loro voci, le

loro battute, il loro casino. Mi mancavano i colleghi con cui ho condiviso tutto. E ho provato una strana sensazione che provo ancora oggi. È come se, dal momento della fine dell'esperienza, si fosse attivata nella mia mente una dimensione parallela. Il campo con i nostri venti ragazzi e gli operatori, le relazioni che si sono intrecciate tra noi sono ferme dentro di me come una dimensione parallela che continua a scorrere nella mia mente anche ora che sono tornata alla mia abituale routine di specializzanda di pediatria, con tutto il carico di attività clinica e di ricerca che ognuno di noi ha e che deve predisporre alle turnazioni ogni sei mesi [...] e tra pochi giorni, per me la meta sarà la neonatologia».

La partecipazione al campo-scuola per un pediatra in formazione accanto a colleghi più esperti, come si evince dalle parole di chi ha vissuto questa esperienza in prima persona e con un rilevante trasporto emotivo che ha contagiato tutto il gruppo di lavoro, operatori e giovani diabetici, costituisce così una significativa possibilità di reale formazione alla relazione e quindi al valore della cura intesa nella sua effettiva complessità oltre ogni riduzionismo tipico dell'approccio biomedico. Grande merito di ciò spetta alla responsabile del Centro che, negli anni, si è adoperata per far riconoscere e quindi inserire ufficialmente, per i giovani pediatri in formazione, la partecipazione ai campi-scuola per diabetici come un'opzione prevista dal pacchetto dell'offerta formativa della Scuola di Specializzazione in Pediatria dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

Prezioso tempo-luogo di “conoscenza”, di co-costruzione di significati intorno alla malattia e al corpo e di trasformazione dell'esperienza, è dunque il campo-scuola, per i ragazzi con diabete ma anche per il personale dedicato alla loro cura.

6. Malattia, cura e umanità

Questo lavoro di ricerca etnografica e di riflessione antropologica sul dispositivo dei campi-scuola per giovani diabetici può forse offrire ulteriori e utili spunti di riflessione sui concetti di cura e umanità nella società contemporanea che abitiamo, post-moderna, ipertecnologica e post-umana (Braidotti 2014; Ferrando 2016). Sempre più spesso, oggi, proprio in ambito sanitario, si parla infatti della necessità di “umanizzare” il rapporto medico-malato (Lupo 2014) per costruire una medicina incentrata sul paziente (*Patient Centred Medicine*), attenta al suo vissuto, alla sua responsabilizzazione e alle sue esigenze sociali (Miles e Mezzich 2011). Ciò è accaduto anche in seno alla biomedicina, una parte della quale sembrerebbe aver promosso un atteggiamento di auto-riflessione, facendo proprie alcune critiche di cui è stata oggetto nel tempo da parte delle scienze umane e sociali in generale e in particolare dell'antropologia medica. Il problema è che i movimenti biomedici di umanizzazione si sono spesso risolti esclusivamente in pura retorica. Dietro una sbandierata umanizzazione delle cure si nascondono, troppe volte, forme di dominio

biomedico più subdole e raffinate di quelle tradizionali, per non parlare del mito paternalistico del “medico umano”. L’umanità del medico non può banalmente essere quella indicata, secondo il senso comune, come sinonimo di bontà e spiccata sensibilità della persona. L’umanità del medico, per quanto visto in questo lavoro sulla cura del diabete nello specifico *setting* dei campi-scuola, va piuttosto ricomposta a partire da una ridefinizione della stessa dicotomia mente-corpo di origine cartesiana, altrimenti si corre il rischio di ridurre l’intera complessa e articolata faccenda dell’umanizzazione, che dovrebbe essere affrontata invece a partire da un’attenta analisi e relativa messa in discussione di quelli che sono i modi di riproduzione sociale della conoscenza e della prassi medica (Pizza 2005), a una mera questione di empatia e comunicazione, secondo assunti prevalentemente mutuati dalle discipline psicologiche, condizionate dal paradigma biomedico (Zito 2015, 2016b). Così la questione dell’umanizzazione della biomedicina, anche nell’ambito della formazione universitaria degli operatori sanitari, viene spesso risolta in semplici miglioramenti a livello della comunicazione con i pazienti. In realtà, come sostiene Pizza (2005), tali accorgimenti, per quanto utili a un certo livello, non sono in grado però di mettere sostanzialmente in discussione, avendo come focus la relazione,

«da un lato, l’illusione di una neutralità del medico nel rapporto con il paziente; dall’altro, la pretesa, impossibile, di isolare nello spazio ristretto dell’interazione medico-paziente i più estesi significati sociopolitici e i più complessi rapporti di forza nei quali entrambi i poli della relazione agiscono e sono agiti, in rapporto alle istituzioni sanitarie e, attraverso di esse, con lo Stato e il mercato» (Pizza 2005, p. 247).

In quest’ottica, come si è già altrove sottolineato, «una generica umanizzazione, attuando dei piccoli ritocchi di superficie, senza scalfire invece un granitico paradigma come quello biomedico, risponde alla difficoltà di riuscire realmente a prendere in considerazione tutti quelli che sono i significati culturali, sociali e politici del processo di cura» (Zito 2015, p. 40), in una parola l’attenzione al malato come persona, soggetto storico culturalmente plasmato e con una sua capacità di agire entro reti di rapporti sociali e non solo come individuo, cioè mero soggetto biologico (Lupo 2014). Così facendo si perdono quelle che sono, invece, le potenzialità trasformative di un vero dialogo che intercorre tra medico e paziente nel processo di cura (Toombs 1992) e anche in rapporto alle istituzioni sanitarie coinvolte, queste ultime, oggi, sempre più governate da logiche aziendali e di mercato. Tuttavia come segnala Pizza (2005), e come sembra mostrare l’esempio dei campi-scuola per la cura del diabete mellito a Napoli, pur restando la biomedicina un paradigma costruito su assunti ideologici raramente messi in discussione sul piano teorico, è però sul versante delle sue prassi che si possono aprire interessanti spiragli. Quello dei campi-scuola si delinea infatti come uno spazio sociale complesso e molto articolato, dove sono possibili pratiche anche molto differenziate, nonché, qualche

volta, inattese. Con esse sono attivabili sorprendenti funzioni narrative e dialogiche ed eccezionali spunti autoriflessivi come l'esperienza etnografica esposta sembra mostrare. Ciò che secondo la preziosa prospettiva dell'antropologia medica rende possibile avviare un sostanziale e reale processo di umanizzazione, inteso come una vera trasformazione dei discorsi e delle pratiche biomediche, è la sincera messa in discussione della propria identità e degli assunti fondamentali su cui si regge il proprio sapere-potere (Foucault 1978, 1998), come sembra implicitamente accadere nelle esperienze descritte. Per fare ciò occorre realmente considerare il rapporto tra medico e paziente – inteso quest'ultimo a partire dal significato legato alla sua etimologia, come colui che soffre, dove la sofferenza è innanzitutto uno stato attivo –, come una relazione unica e irripetibile, in questo senso “umana”, tenendo anche conto che non esiste “il rapporto medico-paziente” come dato assoluto e astratto (Lupo 1999, 2014). Esistono piuttosto rapporti umani, sempre diversi, tra due o più persone che dovrebbero pertanto, all'interno della relazione che intreccia le loro esperienze nel mondo, al di là e nonostante il ruolo e lo status che in un preciso momento storico rivestono per l'ambito sociale cui appartengono, pur assicurando lo svolgimento delle relative funzioni a loro associate, negoziare e ri-negoziare continuamente il processo di cura a partire ovviamente da quello che si è in termini di emozioni, sentimenti, cultura, aspettative e valori. Ciò pure appare evidente dal materiale etnografico raccolto durante le esperienze dei campi-scuola appena descritte. Sia Pizza (2005) che Lupo (2014) mettono in guardia dal rischio, proprio dell'approccio biomedico centrato su una visione relativa a corpo, salute e malattia altamente riduzionista (Leder 1990), di occultare le implicazioni politiche del rapporto umano tra medico e paziente, aumentando sempre di più il pericoloso processo di medicalizzazione di tutti gli aspetti della vita che caratterizza la contemporaneità.

Per tutto quanto finora esposto e con specifico riferimento a quanto evidenziato in merito all'esperienza dei campi scuola, si può meglio comprendere anche il significato e il valore del concetto di cura. La concezione antropologica della cura risulta piuttosto ampia, andando ben oltre quella della terapia biomedica (Pizza 2005). Si basa infatti su di una complessa dialettica fra prossimità e distanza all'interno di una relazione in cui elementi simbolici si intrecciano con altri di natura emozionale e politica, includendo una tecnica dell'attenzione, dell'ascolto e del dialogo come sorprendentemente può accadere proprio durante un campo-scuola per cronici. Dal punto di vista antropologico, infatti, non esistono malattie incurabili come segnala la biomedicina di fronte a terapie fallimentari, perché ogni azione o parola può avere un'efficacia di cura sullo stato di dolore e sofferenza del paziente, aiutando quest'ultimo a ridare un senso alla sua condizione e a elaborare così la propria esperienza (Pizza 2005), e come nel caso del diabete ad affrontare con consapevolezza un quotidiano impegnativo. Ovviamente nella relazione di cura è centrale l'esperienza corporea, perché non va dimenticato che come esseri umani, qualunque sia il ruolo interpretato sulle varie scene sociali, siamo sempre forme

corporee dinamiche e intersoggettive di esperienze nel mondo (Toombs 1992). Tutto ciò pure emerge in modo chiaro e inequivocabile in quanto è stato descritto dove entra in gioco non solo il corpo del paziente, ma anche quello del medico per una volta spogliato del suo camice-corazza. A questo punto la cura intesa in senso antropologico più che avere come esito la guarigione, e questo vale a maggiore ragione nel caso di una malattia cronica come il diabete, dove a oggi non è possibile una definitiva risoluzione sul piano biologico, è efficace in quanto innanzitutto processo relazionale, riguardando infatti le relazioni umane e l'umanità di queste stesse relazioni (Saillant e Gagnon 1999). In proposito ripenso ancora alle sorprendenti potenzialità di cura insite in un dispositivo tutto giocato proprio sulle relazioni e sull'umanità delle relazioni tra operatori sanitari e pazienti quale quello dei campi-scuola di cui si è parlato. Come evidenzia Pizza (2005), che riprende Remotti (1999), l'umanità non è un dato ontologico, quanto piuttosto un prodotto culturale, tanto quanto i corpi che come esseri umani non soltanto abbiamo, ma sostanzialmente siamo. In particolare una persona inguaribile come un paziente con una patologia cronica, un diabetico appunto, non è incurabile, perché al contrario ha ancora più bisogno di cure, la cui qualità e durata sono variabili essenziali al mantenimento di una buona salute nel tempo. Per cui se il termine terapia rimanda all'ambito del trattamento di una malattia, nel caso del diabete la gestione dell'insulina e dell'alimentazione, per esempio, fondamentali alla sopravvivenza di una persona diabetica e alla prevenzione delle possibili complicanze, ma non alla risoluzione del diabete stesso, il concetto di cura non si limita a queste sole questioni mediche come l'intensa circostanza di un campo-scuola sembra poter ampiamente restituire. Esso rientra nell'esperienza complessiva dei rapporti umani e dello scambio sociale che l'équipe medica è in grado di stabilire con il paziente e, nel caso specifico di una patologia cronica che occorre in infanzia e adolescenza, con la sua famiglia durante l'arco evolutivo.

A questo punto il senso e il valore della ricerca antropologica su corpo, salute e malattia in ambito clinico potrà apparire più chiaro. La mia esperienza nel caso del diabete mellito mi ha mostrato, infatti, che la pratica etnografica applicata agli attuali contesti biomedici (Zito 2016c), anche nelle sue forme più singolari come nel caso dei campi-scuola per l'educazione terapeutica di giovani diabetici, consente di recuperare un'ampia e preziosa conoscenza intorno alla complessità dei processi di cura. Le grandi e indubbie potenzialità dell'etnografia risiedono nella sua capacità di costruire un sapere di confine che, collocandosi al confine dei mondi osservati, avendo come focus l'analisi delle pratiche, delle relazioni e dei discorsi ivi prodotti, può consentire una significativa conoscenza del punto di vita degli altri (Pizza 2005). Anche a questo fine mira una ricerca antropologica come quella qui presentata intorno a un particolare segmento nell'assistenza al diabete mellito in età evolutiva, tentando di restituire l'utilità e l'importanza di una vera «logica della cura» (Mol 2008) nel mostrare la complessità della vita che fluisce intorno all'esperienza

dell'essere diabetici, esperienza qualche volta intensamente condivisa, tra pazienti e medici, come nell'emozionante circostanza di un campo-scuola.

Riferimenti bibliografici

Belmonte, T.

- *La fontana rotta. Vite napoletane: 1974, 1983*. Roma: Meltemi, 1997

Berndt, T.J.

- "Friendship and friend's influence in adolescents", *Current Directions in Psychological Science*, n.1, 1992, pp. 156-159

Bourdieu, P.

- *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*. Milano: Raffaello Cortina, 2003

Braidotti, R.

- *Il post-umano. La vita oltre il sé, oltre la specie, oltre la morte*. Roma: DeriveApprodi, 2014

Comelles, J.M.

- *From ethnography to clinical practice in the construction of the contemporary State*, in Greenhouse C.J. (eds), *Democracy and Ethnography: Constructing identities in Multicultural Liberal States*. Albany: State University of New York Press, 1998, pp. 233-254

- "Writing at the margin of the margin: medical anthropology in Southern Europe", *Anthropology & Medicine*, vol. 9, n.1, 2002, pp. 7-23

Coser, R.L.

- *Life in the ward*. East Lansing: Michigan State University Press, 1962

Csordas, T.J.

- "Embodiment as a Paradigm for Anthropology", *Ethos*, vol. 18, 1990, pp. 5-47

Delamater, A.M., de Wit, M., McDarby, V., Malik, J., Acerini, C.L.

- "Psychological care of children and adolescents with type 1 diabetes", *Pediatric Diabetes*, vol. 15, suppl. 20, 2014, pp. 232-244

de Martino, E.

- *Il mondo magico*. Torino: Universale Scientifica Boringhieri, 1948

- *Sud e Magia*. Milano: Feltrinelli, 1959
- *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*. Milano: Il Saggiatore, 1961

Faeta, F.

- *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*. Torino: Bollati Boringhieri, 2011

Ferrando, F.

- *Il postumanesimo filosofico e le sue alterità*. Pisa: Edizioni Ets, 2016

Fortin, S.

- (éds), "Ethnographies hospitalières: l'hôpital et ses terrains", *Anthropologie et Sociétés*, vol. 37, n. 3, 2013, pp. 9-300

Foucault, M.

- *La volontà di sapere. Storia della sessualità vol.1*. Milano: Feltrinelli, 1978.
- *Nascita della clinica. Un'archeologia dello sguardo medico*. Torino: Einaudi, 1998

Good B.J.

- *Narrare la malattia. Lo sguardo antropologico sul rapporto medico-paziente*. Torino: Einaudi, 2006

Good, M.D.

- "Cultural studies of biomedicine: an agenda for research", *Social Sciences and Medicine*, vol. 41, n. 4, 1995, pp. 461-473

Gramsci, A.

- *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana. Torino: Einaudi, 1975

Greco, P., La Greca, A.M., Auslander, W.F., Spetter, D., Skyler, J.S., Fisher, E., Santiago, J.V.

- "Family and peer support of diabetes care among adolescents", *Diabetes*, vol. 40, n.1, 1991, pp. 537-547

Gruppo di Studio sul Diabete della SIEDP

- "Consensus guidelines: raccomandazioni per l'automonitoraggio e l'autocontrollo in bambini e adolescenti con diabete tipo 1", *Acta Bio Medica*, vol. 82, n. 4, 2011, pp. 1-47

Jacobson, A.M., Hauser, S.T., Lavori, P., Wolfsdorf, J.I., Herskowitz, R.D., Milley, J.
- “Adherence among children and adolescents with DM1 over a four-year longitudinal follow-up: The influence of patient coping and adjustment”, *Journal of Pediatric Psychology*, n.15, 1990, pp. 511-526

Kapuściński, R.
- *In viaggio con Erodoto*. Milano: Feltrinelli, 2014

Kleinman, A.
- *Alcuni concetti e un modello per la comparazione dei sistemi medici come sistemi culturali*; trad. it. in Quaranta I. (a cura di), *Antropologia Medica. I testi fondamentali*. Milano: Raffaello Cortina, 2006, pp. 5-29

Kleinman, A., Kleinman, J.
- *La sofferenza e la sua trasformazione professionale. Verso una etnografia dell'esperienza interpersonale*; trad. it. in Quaranta I. (a cura di), *Antropologia medica. I testi fondamentali*. Milano: Raffaello Cortina, 2006, pp. 199-234

Kumagai, A.K., Murphy, E.A., Ross, P.T.
- “Diabetes stories: use of patient narratives of diabetes to teach patient-centred care”, *Adv. in Health Sci. Educ. Theory Pract.*, vol.14, n. 3, 2009, pp. 315-326

Leder, D.
- *The absent body*. Chicago: University of Chicago Press, 1990

Levi, C.
- *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi, 2014

Long, D., Hunter, C., van der Geest, S.
- “When the field is a ward or a clinic: Hospital ethnography”, *Anthropology & Medicine*, vol.15, n. 2, 2008, pp. 71-78

Lupo, A.
- “Capire è un pò guarire: il rapporto paziente-terapeuta tra dialogo e azione”, *AM-Rivista della Società italiana di antropologia medica*, n. 7/8, 1999, pp. 53-92
- “Antropologia medica e umanizzazione delle cure”, *AM-Rivista della Società italiana di antropologia medica*, n. 38, 2014, pp.105-126

Mauss, M.
- *Le tecniche del corpo*; trad. it. in *Teoria generale della magia ed altri saggi*. Torino: Einaudi, 1965, pp. 383-409

Martínez Hernáez, A.

- “Rendere visibile l’invisibile. L’antropologia e la trasparenza del potere biomedico”, *AM. Rivista della Società italiana di antropologia medica*, n. 9/10, 2000, pp. 9-34

Mol, A.M.

- *The Logic of Care. Health and the Problem of Patient Choice*. London: Routledge, 2008

Miles, A., Mezzich, J.

- “The care of the patient and the soul of the clinic: person-centred medicine as an emergent model of modern clinical practice”, *International Journal of Person Centred Medicine*, vol. 1, n. 2, 2011, pp. 207-222

Palmisano, A.L.

- “Prefazione”, in *DADA Rivista di Antropologia post-globale*, n. 2, Speciale “Antropologia applicata”, 2014, pp. 9-12

Pavanello, M.

- *Fare antropologia. Metodi per la ricerca etnografica*. Bologna: Zanichelli, 2010

Pizza, G.

- *Antropologia medica. Saperi, pratiche e politiche del corpo*. Roma: Carocci, 2005

Quaranta, I.

- “Contextualising the body: Anthropology, Biomedicine and Medical Anthropology”, *AM - Rivista della Società Italiana di Antropologia Medica*, n. 11/12, 2001, pp. 155-171

- *Corpo, potere e malattia. Antropologia e AIDS nei Grassfields del Camerun*. Roma: Meltemi, 2006a

- (a cura di), *Antropologia Medica. I testi fondamentali*. Milano: Raffaello Cortina, 2006b

- *Prefazione*, in R. Raffaetà, *Identità compromesse. Cultura e malattia: il caso dell’allergia*. Milano: Ledizioni, 2011, pp.7-9

- “La trasformazione dell’esperienza. Antropologia e processi di cura”, *Antropologia e Teatro*, n. 3, 2012, pp. 264-290

Remotti, F.

- (a cura di), *Forme di umanità. Progetti incompleti e cantieri sempre aperti*. Torino: Paravia-Scriptorium, 1999

Saillant, F., Gagnon, E.

- "Présentation. Vers une anthropologie des soins?", *Anthropologie et Sociétés*, vol. 23, n. 2, 1999, pp. 5-14

Sartre, J.-P.

- "L'universale singolare", *Galleria*, n. 3/6, 1967, pp. 259-260

Scheper-Hughes, N., Lock, M.

- "The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology", *Medical Anthropology Quarterly*, vol. 1, n. 1, 1987, pp. 6-41

Seppilli, T.

- "Antropologia Medica: fondamenti per una strategia", *AM-Rivista della Società italiana di antropologia medica*, n. 1/2, 1996, pp. 7-22

- "Antropologia medica e strategie per la salute", *AM-Rivista della Società italiana di antropologia medica*, n. 37, 2014, pp. 17-32

Signorelli, A.

- (a cura di), *Antropologia Culturale*. Milano: McGraw-Hill Education, 2011

- *Ernesto de Martino. Teoria antropologica e metodologia della ricerca*. Roma: L'Asino d'oro, 2015

Toombs, S. K.

- *The Meaning of Illness: A Phenomenological Account of the Different Perspectives of Physician and Patient*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1992

Turner, V.W.

- *La foresta dei simboli. Aspetti del rituale Ndembu*. Brescia: Morcelliana, 2001

- *Liminality and communitas*, in *The ritual process: Structure and anti-structure*. Chicago: Aldine Publishing, 1969, pp. 94-113, pp. 125-130

van der Geest, S., Finkler, K.

- "Hospital ethnography: Introduction", *Social Sciences and Medicine*, vol. 59, n. 10, 2004, pp. 1995-2001

Van Gennep, A.

- *I riti di passaggio*. Torino: Boringhieri, 1981

Zaman S.

- *Broken limbs, broken lives: Ethnography of a hospital ward in Bangladesh*. Amsterdam: Aksant, 2005

- “L’hôpital comme microcosme de la société: ethnographie d’un hôpital du Bangladesh”, *Anthropologie et Sociétés*, vol. 37, n. 3, 2013, pp. 45-62

Zito, E.

- “Differenze al lavoro in contesti transnazionali: dalla critica postcoloniale alla pratica in comunità di sviluppo e di autopromozione”, *La Camera blu. Rivista di studi di genere*, n. 6, 2010, pp. 8-24
- “Disciplinary crossings and methodological contaminations in gender research: A psycho-anthropological survey on Neapolitan femminielli”, *International Journal of Multiple Research Approaches*, vol. 7, n. 2, 2013, pp. 204-217
- “Oltre Cartesio. Corpo e cultura nella formazione degli operatori sanitari”, *Archivio Antropologico Mediterraneo*, XVIII, vol.17, n. 2, 2015, pp. 39-54
- “La mia signora mi dice che io sono brava donna... Storia di una migrante bulgara, tra relazioni di assistenza e pratiche di cura”, *Narrare i Gruppi*, articoli singoli, marzo 2016a, pp. 1-22
- “Cartesio, il corpo e la biomedicina. Riflessioni di antropologia medica”, *Studi etno-antropologici e sociologici*, 44, 2016b, pp. 24-35
- “Di madre in figlia. La malattia cronica in eredità: ferite del corpo e pratiche narrative”, *La Camera blu. Rivista di studi di genere*, vol. 12, n. 14, 2016c, pp. 136-164
- *Vivere (con) il diabete. Uno sguardo antropologico su corpo, malattia e processi di cura*. Milano: Ledizioni, 2016d

Zito, E., Mozzillo, E., Franzese, A.

- “Il diabete infantile e giovanile: un approccio terapeutico integrato medico-psicologico”, *l’Endocrinologo*, vol. 13, n. 1, 2012, pp. 30-34

Politica e poetica nella *non-scuola* del Teatro delle Albe

Vito Antonio Aresta

Politics and poetics in the 'non-school' of Teatro delle Albe

Abstract

The theatrical experience of 'non-school' began in the early '90's, in Ravenna, as part of *Teatro delle Albe's* work, a company created in 1983 by Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Luigi Dadina and Marcella Nonni. From the early years of the new millennium 'non-school' started up in various cities, both in Italy and abroad, and took the name of 'Arrevuoto' (Revolt) in Naples, 'Capusutta' (Upside down) in Lamezia Terme and 'Eresia della Felicità a Venezia' (The Heresy of Happiness in Venice) in the city of that name. The 'bringing to life of the classics', the work in chorus and the constant attention to otherness and differences contribute to non-school's style, but form only a part of the complexity of this theatrical work which changes according to which location a performance will take place in and which texts are chosen.

The present article looks into some artistic and political aspects of 'non-school' and follows its work which connected four Italian cities over the years 2005-2012: Ravenna, Naples, Lamezia Terme and Venice.

Keywords: cultural *performances*, representation, experience, theatre, chorus

L'esperienza teatrale della *non-scuola* inizia nei primi anni Novanta, a Ravenna, per opera del Teatro delle Albe, compagnia creata nel 1983, da Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Luigi Dadina e Marcella Nonni¹.

Dai primi anni Duemila, la *non-scuola* è avviata in diverse città italiane ed estere, e prende il nome di "Arrevuoto" a Napoli, "Capusutta" a Lamezia Terme, e "Eresia della felicità a Venezia", nell'omonima città veneta.

Il lungo corso di questa esperienza è ampiamente documentato da una ricca bibliografia, sitografia e teatrografia².

Nel presente lavoro, indago alcuni aspetti artistici e politici della *non-scuola*, attingendo prevalentemente a sei fonti:

¹ Con il termine "esperienza", intendo riferirmi al significato attribuitogli da Victor Turner che, a tal proposito, scrive: «L'esperienza è un viaggio, una messa alla prova (di sé, delle proprie supposizioni sugli altri), un passaggio rituale, un esporsi al pericolo e alla paura» (Turner 2014, p. 112).

² Cfr. teatrodellealbe.com

- l' *Abbecedario della non-scuola del Teatro delle Albe* (AA.VV. 2004);
- i siti teatrodellealbe.com e arrevuoto.org;
- il *blog* sulla rivista *online doppiozero*³, che riporta i laboratori svolti tra Lamezia Terme e Venezia (Martinelli 2011-12);
- l'osservazione partecipante ad alcune *performances* teatrali realizzate tra il 2008 e il 2015⁴;
- il testo *Aristofane a Scampia* (Martinelli 2016).

Nei paragrafi che seguono, ripercorro le tappe della *non-scuola* che hanno collegato, dal 2005 al 2012, quattro città italiane: Ravenna, Napoli, Lamezia Terme e Venezia.

La non-scuola

La denominazione di *non-scuola* nasce alcuni anni dopo il suo avvio, con l'intento di indicarne gli aspetti che la caratterizzano, e che Martinelli riassume in questi termini⁵:

«Non intendevamo creare degli attori [...] La nostra non era una canonica “scuola di teatro” [...] Il nostro obiettivo era quello di far conoscere agli adolescenti la bellezza e il valore liberatorio dell'esperienza scenica [...] Questa denominazione al negativo [...] non significa affatto mancanza di disciplina. Significa anzi rispettare delle regole precise, diverse da quelle scolastiche, regole che nascono all'interno del lavoro in comune [...] Significa innamorarsi di un modo di stare e giocare “seriamente” con gli altri. Dire la propria verità fingendo di essere un altro: un satiro una ninfa» (Martinelli 2016, p. 46).

La dimensione ludica che caratterizza la *non-scuola*, si fonda sul piacere del gioco condiviso dagli attori delle Albe e dagli adolescenti che partecipano ai

³ *Doppiozero* è una rivista culturale, con edizioni in italiano e in inglese, e una casa editrice, in rete dal 14 febbraio 2011. Collaborano a *doppiozero* oltre 900 scrittori, critici, giornalisti, ricercatori, studiosi di diverse discipline, in un ecosistema che riunisce intellettuali di fama, giovani autori e studiosi affermati. Cfr. doppiozero.com

⁴ Tra le *performances*, segnalo: “Ubu Buur”, ispirata a *Ubu roi* di Alfred Jarry, regia Marco Martinelli, Teatro Politeama Greco, Lecce, 2008; “Eresia della felicità”, ispirata a *Mistero buffo* di Vladimir Majakovskij, regia Marco Martinelli, Castello Sforzesco, Milano, 2015; e numerose altre *performances* realizzate in Italia e in Senegal, da Mandiaye Ndiaye, attore e regista senegalese, allievo delle Albe, e amico fraterno di Marco Martinelli e dell'autore del presente articolo.

⁵ Marco Martinelli, nato a Reggio Emilia, cofondatore del Teatro delle Albe, direttore artistico di Ravenna Teatro, è tra i maggiori registi e drammaturghi del teatro italiano. Ha vinto numerosi premi, tra cui tre volte il “Premio Ubu” per la drammaturgia, la regia e il progetto *non-scuola*. Martinelli ha inoltre pubblicato articoli su numerose riviste: *Lo Straniero*, *doppiozero.com*, *Vita*, *Prove di drammaturgia*.

laboratori teatrali. In questa prospettiva, il gioco non è volto a mettere in scena i testi classici bensì, come sostiene Martinelli, a “metterli in vita”:

«Bisogna saper resuscitare i classici, immaginarseli quando ancora non erano *classici*, quando neanche loro sapevano di essere *classici*, immaginarseli quindi da vivi, da ragazzini, da ribelli e insoddisfatti scalpitanti, polemici e indisponenti, come spesso erano stati quegli esseri umani che oggi, nell’immaginario di tanti, sono solo un nome bislacco e un busto in un museo, muto e inutile. Se lo interroghiamo, se sappiamo interrogarlo, quel marmo comincia a parlarci» (Martinelli 2016, p. 32).

La “messa in vita” dei classici può attuarsi nella misura in cui l’autore che li ha scritti, il suo stato d’animo e la sua inquietudine emergono ed entrano in relazione con gli adolescenti.

Nell’*Abbecedario*, contenente i principi che hanno ispirato la *non-scuola* nel corso di dieci anni, dal 1992 al 2001, il processo artistico della “messa in vita” è descritto nella voce “*Historia universalis*”, in questi termini:

«Prendi un testo, e guardalo sotto: là sotto, sotto le parole, c’è qualcosa che le parole da sole non dicono. Là sotto c’è il rovello che lo ha generato. Ci restano le parole, mentre quel rovello viene dimenticato. Se non sai penetrare quel sotto, quella luce giù in basso, le parole restano buie. Il testo cela un segreto che può accendere la Vita, che l’autore (il vivente, non il cadaverino del museo!) ha sapientemente nascosto secoli fa nelle parole della favola: la *non-scuola* mette in relazione quel segreto e gli adolescenti, proprio quelli, quelli e non altri, quelle facce, quel dialetto ringhiato tra i denti, quei sospiri, quel linguaggio di gesti, quei sogni, quei fumetti. Per realizzare l’incontro c’è bisogno, in una prima fase, di svuotare il testo, perché i dialoghi sono all’inizio un impedimento autoritario che va spazzato via. Fatto a pezzi il monumento, si riparte dal gioco d’improvvisazione che i teatranti propongono agli adolescenti, gioco che consiste nel dare nuova vita alle strutture drammaturgiche del testo. L’improvvisazione crea una partitura di frasi, di gesti, di musiche, sulla quale sarà possibile innestare, in un secondo momento, le parole dell’autore, e non tutte, solo quelle che servono [...] La *non-scuola* gode a vedere l’impatto devastante e fecondo tra i morti e i vivi» (AA. VV. 2004, pp. 5-6).

Il rifiuto della museificazione dei classici e il gioco d’improvvisazione che caratterizzano la *non-scuola*, si realizzano mediante la decostruzione del testo, l’attribuzione a esso di nuovi significati e il confronto con il pubblico che, come nel teatro greco antico, è simultaneamente complice e avversario, e concorre alla realizzazione della *performance* teatrale.

Questi tratti distintivi della *non-scuola* connotano tutte le esperienze realizzate nel corso degli ultimi venticinque anni, ma non esauriscono la complessità di questa

pratica teatrale che muta in funzione dei luoghi nei quali si realizza e dei testi che vengono scelti.

Arrevuoto

Nel 2005 nasce a Napoli il progetto teatrale “Arrevuoto”, ideato dal Teatro Stabile Mercadante e diretto, per le prime tre edizioni, da Marco Martinelli.

Nella prima edizione, il Teatro delle Albe è impegnato nella realizzazione di una *performance* nel quartiere Scampia, sito nella periferia nord della città, ispirata a *La Pace* di Aristofane, che vede la partecipazione di sessantaquattro adolescenti.

Nello stesso periodo, il quartiere, che è tristemente noto per la presenza degli edifici “Le Vele” e per una radicata presenza criminale, è attraversato da una cruenta guerra camorristica volta a consolidare il controllo del territorio.

Nonostante che i pochi mesi a disposizione e le tensioni sociali diffuse nel quartiere complichino il processo artistico in corso, il regista e i suoi collaboratori sono determinati a proseguire i laboratori teatrali e realizzare la *performance* conclusiva⁶.

L’idea di attuare un percorso teatrale triennale, guidato dal Teatro delle Albe, basato sull’esperienza della *non-scuola*, è condivisa inizialmente da Roberta Carlotto, membro e successivamente direttrice dello Stabile napoletano, e Goffredo Fofi che, nel 2004, aveva pubblicato l’*Abbecedario*, nella sua rivista *Lo straniero*.

Il primo passo è quello di attivare una rete di persone e associazioni, tra la periferia e il centro cittadino, volta a creare un nuovo rapporto tra *performances* teatrali e dinamiche sociali, e promuovere la condivisione di un progetto comune.

Il lavoro del primo anno conduce alla realizzazione della *performance* “Pace!”, tratta dall’omonimo testo di Aristofane, cui sono seguite, nei due anni successivi, “Ubu sotto tiro” ispirata a *Ubu roi* di Alfred Jarry, e “L’immaginario malato” tratta da *Il malato immaginario* di Molière (cfr. Carlotto 2009).

Il lavoro che Martinelli svolge a Napoli dal 2005 al 2008 non è volto a esportare un metodo, bensì a sperimentare una pratica, a proseguire l’esperienza della *non-scuola* nel contesto sociale della periferia napoletana, e porre in relazione, in un unico processo artistico, gli adolescenti di Scampia, quelli del centro cittadino e quelli rom, con l’obiettivo di creare un “Arrevuoto”, termine napoletano che indica il concetto di rivoltare, «mettere a testa in giù, rovesciare il mondo, fare la rivoluzione» (Martinelli 2016, p. 85), e che in quel contesto significa, per il regista, infrangere le barriere che dividono i gruppi sociali.

La scelta della commedia *La Pace* per realizzare la prima *performance* è motivata da Martinelli in questi termini:

⁶ Cfr. arrevuoto.org

«Scelsi il testo di Aristofane come una sorta di esorcismo scenico per la mattanza appena conclusa, la guerra tra bande camorristiche che aveva insanguinato il territorio di Scampia [...] Più che una regia, fu per me un cavalcare la tempesta. Sessanta adolescenti mai stati su un palco [...] Ci voleva un domatore di leoni, non un regista. O forse ci voleva semplicemente qualcuno che si mettesse in ascolto, che li ascoltasse quei leoni e i loro ruggiti. La loro fragilità e il loro nasconderla con atteggiamenti spavaldi e inquietanti. Il loro dire di no perché qualcuno se ne interessi tanto, a quel no, da riuscire a trasformarlo in un sì» (Martinelli 2009).

La realizzazione della seconda *performance*, “Ubu sotto tiro”, si svolge nel 2007, mediante una narrazione più articolata della precedente, nella quale, scrive Martinelli:

«Le maschere ubuesche venivano impugnate da una legione di pulcinelli in tuta da disinfezione, pulcinelli abituati a rovistare tra i rifiuti. La Polonia, il “nessun luogo” di Jarry, diventò la Napolonia della spazzatura: tutti burattini, vittime e carnefici, sudditi e potenti. Tutti colpevoli» (*ivi*).

Trait d’union tra la prima e la seconda *performance* è la dimensione coreutica che caratterizza la *non-scuola*, e che prefigura una comunità possibile fondata sulla relazione, sull’inclusione, e sulla riflessione su come si rappresenta se stessi e l’altro, all’interno di ciascun coro – quello degli attori e quello degli spettatori – e tra di essi⁷.

Il coro, scrive Martinelli:

«È il segreto della *non-scuola* come di Arrevuoto, il coro è lo sberleffo in faccia a una società che ci vuole solo in due maniere, esercito-ebete-felice (un “noi” di consumatori di massa mai realmente appagati), oppure monadi-disperate-incomunicanti (un “io” spezzato tra esibizionismo e depressione). Il coro è la possibilità dell’incontro con l’altro» (*ivi*).

E riguardo la relazione che intercorre tra il coro e il corifeo, afferma:

«Il coro non si limita a seguire solo i versi-in-musica del corifeo, è tenuto a imitarne anche i gesti e i cambi di voce, e a sua volta rimanda l’energia centuplicata al corifeo (Martinelli 18 marzo 2011)».

⁷ In merito al concetto di rappresentazione e al suo rapporto con i drammi sociali, Victor Turner scrive: «Rappresentare o ri-rappresentare le unità di significato di una cultura dinamica, i suoi drammi sociali e le sue *causes célèbres* in ambito politico, è un modo di *Verstehen*, di comprensione interculturale» (Turner 2014).

A “Ubu sotto tiro” segue, nel 2008, la realizzazione della terza *performance*, “L’immaginario malato”, che vede emergere il ruolo delle guide napoletane formate da Martinelli durante gli anni precedenti.

Nella *non-scuola*, le guide hanno un ruolo centrale, sono «il medium tra i classici e gli adolescenti⁸» e, a Napoli, favoriscono l’ampliamento di “Arrevuoto” ad altre scuole e quartieri della città, consentono la prosecuzione dell’esperienza dopo il triennio, in concomitanza con la conclusione della direzione di Martinelli e, nel 2011, fondano la compagnia teatrale “Punta Corsara” (Martinelli 2009).

Capusutta

Nella primavera del 2010, la *non-scuola* prosegue in Calabria a Lamezia Terme, su input del neo assessore alla cultura Tano Grasso, presidente onorario della Federazione antiracket italiana, e strenuo fautore della cultura e delle reti sociali, come principali strumenti di contrasto alla criminalità organizzata.

Grasso è al corrente del progetto svolto a Napoli, e propone a Martinelli di proseguire l’esperienza della *non-scuola* a Lamezia.

Il regista accetta la proposta ma, dato che non può avvalersi delle guide ravennati perché già impegnate, opta per i “corsari napoletani”, immaginando, così, un processo artistico che lega Ravenna, Napoli e Lamezia (cfr. Martinelli 3 marzo 2011).

Questo nuovo corso della *non-scuola* prende il nome di “Capusutta” (termine lametino che traduce “Arrevuoto”), coinvolge ottantacinque adolescenti, tra i quali alcuni rom, e si ispira a *Donne al Parlamento* di Aristofane (cfr. Martinelli 18 marzo 2011).

Il tema della commedia che maggiormente interessa Martinelli, è il bene della città, la felicità dei singoli e della collettività che si intreccia con la presa del potere da parte delle donne. A tal proposito, il regista scrive:

«Quando Aristofane pensa al bene della città, vi pensa in termini di *felicità*. La felicità del singolo e la felicità di tutti: indissolubili. È il caso di *Donne al Parlamento*, in cui Praxagora convince le amiche a prendere il potere per salvare la città: visto che gli uomini fanno solo rubare e corrompere, si può, si deve tentare di

⁸ In merito al ruolo giocato dalla guida, Martinelli scrive: «Che cosa significa essere una guida? Intanto chiariamo che cosa significa non essere un regista nelle *non-scuola*: significa che l’atteggiamento con il quale ci si pone davanti ai ragazzi non è quello di un artista-che-vuole-fare-il-suo-spettacolo, che ha un “progetto” da realizzare. No, per quanto possa essere artista, chi fa la guida nella *non-scuola* non è prima di tutto questo. Non è così che deve porsi in relazione ai ragazzi. La guida è colui che conduce l’asinello-adolescente a scoprire la forza che ha dentro di sé, e come questa forza possa tramutarsi in teatro: al tempo stesso, la guida è colui che fa scoprire all’asinello-adolescente quanto i testi antichi possano essere vicini alla sua vita, ai suoi sogni, ai suoi desideri alle sue paure» (Martinelli 2016, pp. 66-67).

cambiare, osando l'impensabile [...] Ipotizzare che le donne prendessero il potere nell'Atene del V secolo era pura utopia. Ma questa è la forza *politica* della commedia antica, quella di non dare mai la realtà per scontata, quella di capovolgerla con l'arditezza della fantasia» (Martinelli 5 maggio 2011).

Partendo da questa prospettiva, Martinelli racconta il suo Aristofane ai ragazzi, e li suddivide in due gruppi: i maschi e le femmine che, da quel momento, iniziano a provocarsi a vicenda, fino a quando, da ciascun coro, emergono i corifei che a turno enunciano le ragioni del conflitto.

Il gioco fra i due gruppi prelude alla riscrittura della favola aristofanesca che intreccia il testo originario con alcuni versi lametini formulati dai ragazzi, e alla sua "messa in vita" nella *performance* teatrale che vede le donne, travestite da uomini, persuadere l'Assemblea, composta da soli maschi, ad affidare loro il governo della città (cfr. Martinelli 5 giugno 2011).

Il travestimento delle donne, simbolo del rovesciamento del potere in corso, lascia i mariti, depredati dei loro abiti, sofferenti e sbigottiti, e mentre riflettono su quanto accaduto, vengono raggiunti da Cremete che racconta loro cosa è avvenuto in Parlamento:

«Cremete: Stamattina al Parlamento c'era un folla esagerata. E sapete qual era il tema del giorno? La salvezza dello Stato.

Coro: E quindi?

Cremete: Ha parlato Antonio di Nicastro e nessuno lo ascoltava, Salvatore di San Biase e l'hanno fischiato e Turi di Santa Eufemia e tutti a ridere. A un certo punto è saltato fuori un personaggio strano...

Coro: Ehhh se ne vedono tanti!

(Ognuno dice un nome, per esempio: Antonio Spena, Turuzzo Capuninna, Mariuzzu, Renatu u cantanti, Nichi Nache...)

Cremete: No ma chistu era strano davvero, nun sacciu s'era maschiu o era immina...

Coro: Ehhh na immina!

Cremete: Aveva i capelli puliti, la pelle candida, e si è misa a dire una cosa strana, che bisognava affidare il governo della città alle donne e un gruppo di uomini ha iniziato pure ad applaudire. Ha cominciato a dire che la donna è accorta e abile a far soldi. Che le donne si prestano tra loro vestiti, gioielli e restituiscono tutto, non come noi...

Coro: Eeehhhh!

Cremete: Non fanno la spia, non intentano processi... hannu dittu che voi siete solo dei corrotti!

Coro: Nua?

Cremete: Insensibili, ubriaconi, sputazzari!

Coro: Nua?

Cremete: Che non rispettate le leggi che voi stessi fate, non pagate le tasse, passate sempre con il rosso, vi soffiare il naso senza fazzoletto, pisciate sempre fuori dalla tazza, sparate fieti nel letto, e insomma non siete degni di stare al governo...

Coro: Solo noi?

Cremete: No, no, anche tutta questa gente! (indicando il pubblico)

Coro: E pure teneno ragione!

Cremete: Insomma, si è deciso di affidare a loro il governo della città» (*ivi*).

La *performance* si conclude con l'entrata in scena di un adolescente che gioca il ruolo di un funzionario del Fondo Monetario Internazionale, il quale cerca invano di impedire che abbia luogo la festa per la presa del potere da parte delle donne:

«Questa festa non si può fare, grida “Frankie Serratore”, sedicente funzionario del Fondo Monetario Internazionale e di altre dieci banche dai nomi inventati, è tempo di crisi economica e di tagli, e non solo questa festa, ma neanche *Capusutta* nei prossimi due anni si farà. Ah sì? E se noi vogliamo farla lo stesso, risponde il coro. Serratore elenca tutti i suoi possibili e ingegnosi “boicottaggi”, e il coro imperturbabile gli chiede: ma perché? Perché a me non piacciono le novità, urla con gli occhi fuori dalla testa il “grigio” funzionario, e continua a ripeterlo mentre il più robusto dei *capusuttini* se lo carica sulle spalle e lo porta fuori quinta, mentre tutto il popolo in scena grida “Fuori! Fuori! Fuori!”. Ecco, ora tocca a Praxagora rassicurare i presenti: la festa si farà, e sapete perché? Diglielo tu Mauro! Tutti guardano il piccolo rom che prende fiato e dice: perché la felicità non ha prezzo!» (Martinelli 16 dicembre 2011).

Lamezia Terme è il terzo comune della Calabria con settantamila abitanti, e il campo rom, dove vivono circa cento famiglie, è tra i più grandi in Italia.

La scelta di realizzare una *performance* che vede impegnati adolescenti lametini e rom, è dirompente, in quanto, per la prima volta dal loro insediamento, che risale ai primi anni Ottanta, i rom sono inclusi in un progetto culturale che coinvolge la comunità lametina (cfr. Martinelli 2016, p. 114).

Il prosieguito di questa esperienza vede inizialmente il sostegno del Comune ma, dopo il secondo anno, esso viene meno.

Tuttavia, l'entusiasmo degli adolescenti lametini è tale da indurli ad autogestirsi e a proseguire la *non-scuola*, pur in assenza delle guide napoletane.

Questa ostinazione non lascia indifferenti le Albe che decidono di sostenere il percorso a proprie spese, e immaginano nuove modalità per collegare le esperienze ravennati, napoletane e lametini (cfr. *ivi*, pp. 121-122).

Eresia della felicità a Venezia

Il *blog* di Martinelli prosegue sulla *non-scuola* a Venezia, che inizia nell'autunno del 2011, vede la partecipazione di due attori e guide delle Albe, Roberto Magnani e Laura Radaelli, e prende il nome di "Eresia della felicità a Venezia".

Anche in questa occasione, la *non-scuola* è orientata a favorire l'incontro tra gli adolescenti del centro cittadino e quelli della periferia, e mentre a Napoli tale processo si è attuato tra il centro storico e Scampia, a Venezia, esso si svolge tra il centro storico e la "terraferma", tra il Liceo Classico Marco Polo e alcuni Istituti Tecnici ad Asseggiano, municipalità di Mestre, sito a 18 km da Venezia (cfr. Martinelli 8 gennaio 2012).

Le architetture scolastiche delle due città e le differenze sociali degli studenti che le abitano, si riflettono nelle diverse modalità di partecipazione degli adolescenti alla *non-scuola*; a tal proposito, Martinelli scrive:

«Il Liceo classico Marco Polo, fondato nel 1812 in seguito all'attuazione della politica scolastica di Napoleone, ha sede nel seicentesco Palazzo Bollani, un tempo "signorile dimora di patrizi veneziani" [...] Per noi il primo impatto è la differenza radicale, il salto tra gli spazi, da ieri a oggi: dal cemento al pavimento di marmo veneziano, dai neon ai lampadari di cristallo, dalla plastica alle colonne coi capitelli e le decorazioni a stucco con soggetti classicheggianti [...] E i ragazzi che vengono ad ascoltarci? Qui non c'è uno straniero. E quando comincio a raccontare, sento attorno a me un silenzio *irreale*, se confrontato col rimbombo del giorno precedente. Talvolta mi capita di fermarmi, quasi spaesato. I ragazzi sono attentissimi. Qui mi ritrovo perfino a parlare di Dioniso... E quando chiedo se sanno chi è, diverse mani si alzano: è il dio del teatro. Bravi! Ieri non mi era manco passato per la testa, ce n'era fin troppo di Dioniso in circolazione...» (*ivi*).

L'interazione tra luoghi e attori sociali differenti costituisce il terreno fertile anche per la realizzazione della *performance* teatrale "Eresia della felicità a Venezia", ispirata alla commedia *Mistero buffo* del poeta russo Vladimir Majakovskij, la cui trama, Martinelli riassume in questi termini:

«C'è un diluvio, una sorta di diluvio universale, pochi esseri umani si salvano convergendo al polo boreale (nord), unico luogo rimasto asciutto. Majakovskij li divide in "puri" e "impuri", dove i primi sono i rappresentanti del potere (aristocrazia e alta borghesia), i secondi sono i lavoratori. Poiché l'alluvione minaccia anche il polo, costruiscono un'arca e insieme procedono a una navigazione fantastica, e approdano prima all'inferno, poi in paradiso, e poi, non trovando soddisfacenti né l'uno né l'altro, arriveranno alla società del futuro. I "puri" si perdono per strada, mentre gli "impuri" approdano all'utopia comunista, e chiudono la commedia con un inno di trionfo per la rivoluzione proletaria» (Martinelli 30 gennaio 2012).

La *performance* teatrale intreccia la prima parte di questo racconto con le improvvisazioni degli adolescenti, seguendo in questa scelta narrativa le indicazioni dello stesso Majakovskij:

«E voi tutti che in futuro reciterete, allestirete, leggerete, stamperete *Mistero buffo*, cambiate il contenuto: rendetelo attuale, aggiornatelo, al minuto» (Majakovskij 2014, p. 27).

La *performance* si articola in quattro scene: il prologo, il diluvio, l'arrivo degli "impuri", e quello dei "puri"; durante l'incontro, che avviene nel regno dei diavoli, i due gruppi si affrontano duramente, scambiandosi insulti di ogni sorta (cfr. Martinelli 30 gennaio 2012).

L'intensità di tale scontro è tale che se fosse avvenuto a scuola o in una delle periferie veneziane, sarebbe degenerato in una rissa violenta, mentre nella *non-scuola*, esso si trasforma in gioco, proprio come avveniva nel teatro antico; a tal proposito, Martinelli scrive:

«È lì, come nei fescennini, come nelle atellane, ovvero come negli scherzi comici violenti che stanno alle radici plebee del teatro nell'area mediterranea, che nasce il dialogo come cellula originaria del teatro: non come esercitazione moderata, ben educata, *politically correct*, censurata quindi, ma come turbolenza di attrazione-repulsione dell'altro, scambio furioso e improvvisato che non nasce da un testo ma scaturisce dalla vita stessa di un popolo, e che si stratifica in un'architettura di ascolto: non c'è gioco se non c'è ascolto. Non ci divertiamo davvero se non ci ascoltiamo. Non si dà teatro senza attenzione all'altro, lo strano "straniero" (di qualunque sangue esso sia) che mi sta davanti» (*ivi*).

La *performance* si conclude con il coro che canta e grida i versi del giovane Majakovskij, l'"adolescente ribelle" che, nella visione di Martinelli, rappresenta la messa in discussione dello *status quo* e la tensione verso il futuro:

«Ascoltate!
Se accendono le stelle
significa che qualcuno ne ha bisogno
significa che qualcuno vuole che ci siano
significa che qualcuno chiama perle
questi piccoli sputi.

Mamma!
Mamma!
Vostro figlio è magnificamente malato!

Vostro figlio ha un incendio nel cuore!
Mamma!
Mamma!
Dite ai pompieri
che su un cuore in fiamme
ci si arrampica con le carezze» (*ivi*).

La costante attenzione all'alterità e alle differenze, che costituisce la cifra della *non-scuola*, si materializza anche nel doppio debutto di "Eresia della felicità a Venezia" che conclude la *non-scuola* veneta: nella sala diretta dall'"Associazione Culturale Teatrale Questa Nave", sita nel cuore della Marghera operaia, e al Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni, diretto da Alessandro Gassman, sito nel centro storico veneziano (cfr. Martinelli 4 aprile 2012).

Bibliografia

AA.VV.

- *Abbecedario della non-scuola del Teatro delle Albe*, allegato a *Lo Straniero*, n. 44. Roma: Contrasto, 2004

Carlotto, Roberta

- *Una messa in scena del reale*. arrevuoto.org/, 2009

Clifford, James

- *I frutti puri impazziscono*. Torino: Bollati Boringhieri, 2010

Fofi, Goffredo

- *Il teatro salvato dai ragazzini*. arrevuoto.org/, 2009

Majakovskij, Vladimir

- *Mistero buffo*. Roma: Editori Riuniti, 2014

Martinelli, Marco

- *Aristofane a Scampia*. Milano: Ponte alle Grazie, 2016

- *Arrevuoto. Napoli-Scampia*. Napoli: L'Ancora del Mediterraneo, 2009

- *Cavalcare la tempesta*. arrevuoto.org/, 2009

- *Lamezia Terme, 3 marzo 2011*. doppiozero.com/

- *Lamezia Terme, 18 marzo 2011*. doppiozero.com/

- *Lamezia Terme, 5 maggio 2011*. doppiozero.com/

- *Lamezia Terme, 5 giugno 2011*. doppiozero.com/
- *Roma, Teatro Valle, 16 dicembre 2011*. doppiozero.com/
- *Venezia - Asseggiano, 8 gennaio 2012*. doppiozero.com/
- *Venezia - Asseggiano, 30 gennaio 2012*. doppiozero.com/
- *Venezia - Asseggiano, 4 aprile 2012*. doppiozero.com/

Turner, Victor

- *Antropologia dell'esperienza*. Bologna: il Mulino, 2014

Sitografia

- <http://www.arrevuoto.org/>
- <http://www.doppiozero.com/>
- <https://puntacorsara.wordpress.com/>
- <http://www.teatrodellealbe.com/>

Le raffigurazioni di sé, esplicite e occulte, della camorra napoletana. Stereotipi estetici, magico-religiosi e artistici della comunicazione criminale

Alberto Baldi

**Explicit and concealed self portrayals of the Neapolitan *camorra*.
Aesthetic magic-religious and artistic stereotypes of criminal communication**

Abstract

Since its origins in the nineteenth century, the camorra has somewhat always taken care of *its looks*, as we would say nowadays. Its image has always been found between the need to move towards the occult dimension, in the shadow, and the necessity to affirm itself explicitly, to make its power apparent, and celebrate itself in the eyes of the Neapolitan urban proletariat, working class and even aristocracy: a social context to exploit or to do business with.

The channels activated to outwardly underline the exercise of an absolutist will, grounded on violence, *omertà* and revenge are manifold. The first medium used to achieve this goal is the criminal's body itself: through the use of some details or codified tattoos, together with a bombastic clothing style, the human body underlines the affiliation to the *men of honour*. The camorra shows very precociously a capacity to identify those media that can magnify and brilliantly perpetuate its own image: from animation and theatre to popular songs and cinema.

Keywords: Camorra, honour, tattoo, popular song, popular theatre

Appariscenti opacità

Quando, intorno alla metà dell'Ottocento, la camorra giunge, per così dire, a maturazione, quando l'infiltrazione nel tessuto sociale, da un lato nei popolosi e popolari quartieri del centro storico e dall'altro nella borghesia e finanche nell'aristocrazia cittadina e presso la corte borbonica è oramai un dato di fatto, si determina un fenomeno singolare. Accanto all'ovvio clima di clandestinità in cui meglio si definiscono e ribadiscono gli equilibri in seno alla consorteria malavitoso, tra di essa e i poteri costituiti, dunque in una programmatica opacità indispensabile per ordire trame e alleanze, si fa spazio parimenti una vistosità esteriore ed esibita, luminosa e appariscente a cui il camorrista ricorre per dichiarare il suo potere. Tale vistosità passa per esempio attraverso un linguaggio del corpo e un abbigliamento codificati, mediante un far mostra di sé che si affida a un insieme di segni, segni potenti e inequivocabili che divengono le insegne di un'autorità alla quale tutti

debbono sottostare riconoscendone e rispettandone lo “statuto” criminogeno. È come se la comunicazione tra gli affiliati alla camorra e tra essi e il contesto cittadino in cui operarono avesse fatto ricorso a una serie di codici al contempo criptati e manifesti; la segretezza, per farsi simbolo eloquente dell'esclusività del clan, aveva perciò la necessità di rendersi palese, ben visibile, in qualche modo immediatamente “riconoscibile”. Vedremo come appariscenza e opacità si saldino e si legittimino sul comune piano di un potere assoluto, violento, vendicativo.

La vocazione criminale a una vistosità di regale genia

In tal senso non si dimentichi che i prodromi della camorra si innestano in un contesto ove le ascendenze spagnole del Regno borbonico erano già esse inclini a una vistosità abbagliante i cui riverberi dai consessi aristocratici giungevano a lambire gli strati più poveri della popolazione. Al motto di “*deliciae regis felicitas populi*” Carlo di Borbone aveva fatto il suo ingresso trionfale a Napoli il 10 maggio 1734 ben intenzionato a instaurare una “politica della magnificenza” quale modo più smagliante e convincente di accreditarsi presso le monarchie europee ma al contempo quale strategia per organizzare e garantirsi un solido consenso locale:

«Il re era stato solennizzato in tutti i modi, nelle chiese e nelle piazze, nella capitale e nelle provincie (...), a Napoli era stata eretta una grande cuccagna, sotto le volte di San Lorenzo i nobili avevano organizzato per Carlo una fastosa cerimonia, l'Infante aveva attraversato la città donando monete d'argento. Erano i primi passi di una strategia dinastica che utilizzava espressamente il linguaggio dell'ostentazione e della magnificenza sovrana. Un lascito della patria spagnuola che Carlo (...) aveva fatto proprio». (Macry P., 2002:16-17)

Questo lascito avrebbe ispirato e continuato a caratterizzare un'accentuata propensione a fare di ogni evento pubblico una fastosa e festosa celebrazione:

«Poco dopo il suo arrivo a Napoli, circondato oramai dal fior fiore della nobiltà meridionale, il giovane Carlo poteva (...) aprire le danze. Famosi sarebbero rimasti, per dirne una, i riti cortigiani che accompagnarono l'inaugurazione, nel 1738, del teatro San Carlo. In occasione dei sette balli in maschera che si svolsero tra il febbraio e il marzo di quell'anno, pittori, architetti, orafi e sarti vennero mobilitati per ideare gli abiti di uno stuolo di gentiluomini e principesse. (...) Altre feste memorabili, giocate sull'esclusività della corte e sulla partecipazione di un pubblico popolano invitato ad ammirare i fasti reali e godere di regalie e cuccagne, avrebbero cadenzato il regno carolino». (Macry P., 2002: 18-19)

Carri allegorici e macchine festive riccamente addobbate, archi di trionfo, giochi d'acqua, luminarie, cortei regali con cocchi e cavalli bardati sontuosamente, cacce nelle riserve venatorie reali sono solo alcune delle molte opportunità nelle quali i sudditi hanno la possibilità ora di assistere ora di partecipare al regale gaudium. Tali opportunità si costituiscono come vetrine, come ribalte sulle quali sfilava innanzitutto la corte, l'antica nobiltà feudale meridionale e l'aristocrazia cittadina, una sequela di cortigiani che ribadisce e ostenta il proprio *status* nell'incedere altero, nell'abito ricercato e prezioso la cui eleganza deve però piegarsi a una prioritaria indispensabile appariscenza. A sfilare non sono quindi solo gli abiti, i modelli di una sartoria di prestigio che si vanta di vestire la nobiltà partenopea ma, in termini più specificamente culturali, i modelli di un potere che nella sua altezzosa, ingombrante sfolgorante appariscenza intende rendere parallelamente manifesta la sua incontestabile autorità. Tale equazione tra appariscenza e potenza transiterà in seguito nella camorra non solo per mera, inevitabile imitazione ma per le ben note connivenze tra delinquenza, organi di polizia, borghesia urbana e finanche la corte¹. Frequentando ambienti borghesi e aristocratici la mimesi è ancor più inevitabile. Tale frequentazione era garantita da una figura ambigua quanto indispensabile, da una sorta di intermediario generalmente conosciuto come il "guappo", figura al tempo medesimo interna ed esterna alla camarilla camorristica. Tra i camorristi di estrazione prevalentemente popolare vi erano esponenti e rampolli di famiglie borghesi napoletane detti appunto "guappi" che si facevano garanti di una relazione tra la malavita locale e gli strati medio-alti della popolazione. Il guappo, di maniere ed eloquio più fine, vestito con una ricercatezza sconosciuta al camorrista, frequentando la mondanità partenopea, nel suo ruolo di apparente insospettabile, assicurava i canali necessari per la realizzare di lucrosi quanto illegali traffici dei quali beneficiava lui per primo, e quindi sia il delinquente che il borghese o l'aristocratico che avevano consentito la fattibilità dell'operazione delittuosa attraverso procedure eminentemente clientelari e corruttive.

Potremmo dire, in linea di massima, che se il camorrista rappresenta la faccia opalescente e corrusca della criminalità ottocentesca napoletana, il guappo garantisce

¹ Esempio di una relazione assolutamente istituzionalizzata tra potere costituito e camorra è certamente l'avvenuto reclutamento in un nuovo corpo di polizia napoletano di esponenti di spicco ma pure di manovalanza della camorra per cercare di gestire la turbolenta fase che porterà all'unificazione d'Italia e alla caduta del Regno delle due Sicilie. Liborio Romano nominato da Francesco II ministro di polizia «proprio ai camorristi (...) si rivolse per costituire la guardia cittadina. (...) L'uomo politico convocò il celebre capintesta Salvatore De Crescenzo (...) e gli domandò se fosse disposto ad assumere il comando della costituenda nuova polizia, che doveva prendere il posto di quella borbonica. Ottenuta una risposta affermativa convocò altri esponenti della camorra (...). Da allora fino a dopo l'arrivo di Garibaldi, l'ordine pubblico venne diretto ed esercitato, a Napoli, esclusivamente dai camorristi. Contraddistinti da una coccarda tricolore sul cappello e armati apparentemente solo di un bastone, i membri della Bella Società Riformata arrestarono ladri e malfattori e impedirono quei saccheggi che sono tipici dei periodi di transizione politica» (Paliotti V., 2002: 96). Va altresì detto che i camorristi approfittarono di questo nuovo e legalizzato *status* di paladini della legge per regolare vecchi conti in sospeso con esponenti della polizia borbonica commettendo assassini e pestaggi.

invece quella appariscente e ripulita. Alcune incisioni che ritraggono i guappi napoletani ne sottolineano infatti il fare ampoloso, la postura impettita, il vestire elegante ed sgargiante. Talora il suo fare e il suo vestire facendosi troppo marcati tendono a trasformare il guappo in una caricatura di sé medesimo, in un guascone assai plateale²; tale involontario effetto parodistico non inficia però ma, anzi, rafforza la sua stereotipia e con essa l'immediata riconoscibilità. È in fin dei conti il risultato che il guappo si prefigge: rendere evidente la sua liminalità.

Evidenze di una criminalità che si istituzionalizza decisa a perpetuarsi

La natura al contempo ascosa e vistosa della criminalità partenopea ha dunque antiche origini certamente precedenti al medesimo regno di Carlo di Borbone che, però, come detto, rafforza e ribadisce una modalità di enfaticizzazione esteriore e ridondante del potere altrettanto congeniale anche alla locale malavita. La camorra si radica dunque in un tessuto sociale già da secoli caratterizzato dalla presenza di una delinquenza diffusa, interstiziale e perfino "istituzionalizzata"; come tale è essa al contempo bisognosa di un sottobosco omertoso, silente e nascosto necessario al suo operare, e di una visibilità che la accrediti, che ne palesi credibilità e intenti soprattutto agli occhi del popolo dal quale proviene sia la sua manovalanza che i suoi capi. Antiche sono dunque le "tradizioni" malavitose napoletane tanto clandestine quanto vistose che "istituivano" definiti apprendistati per un'ampia pletora di giovanissimi aspiranti alla criminalità. Sotto il regno di Filippo II, per esempio, fu emanato nel 1569 un editto finalizzato alla repressione di una diffusa e preminente delinquenza minorile che prevedeva il carcere e pene che andavano dalla fustigazione alla morte nei casi di recidive. Tale editto come altri successivi non scoraggiò la malavita partenopea che continuò a prevedere lunghi "tirocini" da mettere in essere già in tenera età.

Nacquero dunque vere "scuole" nelle quali si addestravano ragazzi al borseggio e allo scippo i cui genitori pagavano regolari rette. Un delinquente di comprovata abilità in tali "arti" si impegnava a trasmettere i suoi saperi ai giovani apprendisti sottoponendoli a una severa disciplina fatta di premi ma pure di punizioni corporali. Secondo un'«etica» condivisa e rispettata il "superiore" o anche "masto", ovvero l'insegnante, dopo un certo numero di mesi, procedeva a una rigida selezione solo degli "alunni" migliori restituendo alle famiglie i giovani di più scarse doti da indirizzare verso altre occupazioni meno "impegnative" (De Blasio A., 1905 b: 5-10).

² Venne definito da Enrico Cossovich come un personaggio «pseudo importante» che «allorché minaccia di bastonare», «quando saluta un collega», «quando vuol mostrarsi ossequioso», «quando, nel colmo dell'ira e minacciando il suo avversario, fruga precipitosamente nelle tasche in cerca d'un coltello, che spesso non vi è» pare prevalentemente animato da una teatrale ampollosità per cui «si esprime con enfasi» ed «i suoi gesti (...) denotano sempre qualche grandiosa operazione, o almeno vi accennano» (Cossovich E., in De Bourcard F. (a cura di), 1853, vol. I: 18-19).

Codesti “istituti” per essere frequentati dovevano essere ovviamente conosciuti e conosciuta doveva parimenti essere la loro ubicazione, benché, non proprio “fronte strada”. La loro caratteristica, in qualche modo il loro “emblema”, il loro marchio di fabbrica, garanzia esplicita degli “obiettivi formativi” della scuola e della sua vocazione “applicativa” era un fantoccio riproducente a grandezza naturale un uomo o una donna, attraversato da un palo infulcrato in un foro nel pavimento; in tal modo il manichino poteva girare su sé stesso e oscillare appena fosse stato soltanto sfiorato. A un anello metallico che circondava la testa erano sospesi diversi campanelli pronti a suonare se il fantoccio fosse stato maneggiato senza la dovuta cautela. Compito degli apprendisti borseggiatori era quello di estrarre dalle tasche e dalle borse del fantoccio il portafogli, come pure di sfilare collane e bracciali con tocco leggero e rapido. Il tintinnare dei campanelli avrebbe decretato il fallimento della manovra e la punizione dello “studente”. Per sua medesima “presenza scenica”, per la collocazione al centro di una stanza in modo tale da permettere ai futuri borseggiatori di disporsi intorno a esso a semicerchio meglio valutando le mosse esemplificative del “masto”, il fantoccio diviene così il vistoso e ben conosciuto sigillo di cotale scuole di borseggio e scippo, nonché simulacro di un’onestà ingenua e imbellè, patente rappresentazione di una cittadinanza inerme e ingessata da aggredire ora con destrezza ora con violenza.

Simboli segreti ed espliciti segni di appartenenza alla criminalità

Ampia e frastagliata è la galassia di segni, ora più criptici, ora maggiormente palesi ai quali i camorristi ricorrevano al fine di dichiarare la propria appartenenza, il proprio ruolo, i contesti in cui agivano, gli avversari. Per fare parte della camorra era insomma sostanziale attivare sistemi di comunicazione essenzialmente simbolica. Esisteva per esempio un numero definito di lemmi, tutti rigorosamente allusivi, con cui si dava un nome a ciò che aveva prevalentemente a che fare con l’universo di riferimento del malavitoso: “annusare il pollo” sta per mettersi alle costole della futura probabile vittima di una estorsione per sapere tutto di lei, per esigere del denaro, anche da un detenuto che non appartiene alla camorra, “fresaiuolo” da “fresa” che significa “tasca” è il borseggiatore, le esclamazioni “acqua!” e “fuoco!” avvisano dell’arrivo rispettivamente di poliziotti in borghese o in divisa, il carcere è detto “sole scuro”, “soleggiata”, ovvero “illuminata dal sole” è invece l’abitazione da svaligiare mentre “casa d’ ‘e zoccole”, alla lettera “casa dei topi” è la fogna in cui il criminale si cala per raggiungere dal basso un locale in cui penetrare nascostamente (De Blasio A., 1905 b:10, 160-161, 169).

Si ricorreva pure a un proprio alfabeto ove ogni lettera veniva trascritta con un segno che solo gli affiliati dovevano conoscere; esistevano inoltre ulteriori simboli con i quali si definivano prevalentemente per un verso i rappresentanti della legge e per l’altro quelli della camorra. Il presidente del tribunale e il giudice erano

contrassegnati da due corone di differente forma mentre il pubblico ministero, nel suo ruolo di accusatore, percepito quindi come il vero avversario in un processo, era designato spregiativamente da un serpente. Più astratti e criptici erano i grafismi con cui si distinguevano i ruoli in seno alle consorterie.

Se evidentemente questi codici cifrati alla fin fine tanto segreti non erano, tant'è che in questa sede ne possiamo parlare grazie alle decrittazioni *illo tempore* compiute da poliziotti e da studiosi di antropologia criminale che erano riusciti a far parlare alcuni detenuti, dal canto suo la camorra, per iniziativa dei soli capi supremi, aveva cura di modificare tali suoi codici comunicativi. Se questa dinamica "chiaroscurale" era funzionale all'attività criminale, alla possibilità di dare e recepire ordini, di dare corso alle attività criminose in un regime protetto, altrettanti sistemi di segni rispondevano invece all'esaltazione dell'identità malavitoso, alla celebrazione del suo apparato valoriale. Nel complesso, dunque, il camorrista agiva animato da istanze di segno opposto: avendo la necessità di rimarcare il suo ruolo e il suo potere in seno al contesto sociale nel quale viveva era solito ostentare certi ricorrenti accessori costosi e di prestigio come ben visibili anelli d'oro, orologi da polso con catena anch'essa dorata e copricapi con ulteriori aurei fregi. Muovendosi nell'ombra, si affidava all'opposto, per comunicare con i suoi pari, a una insospettabile e minimalista galassia di «segni convenzionali e (...) motti d'ordine» come «il piccolo colpo di tosse, lo starnuto, il fischio» ma pure la recitazione di preghiere, in modo particolare «l'*ave maria*, il *gloria patri*» (Dalbono C.T., in De Bourcard F. (a cura di), 1853, vol. II:222, 227).

Questa programmatica oscillazione tra percepibilità e impercettibilità è altresì esemplarmente condensata ed esplicitata nel tatuaggio, pratica ampiamente diffusa tra i camorristi.

«Il tatuaggio dei delinquenti napoletani è appariscente ed occulto», scrive infatti Abele de Blasio specificando che «l'apparente si vede sul dorso delle mani e sul viso» (De Blasio A., 1905 a:140) mentre ulteriori figurazioni sul busto e sulle gambe, normalmente nascoste dalle vesti, consentono una maggiore articolazione di siffatta comunicazione corporea da esibire in debite circostanze. Lo studioso ebbe la possibilità di esaminare e ricopiare i tatuaggi di duemila malavitosi napoletani dei quali pubblicò una ricca selezione, riunita in molteplici tavole. Appare evidente come la camorra faccia larghissimo uso del tatuaggio ricorrendo a sole iniziali, a motti, ma in molti casi a figure "esemplari" in quanto capaci di caricarsi di potenti significati simbolici, nella gran parte dei casi caratterizzate da un realismo tanto calligrafico quanto essenziale come spesso avviene nell'arte popolare. Il segno, asciutto e rarefatto, stigmatizza la dimensione connotativa del tatuaggio esacerbandone la natura criptica. Se così possiamo dire la vistosità "grafica" ed esecutiva del tatuaggio contribuisce a manifestarne e sottolinearne l'accezione secretata. La sua connotata vistosità, al di là delle precipue significazioni, definisce quindi un'appartenenza sociale e culturale, un'identità fondata su un'omertà e una segretezza elette a valori fondanti e perciò stesso necessariamente rimarcate ed enfatizzate.

Fermo restando l'intento manifestamente celebrativo del tatuaggio che mentre si rende pubblico al contempo si cela, in diversi altri casi esso contempla la possibilità che denotazione e connotazione del messaggio si facciano subito espliciti: il tatuaggio non cela più ma chiaramente esplicita il suo contenuto e i suoi intendimenti, senza parafrasi.

Comunque sia la sostanziale e generalizzata appariscenza segnica dei tatuaggi si motiva con le funzioni a essi attribuiti dai camorristi. Secondo De Blasio sono quattordici i campi semantici nei quali il tatuaggio si esprime codificando distinti significati. Ve ne sono diversi che al pari dei gradi delle uniformi militari sottintendono il ruolo del tatuato in seno alla camorra con la possibilità di ritoccare nel tempo il disegno in sintonia con l'ascesa nella gerarchia criminale. Una linea associata a un punto indica un "giovinetto onorato", ossia un giovane appena ammesso nella consorte, una linea con due punti un "picciotto" e una linea associata a tre punti un camorrista consacrato e riconosciuto come tale. Vi sono pure criminali che non esitano a esibire cartigli in cui l'adesione alla camorra si fa conclamata, affidata a un motto esplicito e lapidario: «Carcere galera e tomba – A me non fanno ombra – Abbasso la sbirraglia – Viva la camorra» portava scritto sul petto un tal Sebastiano Pugliese originario di Nola arrestato in procinto di fuggire a Marsiglia su un piroscalo (De Blasio A., 1905a:168).

Altri tatuaggi preannunciano vendette o giurano eterno odio a spioni e delatori, a donne infedeli, a esponenti della polizia. Le iniziali del traditore ma pure il nome e il cognome riportati per esteso sono accostati a una pistola, a un fucile, a un coltello che prefigurano la morte che attende l'ingannatore.

Esistono pure casi nei quali il tatuaggio, sempre in virtù della sua esplicitezza non mascherabile, soprattutto quando praticato su parti del corpo normalmente esposte, diviene, all'opposto strumento di ritorsione per un torto subito. Chi non è stato alle regole, chi si è reso colpevole di uno "sgarro", di un'offesa che anziché con l'uccisione la camorra preferisce punire con un imperituro marchio di infamia, viene costretto a subire il tatuaggio ben visibile di una scritta che, appunto, lo dileggia vergognosamente³.

Anche i soprannomi che i camorristi si danno o con cui i compari li ribattezzano vengono stigmatizzati da appositi tatuaggi. Prevalente è l'associazione a animali reali o fantastici, prescelti per la loro presunta natura feroce, combattiva, aggressiva, coraggiosa, astuta, subdola, prestante, possente come leoni, lupi, aquile, serpenti, scorpioni, ragni, volpi, gatti. Sulla pelle dei delinquenti, sui loro petti, sulle cosce, sulle braccia sono inoltre tatuati mostri, draghi, sirene. Non sempre l'immagine della fiera che il camorrista ha scelto di farsi tatuare rimanda pedissequamente al soprannome: in questi casi la creatura evocata dal disegno assurge a sorta di animale

³ Ferdinando Russo che alla camorra dedica un suo volumetto riporta la vicenda di una giovane donna deceduta per malattia e sul cui corpo viene scoperto un complesso tatuaggio probabilmente subito "a viva forza" dalla ragazza per imposizione di una sua rivale in amore, "un pezzo grosso della malavita" con un «grosso ascendente su l'animo dei componenti le diverse *paranze*» (Russo F., 1996:31-33).

totemico le cui qualità il tatuato auspica di fare proprie. In ogni caso la raffigurazione della creatura prescelta assume la funzione di una compiaciuta rivendicazione identitaria, in un distinguo interno alla consorteria: tale distinguo ha il duplice scopo di ribadire con evidenza indiscutibile agli affiliati la specifica personalità del tatuato, la sua precipua “vocazione” criminale, lasciando allo stesso tempo nell’ombra nome e cognome effettivi del criminale.

L’appartenenza alla camorra prevede altresì la dichiarazione del quartiere, dell’area della città in cui si “opera”; ognuna di tali zone ha un proprio nome in codice ed è controllata da un locale boss, da un “capintitro”. I camorristi portano tatuato sul dorso della mano destra il simbolo che contraddistingue il rione e la cosiddetta “paranza”⁴ a cui appartengono. Anche le “scuole” di cui più sopra si diceva erano distinte da propri nomi e sigle grafiche. Si trattava di segni essenziali per essere immediatamente distinguibili gli uni rispetto agli altri.

A “coronare” il corpo di un camorrista contribuivano pure tatuaggi a sfondo amoroso e religioso secondo una tradizione assai diffusa nella malavita non solo napoletana di avere propri santi a cui votarsi⁵ e donne amate o soltanto vagheggiate e desiderate quando ristretti in carcere. Tra camorristi ma pure tra briganti dei paesi dell’area vesuviana, assieme alla consuetudine di tatuarsi effigi sacre esisteva l’abitudine, talora l’obbligo, di indossare un “abitino”, ovvero un contenitore di tela da appendere al collo all’altezza del cuore in cui era custodita l’immagine della Madonna del Carmine, la cosiddetta Madonna Nera, una delle divinità maggiormente venerate dalla criminalità napoletana. L’esibizione del santino non rispondeva soltanto a istanze apotropaiche ma era ennesimo esempio di una dichiarazione di appartenenza alla criminalità palese e segreta al tempo medesimo (Cimmino C., s.d.: 138). Il sacchetto che aveva il compito di meglio proteggere la piccola icona ne

⁴ Si tratta di un termine di origine marinara, assai diffuso nell’Italia meridionale, che definisce la pesca a strascico ove la rete era trascinata nell’Ottocento da due imbarcazioni a vela che procedevano “in paranza”, cioè assieme, a una certa distanza l’una dall’altra. Gli equipaggi dei due natanti, sia per la buona riuscita della pesca sia per evitare collisioni, si obbligavano a una stretta e reciproca coordinazione di movimenti e manovre. La peculiarità di un’azione attentamente coordinata da parte di un gruppo di marinai che ubbidisce agli ordini di un comandante transita sulla terraferma per definire ancora oggi, per esempio, i gruppi che in una festa religiosa popolare sfilano sorreggendo una macchina cerimoniale, un carro allegorico facendo a esso compiere movimenti delicati e rischiosi imposti da una precisa e codificata coreografia. Nel diciannovesimo secolo la paranza camorristica rimandava quindi efficacemente a un gruppo fortemente coeso, gerarchicamente suddiviso e fedele al suo capo, come detto il “capintitro”. Sulla terminologia che definisce gradi e funzioni in seno alla camorra a partire dal suo capo supremo, il “capintesta”, sulle cerimonie di ammissione, sulle modalità di giudizio della valentia di un affiliato, sui sistemi interni di controllo degli affiliati si vedano De Blasio A., 1897: 1-12; Avitabile E., 1972:49-61; De Cosa E., 1908: 37-45.

⁵ La devozione non impediva però ai camorristi di lucrare anche sulla Chiesa; diffusa era la consuetudine di esigere una parte delle elemosine raccolte durante le funzioni religiose ed esistevano dei ladri “specializzati” nei furti di statue e arredi sacri detti, appunto, “spogliachiese”, come dire che «anche i Santi debbono, alle volte, pagare il loro obolo alla camorra» (De Blasio A., 1897:21).

celava l'esistenza ma parallelamente tale usanza era conosciuta e riconoscibile da tutti, dalla popolazione e pure dalla polizia⁶.

Abbiamo intenzionalmente detto che i criminali partenopei si “coronavano” di tatuaggi nella misura in cui non era infrequente che ogni lembo di pelle servisse a essi per “raccontare” la loro vita, le loro gesta maggiormente efferate, i loro amori, il pantheon delle divinità di riferimento, la fedeltà alla consorte, i torti subiti e vendicati.

Non esistendo una prestabilita relazione consequenziale tra i diversi tatuaggi né una *ratio* “gerarchica” tra aree del corpo e temi e ruoli attribuiti ai differenti disegni è la medesima “massa” di scritture, simboli e raffigurazioni quale affastellato *mélange* segnico a farsi vistosissimo veicolo comunicativo. Potremmo dire, concordemente con quanto sostenuto da Enzo Avitabile, che non è propriamente il singolo tatuaggio ad assumere importanza per il camorrista quanto il «farsi costellare il corpo da punture e incisioni» un po' dappertutto quale comprovata attestazione dell'altrettanto “corposo” vissuto del tatuato, sorta di “descrizione densa” del suo personale orizzonte culturale:

«Per un delinquente era un vanto, un emblema nobiliare mostrare attraverso un paziente tatuaggio le sue gesta temerarie. Il nome di una donna con due date indicava la casuale di un delitto e l'inizio e la fine dell'espiazione; un S. Giorgio che ammazza un drago: la giustizia (quella della camorra, s'intende, che punisce la violenza), un pugnale con un nome maschile significavano vendetta di un delatore; e potremmo seguitare per un pezzo». (Avitabile E., 1972:43-44)

Ogni tessera contribuisce a costituire un mosaico sì polisemico ma che al contempo dettaglia il corredo di “pensieri, parole e opere” alle quali l'universo criminale attribuisce specifico valore, un significato complessivo e al tempo medesimo proprio ed esclusivo. Il corpo tatuato acquisisce senso nella misura in cui ci si dispone a decrittare la dialettica complessivamente attivata da ogni separato disegno. Prendendo in prestito un'affermazione di Jean-François Lyotard, ciò suggerisce l'opportunità di rileggere i tatuaggi, «di considerare questi stati del corpo come degli elementi semantici, e di concatenarli gli uni agli altri in una vera e propria sintassi (...) connettiva». (Lyotard J.-F., in Cagnetta F. (a cura di), 1981:18)⁷.

⁶ In una retata compiuta dai carabinieri di Ottaviano nel tentativo di smantellare la banda di Antonio Cozzolino detto Pilone furono arrestate anche madri e sorelle di alcuni membri della gang con l'accusa di esserne fiancheggiatrici e di distribuire abitini agli affiliati di questa consorte (Cimmino C., s.d.: 101).

⁷ Si tratta di una “riscrittura” del corpo, tanto fortemente individuale e anarcoide quanto rispettosa e conforme alle istanze estetiche e comportamentali della camorra che si afferma in un periodo nel quale l'antropologia fisica, supportata dalle tecniche di misurazione dell'antropometria, sulla scia di similari, precedenti approcci sei e settecenteschi, «divideva il corpo in centinaia di parti» o qualche parte del corpo assumeva «a modulo e unità di misura» in una «tentata matematizzazione del reale» (Pogliano C. in Barsanti G., Gori-Savellini S., Guarnieri P., Pogliano C. (a cura di), 1986: 62-63); anche

Ci pare utile segnalare infine che il tatuaggio, quale pratica socialmente approvata tra i camorristi decretava in parallelo la fama dei tatuatori che a seconda del proprio stile riscuotevano la stima di questo o quel delinquente, ma innanzitutto godevano di uno *status* privilegiato facendosi in qualche modo interpreti confidenziali dei propri clienti e cantori delle loro gesta da “tradurre” sempre attraverso un gioco ora ingenuo ora più fine di dissimulate allegorie e assonanze. In un contesto maschile infulcrato sull’esercizio della forza fisica, incline a usar le mani per brandeggiare un’arma, un coltello, una pistola, non era infrequente che il tatuaggio fosse opera di donne apprezzate per il loro tocco delicato, per la maggior eleganza e il dettaglio del disegno. Essendo ovviamente interne o assai prossime agli ambienti della camorra esigevano talora di tatuare sul petto del proprio uomo figure e scritte che rimandassero al vincolo affettivo accettando a loro volta di tatuarsi iniziali o simboli riconducibili al compagno.

Traslucidi spettacolari specchi, teatrali artistici riverberi della spietatezza camorristica

Sin qui abbiamo visto in qual modo la camorra costruisse e affermasse un’immagine di sé direttamente e personalmente controllata mediante un intrigo ragionato di affermazioni e negazioni, di apparizioni e dissolvimenti.

Si andò determinando, in parallelo, nel tessuto sociale nel quale la criminalità napoletana operò, una consuetudine a un’emulazione variamente sublimata delle gesta degli “eroi” della camorra. Il corpo affollato e povero della città nel quale la delinquenza aveva le sue radici più salde e ataviche produsse da par suo una sorta di variegato e originale calco della camorra, una sua restituzione “romanzata”, ridondante, ampollosa che si è tradotta e sedimentata in tradizioni iconografiche, teatrali, canore, filmiche di chiara matrice popolare giunte sino ai giorni nostri.

Si attesta un dialogo speculare tra camorra e *humus* che l’accoglie, che ne protegge o ne subisce l’azione, dove piano della realtà e della sua rappresentazione tendono a sovrapporsi e fondersi.

Essendo Napoli meta obbligata del Grand Tour, tipografie e case editrici napoletane sono aduse da tempo a proporre un’ampia offerta di incisioni, foto e cartoline che riprende, crea *ex novo* e ipostatizza una serie di luoghi comuni “iconici” inerente la città. Se per un verso si indugia sulle bellezze paesaggistiche, archeologiche e storico-artistiche, dall’altro si asseconda una stereotipata folklorizzazione degli usi locali: un profluvio di stampe, tempere, fotografie ritrae i mestieri locali, i venditori ambulanti, gli intrattenimenti di piazza. La medesima camorra viene accolta in questa rutilante galleria di “pittoreschi” soggetti e ambienti

l’antropologia criminale seguirà la medesima strada, opponendo all’esplosivo florilegio di disegni, scritte e simboli in cui si sfrangiava l’intricato tatuaggio criminale procedure inverse di sua categorizzazione e normalizzazione, di sintetica riduzione in *corpora* “contenitivi” e decifrabili.

partenopei. La cartolina postale porta alla luce e quasi sdogana la criminalità iscrivendola in una cornice di “colorite”, inusitate usanze napoletane. Si gioca soprattutto sull’enfaticizzazione di certune costumanze criminose dall’eminente natura “spettacolare”: circolano, quindi, immagini che raffigurano duelli con il coltello, borseggi con astuzia e destrezza, giuramenti di nuovi adepti. La teatralità di codeste scene potrebbe suggerire in prima istanza l’ambigua traslazione della camorra da una condizione di accolta di criminali a una sorta di “filodrammatica” che si esibisce in certi suoi “numeri” sì grandguignoleschi ma, forse, alla fin fine, relativamente innocui. All’opposto, questi *souvenir* contribuiscono parimenti ed esplicitamente a calcare invece l’accento sulla “ferinità”, sulla “primitività” di un “popolino” losco e pericoloso che vive alle spalle del cittadino onesto e del turista.

Comunque sia, la camorra, volente o nolente, viene a galla con la parte più esteriore della sua codificata prossemica, che la cartolina a sua volta ricodifica ancora. Ci pare interessante notare in qual modo le immagini in cui una coppia di ragazzini raggira un uomo o in cui due contendenti si sfidano in duello con i coltelli in pugno siano, com’è facilmente ipotizzabile, rappresentate da dei figuranti. Si inscena un crimine alla luce del sole attraverso una scena di genere mentre la vera scena di quel crimine e con esso di tanti altri rimarrà nell’ombra, si collocherà lontano da occhi indiscreti: continua dunque il gioco delle velature e dei disvelamenti proprio delle organizzazioni criminali partenopee. La camorra permette che il bozzetto dichiarati e connoti la sua esistenza *coram populo*, rafforzandone l’immagine più esteriore e corrente, dietro la quale, debitamente occultata, essa ordisce le proprie segrete trame.

A farsi carico di rappresentare “spontaneamente” la camorra è anche e soprattutto un teatro di animazione e di attore, ma pure una canzone che traggono dai protagonisti della camorra e del brigantaggio e dalle loro “imprese” la propria specifica materia.

La camorra va in scena e ama vedersi rappresentata sui prosceni di un teatro popolare che ne vivifica, trasfigura, idealizza le imprese non percepite come criminose ma compiute per un’amministrazione della giustizia effettuata dal basso, non imposta dall’esterno, da uno Stato e dai suoi organi giudiziari visti come lontani, indifferenti alle esigenze degli strati meno abbienti della popolazione. Il capinritto non è un fuorilegge ma l’unico che possa, con giusta forza e durezza, garantire l’ordine, punire o uccidere il traditore, gestire strategicamente le relazioni con il potere costituito e con la polizia secondo sua coscienza, a vantaggio proprio ma anche del quartiere, della zona della città di cui ha il diretto controllo. Gli impresari dei teatrini inscenano perciò l’agire di chi li “protegge”, di chi consente loro di sopravvivere “santificando” il boss locale a scapito dei suoi concorrenti, modificando gli “accadimenti storici” rivisti e corretti in una mescolanza di ruffianeria, adulazione, esagerazioni ed esaltazioni. In platea, non di rado, siede debitamente in prima fila il camorrista compiaciuto di cotanta teatrale riverenza, ma non di rado attento censore della battuta, della strofa, dell’episodio che non gli risulta gradito e di cui esige la

soppressione o la modifica. Ad andare inizialmente in scena è una marionetta, o meglio un suo tipo più “combattivo”, il “pupo”, il cui braccio destro armato con un coltello, con un bastone o con una pistola è comandato non da un filo ma da un’asta metallica per rendere più realistico e aggressivo il movimento, la pugnalata, la randellata. Si tratta di un teatro di figura già da decenni radicatosi a Napoli e in diverse altre contrade meridionali che aveva nella materia cavalleresca la sua primigenia fonte di ispirazione per rappresentazioni quotidiane che si articolavano in cicli di due o tre mesi. Con l’avvento della camorra agli eroi dell’epopea carolingia, a Carlo Magno, Orlando, Rinaldo si affiancano e talora si sostituiscono quelli della malavita. Il trapasso dal cavaliere al camorrista avviene “naturalmente” nella misura in cui comune è la modalità di esercitare il potere, familistica e clientelare (Baldi A., 2015), identici i modi di minarlo mediante spionaggio, tradimento, agguato, duello, simili le pene, corporali, mutilanti, capitali⁸. Il teatro dei pupi partenopeo crea quindi nuovi cicli che “cantano” le gesta di quei capi della camorra ma pure del brigantaggio che contestualmente, in carne e ossa, dettano legge nei quartieri di Napoli, nei paesi dell’hinterland, nelle città limitrofe, a cominciare da Salvatore De Crescenzo, Cipriano Della Gala, Ciccio Cappuccio⁹. Al pari dei paladini anche il camorrista viene reinterpretato sui prosceni dei teatri di animazione secondo certuni stilemi codificati che ne sottolineano una presenza scenica affine al rango di tutto rispetto. Desumendo dal guappo una certa vistosa ricercatezza nel vestire a cui il camorrista, come detto in precedenza, non era, nella realtà, particolarmente incline, il fantoccio che impersona il capinrito o suoi luogotenenti deve rendersi chiaramente riconoscibile per farsi “personaggio”, anzi, meglio, protagonista indiscutibile e subito distinguibile agli occhi di un pubblico che ne reclama una presenza scenica e quindi un’identità ben definita, “importante”, stereotipata. La giacca scura, anonima che il camorrista è solito indossare nella quotidianità si tramuta in un completo talora in fantasia ma soprattutto arricchito di appariscenti orlature e di spessi colli in pelliccia; altrettanto evidenti sono le abbottonature con alamari e i copricapi, dei singolari e massicci colbacchi anch’essi in pelliccia talora ravvivati da una fettuccia dorata, argentata,

⁸ Va segnalato che questa similarità di indole era avocata dai camorristi nei soprannomi che chiamavano in causa il mondo dei cavalieri, soprannomi che essi medesimi si davano o che ricevevano a furor di popolo dai loro protetti. Come ebbe a notare Ferdinando Russo «il tale, ammonito e pregiudicato, (...) diventa l’idolo di un quartiere. Il tal altro, affiliato, poniamo alla vasta setta della Camorra, si ribella al capo (...) ed in (...) duello al pugnale, pericolosissimo, l’uccide; è dichiarato camorrista lui; e subito (...) sorgono i soprannomi: (...) Ferrau, furbo e mellifluo; Gano ‘e Maganza, losco, traditore (...); Sansone, di forza erculeo e tanti e tanti altri ancora» (Russo F., 1964:77). Similmente ragazzini in odore di camorra, piccoli e precoci delinquenti, venivano comunemente definiti “palatini”, ovvero paladini per il loro coraggio e la loro sfacciata intraprendenza.

⁹ Ciccio Cappuccio, definito “il signorino” per i suoi modi garbati e appunto signorili, ma pure il “Re di Napoli” quale monarca assoluto della città che “governò” nella seconda metà dell’Ottocento, ha in sé le “doti” che già erano state della corte di Carlo Magno e di ogni governo feudale sospeso tra amabilità e cavalleria e spietatezza e crudeltà. «L’uomo era fatto così: un miscuglio di qualità ottime e pessime, un impasto di ferocia e di dolcezza, autoritario (...) e rispettoso» (Ferrero G., Sighele S. in Ferrero E. (a cura di), 1973:87).

rossa. Non mancano camicie, panciotti, cravatte e soprattutto fasce addominali sgargianti, queste ultime, in raso o velluto, autentico stigma del camorrista in guisa di pupo. Baffoni e basette sottolineano volti dai lineamenti decisi, marcati, forti. Riteniamo di poter dire che sui palcoscenici di questi teatrini il camorrista può e deve uscire dall'anonimato, ha l'opportunità di fare a meno di quella vistosità prudentemente criptata della quale abbiamo già parlato per dichiararsi e rifulgere al fine in tutta la sua corrusca, plateale, spiattellata, minacciosa evidenza. Il camorrista acquisisce così dal suo *alter ego* in forma di pupo i connotati ma soprattutto i crismi di una fisionomia definita, celebrativa e assolutamente evidente.

Sarà poi il teatro di attore a farsi carico dai primi decenni del Novecento in poi di duettare ancora con la camorra attraverso spettacoli, sospesi tra la commedia e la tragedia, ove si narreranno vicende più o meno limitrofe a quelle effettive della criminalità partenopea. In seno ad atmosfere cupe si andrà articolando un modulo narrativo imperniato su un'ingiustizia, un tradimento da vendicare per ripristinare l'ordine prestabilito. A farsi ago della bilancia, amministratore di una legge non scritta ma universalmente condivisa nel quartiere, da distribuire con "legittima", "giusta" dose di violenza sarà un "guappo" amato dalla gente, un guappo "buono", difensore dei perseguitati e dei poveri, di giovani donne insidiate e anziane, indifese madri. Sovente questi drammi saranno ispirati dalla canzone napoletana, da quel suo filone che attingerà alle storie di malavita per raccontare le vicissitudini di oppressi e di oppressori tutte interne al proletariato urbano e suburbano, a un contesto dove lo stato, le sue leggi e le figure istituzionali preposte alla di loro osservanza rimangono sullo sfondo, in una zona grigia, assente, inerte, distante. La canzone fornisce dunque materia al teatro e questo, a sua volta, in certi casi, anche al cinema: il testo poetico e cantato si sdoppia dipanandosi e articolandosi in una sceneggiatura ma pure costituendosi quale commento musicale dello spettacolo¹⁰.

Nasce un genere con un suo nome proprio e distintivo: la "sceneggiata". Mentre la camorra continua a impinguare, mutare e diversificare i suoi traffici nell'oscurità, la sceneggiata ne enfatizza, spettacolarizza e ribadisce i presupposti valoriali sdoganandone la presunta liceità dell'etica di base. Un'etica che necessita di un'epica che la celebri e la consacri. L'attore si occupa di accendere i riflettori su un consesso sì criminale ma in cui si muovono personaggi che rivendicando il diritto a esercitare una propria giustizia in nome di un onore, di una "equità" da affidare al pugnale o alla pistola, attraverso un epico, tragico, giustizialista duello riparatore.

¹⁰ Citiamo qui una serie di canzoni che hanno fornito titolo e materia ad altrettante sceneggiature dove la prima data indica la stesura della canzone e la seconda il testo teatrale ricavato: "Guapparia" di E.L. Murolo, G. Di Maio, V. De Crescenzo, 1914-1925; "Carcere" di E.L. Murolo 1933-1934; "Guappo songh'io" di E.L. Murolo, V. Vitale, E. Cannio, 1934-1935; "L'urdema guapparia" di G. Pisano, 1945-1946; "Carcerato" di V. Vitale, E.L. Murolo, G. Di Maio, 1949-1950; "Pecché sto carcerato" di E. Vitale, A. e B. Vinci, I. Landi, A. Amato, 1964-1965; "A camorra" di E. Cannio, 1971-1972; "O criminale" di V. De Crescenzo, M. Merola, 1971-1973, "Calibro 9" di E. Cannio, P. Mauro, 1972-1973; "O sgarro" di V. De Crescenzo, M. Merola, 1971-1977 (Villeveille Bideri L., in Scialò P. (a cura di), s.d.: 203-218).

Sceneggiata come cassa di risonanza dalla vivida acustica, come luminoso proiettore che più o meno surrettiziamente intende porre in debito, rischiarante risalto la “filosofia” del camorrista, del capo criminale “buono” e “giusto” come anche altrettanto duro e senza pietà alcuna nel raddrizzare torti, nel vendicare offese e tradimenti¹¹:

«Quando l’ordine a fine spettacolo si ricompone con il cattivo punito e il buono premiato, la malafemmina punita e la brava ragazza premiata sia pure a scapito di qualche lutto sacrificale, si tratta di un ordine tanto tranquillizzante quanto inquietante perché la settimana dopo si assisterà a un’altra storia di pene e di speranze, di conflitto tra bene e male che riprodurrà (...) gli stessi dilemmi e la stessa insicurezza. Come un respiro di malattia-salute, delitto-castigo, dolore-gioia, ombra-luce e di una menzogna che si fa verità, di una verità che si nasconde nella menzogna: l’eterna menzogna della vittoria del bene». (Fofi G., in Scialò P. (a cura di), s.d.:14)

Si perpetua dunque la già ricordata dinamica delle emersioni e delle immersioni dalla quale la malavita partenopea trae alimento, pianta radici e si accredita nel contesto sociale in cui opera. In questo caso agisce per interposta persona, sfruttando la ribalta che la sceneggiata a essa offre gratuitamente, “spassionatamente”.

Lucenti, cinematografiche figurazioni di limacciose, ambigue, oscure vicende criminali

Come ricordato, anche il cinema tradurrà in pellicola alcune sceneggiate per poi generare un filone che ulteriormente enfatizzerà la figura del guappo buono e risoluto destinato a muoversi sulla sottile ambigua, chiaroscurale linea di confine tra camorra criminale e spietata, da un lato, e organi di polizia talora corrotti, dall’altro. Si tratta di pellicole che a partire dalla fine degli anni Quaranta del Novecento, dall’immediato secondo dopoguerra, ebbero principalmente in Napoli il loro set e il loro pubblico. Si va articolando il genere “film-sceneggiata” che ancora una volta prende le mosse da

¹¹ Riportiamo uno scambio di battute tra due innamorati dal copione della sceneggiata del 1963 “Malufiglio”, in tre atti “comici-drammatici-musicali” di Vincenzo Vitale tratti dalla canzone omonima di A. Chiarazzo ed R. Matassa, quale esempio del tenore “malavitoso” dei dialoghi in tali spettacoli.

«Peppenella – Vicino a me ci vuole un uomo che si sappia far rispettare e che sappia farmi rispettare... e tu...

Geretiello – E io non valgo niente...

Peppenella – Come lo sai? Mio nonno fu condannato all’ergastolo. Mio padre è morto in carcere... mio fratello è nel carcere di Poggioreale... e tu...

Geretiello – Ed io devo diventare un brigante, ho capito.

Peppenella – Sai dare due, tre coltellate? Sai sparare setto, otto colpi di pistola? Sai uccidere un paio di persone?... No?... Non fai per me...» (Scialò P. (a cura di), s.d.:259).

una canzone e che inizialmente si tinge di toni prevalentemente melodrammatici.¹² Di lì a poco, già negli anni Cinquanta, questi film a diffusione pressoché limitata e regionale, estremamente graditi al pubblico napoletano di estrazione eminentemente popolare, si fanno più violenti, richiamandosi già nei titoli a storie di criminalità come “Ergastolo” del 1952, “Ballata tragica” del 1955, “Onore e sangue” del 1957.

Anticipano essi una successiva sterzata compiuta dal genere tra gli anni Settanta e Novanta quando il termine “sceneggiata di malavita” denota al contempo una produzione teatrale e cinematografica esplicitamente incentrata su storie il cui tessuto connettivo è costituito dalla criminalità¹³. Criminalità che tradizionalmente non si limita a vedersi soltanto “proiettata” nella finzione scenica. Accade talora che qualche “mammasantissima”, personaggio ai vertici delle consorterie criminali campane, reciti sé stesso come avviene nella pellicola “Madunnella” del 1947 dove «uno dei protagonisti era un celebre mammasantissima che prestò gratis la sua faccia tosta, in omaggio ad Amoruso» (Franco M., in Scialò P. (a cura di), s.d.:161), regista di “film-sceneggiata” a cavallo degli anni Cinquanta apprezzatissimo, evidentemente, non solo dal pubblico ma pure dalla malavita, esattamente come era avvenuto nel passato nel teatro di pupi.

Amati protagonisti del cinema che attinge all’universo culturale e valoriale della camorra furono, in piena concordanza con le origini musicali e teatrali del genere, cantanti napoletani come Pino Mauro, Mario Da Vinci, Mario Merola che non esiteranno a passare dai palcoscenici ai set e viceversa¹⁴. Merola in particolar modo si farà interprete tra gli anni Settanta e Ottanta di pellicole dai titoli più che espliciti tra i quali “Napoli Palermo New York – il triangolo della camorra”, “Da Corleone a

¹² L’emigrazione italiana verso gli Stati Uniti esportò anche la criminalità e con essa la sceneggiata i cui toni si faranno peraltro più aspri: certi spettacoli si apriranno di prammatica con una sparatoria, pistole e mitra manderanno in soffitta i coltelli, le pene in cui incapperanno gli antagonisti non saranno tanto l’ergastolo ma la condanna a morte sulla sedia elettrica. Il genere andò consolidandosi tra la fine degli anni Venti e l’inizio dei Trenta del Novecento come testimoniato da alcune incisioni discografiche di quell’epoca de La voce del padrone e della Columbia (Del Bosco P., in Scialò P., s.d.: 134-136).

¹³ Vale la pena di ricordare che in questa concatenazione di generi rientra in campo anche il teatro di figura: il pupo, giunto oramai all’ultima sua stagione, al suo epilogo artistico tenta nuovamente la carta dei cicli di camorra, accorciati nella durata e non infrequentemente sostituiti dall’allestimento di sceneggiate tra le più in voga in un periodo compreso tra gli anni Quaranta e Sessanta del Novecento. I fantocci replicano le vicende dei teatri di attore accompagnati dalle canzoni incise su dischi e suonate da un grammofono nascosto dietro le quinte.

¹⁴ Un esempio delle contiguità e delle aderenze tra sceneggiata cinematografica, canora e teatrale e universo malavitoso ci viene da una testimonianza resaci da una regista televisiva che, contattata per una intervista da un conosciuto cantante napoletano, interprete acclamato di famose sceneggiate, raggiunse l’artista nella sua dimora. Qui ebbe ella modo di constatare la presenza di un antico teatrino di pupi con una rassegna di personaggi della camorra ottocentesca schierati l’uno accanto all’altro sul proscenio. Si trattava di un allestimento per così dire “stabile”, di un elemento dell’arredo dell’abitazione che mentre rifletteva la passione del cantante per l’antiquariato ne evidenziava al tempo medesimo l’indiscutibile “simpatia” per quel mondo di guappi che egli celebrava nelle sue esibizioni teatrali e cinematografiche non solo per mestiere ma per vocazione.

Brooklyn”, “Napoli... serenata calibro 9”, “Guapparia”, “L’ultimo guappo”, “Carcerato”, “Sbirro la tua legge è lenta la mia no”, “Sgarro alla camorra”. Si deve sottolineare che Merola, sovente associato alla figura del guappo buono, con un suo codice d’onore, rivestì pure i panni di eroi negativi senza che la sua fama e il suo consenso da parte del pubblico napoletano venissero meno. Come dire che il sottile distinguo in base al quale la sceneggiata aveva generalmente cura di mettere in buona luce pur sempre un criminale ma contraddistinto da una sua “etica” di comportamento in qualche modo “equanime” viene talvolta ignorato dal film di malavita e dalla medesima sceneggiata che ne è scaturigine ma parimenti dagli spettatori il cui indice di gradimento palesa dunque ampie “tolleranze”. Tali “generosi” margini divengono significativa dimostrazione di un’indubbia apertura, di una estesa accettazione delle logiche camorristiche, dunque anche al di fuori degli originari distinguo dell’antica sceneggiata.

Riprendendo ora il discorso sulla comunicazione simbolica così come si è andata caratterizzando in seno alla camorra e in rapporto al più vasto tessuto sociale in cui si esprime e si esprime, quella dinamica da noi definita come “chiaroscurale” sembra nel film-sceneggiata virare a maggiore smaccata, arrogante esplicitezza. Da un verso questa oramai “impudica” celebrazione della malavita partenopea si spiega con un cinismo e una crudeltà che una camorra ancora fortemente collegata ai suoi territori ma al tempo medesimo inserita in cartelli e relazioni malavitose internazionali non ha timore di rendere visibile, di rimarcare sfrontatamente quale esplicito segno della sua risolutezza, della sua forza e del suo potere “internazionale”. Dall’altro tale smaccata, oscena vistosità gode del sostegno non più e non solo della canzone ma di canali di comunicazione ben più “spettacolari” e penetranti, capaci di serializzare e ribadire in profondità un diffuso *habitus* che oramai contempla le logiche e l’agire della camorra come una “caratteristica” endemica di Napoli e di molte altre aree del territorio nazionale, dal sud al nord. Accade così che i manifesti che pubblicizzano i film di malavita possano ostentare un repertorio iconico costituito da simboli decisamente inequivocabili nella loro manifesta natura prima denotativa e poi allusiva, arcaica e contemporanea: armi brandeggiate in primo piano, pistole e mitragliette soprattutto, più raramente coltelli, sbarre di carceri, inchini deferenti, ossequiosi baciamano e abbracci tra padrini, piatti di una bilancia, l’uno con un codice penale e l’altro con una pistola, ove l’arma pesa inequivocabilmente di più, frequenti scene di aggressioni e di morti ammazzati. Comune denominatore il sangue che imbratta camicie, volti, mani, «supremo regolatore della quotidianità – scrive Luigi Maria Lombardi Satriani – che introduce al potere, richiama il potere, è potere» (Lombardi Satriani L.M., 2000:53), nel nostro caso esplicitando senza perifrasi tramite quali vie estreme la camorra è disposta a suggellare e siglare le sue azioni, a rivendicare la sua supremazia.

Le ottocentesche modalità attraverso le quali, da un lato, la camorra veniva “dipinta” in volumi su usi e costumi, incisioni e cartoline e, dall’altro, essa stessa si dotava di una propria “segnaletica” convenzionale, modalità sì aggressive ma

stemperate dalla natura bozzettistica o dagli sfuggenti, criptati segni di una comunicazione codificata e secretata, sbiadiscono di fronte al tratto fortemente esplicito, “splatter”, manifestamente “sanguigno”, anzi, sanguinolento del cinema-sceneggiata e della sua pubblicità. A rimanere talora ondivaga è semmai la relazione tra il protagonista e la legge quest’ultima ora incorruttibile, ora disposta a mediazioni, ora corrompibile, ora ingiusta, ora traditrice e vendicativa. Ciò detto la dimensione criminale non si trincerava più dietro l’allusione, dietro una sua rappresentazione romantica, romanzata e folkloristica, per certi versi ammorbidita da una senziante “iconoclastia” che secreta e smussa il segno, ma si dichiara e si afferma rendendo del tutto palesi le “insegne” del suo potere, le stimate più esteriori che immediatamente rimandano alle “fondamenta” della cultura camorristica.

Attraverso la gran cassa di queste forme artistiche inizialmente popolari ma poi transitate nei circuiti nazionali, in cui, per esempio, vengono diffusi diversi dei menzionati film di Merola, la delinquenza napoletana ha potuto ribadire, rinverdire e aggiornare i suoi fasti alla storia del momento che diviene subito metastoria nella dinamica di continui rimandi tra realtà assodata e sua rappresentazione, traslando e riorganizzandosi sul piano di una narrazione mitica assai utile nell’attuare e perpetuare una strategia del consenso palpitante e partecipe, omertosa e sottomessa mediante una feconda e sempre attiva rielaborazione del proprio corredo segnico tanto criptato quanto aggressivamente manifesto, tanto antico quanto attualizzato, sia dentro che anche ben al di là dei tradizionali ristretti confini cittadini e campani.

Bibliografia

Avitabile Enzo, “L’onorata società. Riti, costumi e gesta della camorra”, Napoli, Regina, 1972

Baldi Alberto, “Monsters in the limelight: the representation of monstrosity in the puppet theatre of southern Italy”, in *Revista Sans Soleil - Estudios de la imagen*, Vol. 7, 2015:72-81

Barsanti Giulio, Gori-Savellini Simonetta, Guarnieri Patrizia, Pogliano Claudio (a cura di), “Misura d’uomo. Strumenti, teorie e pratiche dell’antropometria e della psicologia sperimentale tra ‘800 e ‘900”, Firenze, Giunti, 1986

Cagnetta Franco (a cura di), “Nascita della fotografia psichiatrica”, Venezia, Marsilio, 1981

Cimmino Carmine, “I briganti del Vesuvio. La guerra di V. Barone e di A. Cozzolino Pilone. La società vesuviana nel «teatro» dell’ordine postunitario. I «galantuomini» e l’«infima plebe», i briganti e i camorristi (1860-1871)”, Napoli, Erasmus, s.d.

Cossovich Enrico, “Il maestro di bottega ed il guappo in abito da festa”, in De Bourcard F. (a cura di), 1853, vol. I: 15-20

Dalbono Carlo Tito, “Il camorrista e la camorra”, in De Bourcard F. (a cura di), 1853, vol. II: 215-236

De Blasio Abele, “Usi e costumi dei camorristi”, Napoli, Pierro, 1897

De Blasio Abele, “Il tatuaggio”, Napoli, Priore, 1905a

De Blasio Abele, “La malavita a Napoli. Ricerche di Sociologia Criminale”, Napoli, Priore, 1905b

De Bourcard Francesco (a cura di), “Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti”, voll. II, Napoli, Nobile, 1853

Del Bosco Paquito, “Avventure di canzoni in palcoscenico”, in Scialò P., s.d.: 113-137

De Cosa Eugenio, “Mala Vita e Pubblica Sicurezza”, Napoli, Bideri, 1908

Ferrero Ernesto (a cura di), “Storie nere di fine secolo. La mala Italia”, Milano, Rizzoli, 1973

Ferrero Guglielmo, Sighele Scipio, “I funerali del re di Napoli”, in Ferrero E. (a cura di), 1973:81-89

Florio Monica, “Il guappo nella storia, nell’arte, nel costume”, Napoli, Kairòs, 2004

Fofi Goffredo, “Dalla platea”, in Scialò P. (a cura di), s.d.: 11-24

Franco Mario, “Il film-sceneggiata”, in Scialò P., s.d.: 157-190

Lombroso Cesare, “Prefazione”, in De Blasio A., 1897: XI-XII

Lombardi Satriani Luigi Maria, “De sanguine”, Roma, Meltemi, 2000

Lyotard Jean-François, “La parole, l’instantané”, in Cagnetta F. (a cura di), 1981:15-19

Macry Paolo, “I giochi dell’incertezza. Napoli nell’Ottocento”, Napoli, L’ancora del mediterraneo, 2002

Paliotti Vittorio, “Storia della camorra dal Cinquecento ai nostri giorni”, Roma, Newton & Compton, 2002

Pogliano Claudio, “Il cranio e il corpo”, in Barsanti G., Gori-Savellini S., Guarnieri P., Pogliano C. (a cura di), 1986: 50-73

Russo Ferdinando, “ ‘O cantastorie. Gano ‘e Maganza – Rinaldo – ‘A vittoria d’Orlando – ‘E riale ‘e Francia”, Napoli, Bideri, 1964

Russo Ferdinando, “La camorra”, Napoli, Il Mattino - Prismi, 1996

Scialò Pasquale (a cura di), “Sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare”, Napoli, Guida, s.d.

Villevieille Bideri Luciano, “Repertorio cronologico delle sceneggiate di maggior successo”, in Scialò P., s.d.: 191-219

Zuccarelli Angelo, “I malviventi a Napoli. Note di diagnostica e terapia della delinquenza”, estratto dalla rivista L’Anomalo, Napoli, Jovene, 1908

Di carte e impresa Etnografia di un gioco di carte collezionabili

Michele Filippo Fontefrancesco

Cards and entrepreneurship: an ethnography of a collectible game

Abstract

In the present context of economic crisis entrepreneurs often choose to shut their business down. This decision is commonly explained as a rational choice, taken on the basis of economic trends and performances. However, this explanation is limited and does not take into account the relevant emotional and ethical dimension underpinning the choice. This paper reflects on those often overlooked aspects drawing on the ethnography of a group of children that played a trading card game during one school year in a city in Northern Italy. The dynamics of collecting, exchanging, using and, eventually, abandoning the cards the game triggered, are analyzed by bringing to the foreground their social and economic dimension. It outlines the game as an economic arena in which the children are key actors. Their actions, thus, inform us about the motivations and meanings that can drive entrepreneurs to continue or quit their business. The ethnography, thus, furthers the discussion of the limits of the anthropological model of Homo economicus (Cohen, 2014), opening to a new and wider social understanding of what is entrepreneurship.

Keywords: Play, Trading Cards, Children, Economic Anthropology, Entrepreneurship

Stiamo vivendo quello che a livello mondiale è considerabile la crisi economica più lunga dell'epoca moderna (Sharma, 2016). La crisi nasce dal mercato finanziario (Langley, 2014; Tett, 2009) contagiando l'economia manifatturiera a livello globale e locale e manifestandosi, anche in Italia, con la chiusura di aziende, riduzione degli investimenti, diversificazione produttiva, taglio dei posti di lavoro. Le decisioni che stanno a monte di queste azioni, però, non sono semplicemente e sempre il risultato di un calcolo razionale di massimizzazione del guadagno marginale, bensì risposte sociali e culturali che rispondono anche alla dimensione emozionale ed etica di individuo (Cohen, 2014). Questa dimensione è quella più prossima agli strumenti dell'analisi. Questo saggio è un contributo a questa più ampia ricerca.

Il saggio esplora le dinamiche di un gruppo di bambini impegnati durante il periodo di un anno scolastico a sfidarsi, collezionare, scambiare, appassionarsi e abbandonare un celebre gioco di carte collezionabili (GCC). Queste dinamiche di

scambi sono lette come privilegiato campo di interazione capaci di mettere in evidenza l'intrecciarsi di razionalità, affettività, etica dei diversi attori coinvolti. In tal senso, questo lavoro si distanzia dalle più comuni chiavi interpretative antropologiche del gioco infantile (Sawyer, 2002; Schwartzman, 1978), guardando il gioco come fenomeno sociale di carattere economico.

Il saggio si apre inquadrando lo studio di caso all'interno del più ampio dibattito inerente l'antropologia del gioco infantile, quindi presenta le caratteristiche dei GCC per facilitare il lettore non avvezzo con tali giochi a comprendere meglio i contenuti dell'etnografia. Il caso etnografico è, dunque, descritto e analizzato al fine di evidenziare il tessuto di relazioni che il gioco crea, quindi, ripensare alle ragioni per cui un imprenditore può decidere di abbandonare un'attività.

Il gioco infantile e lo specchio etnografico

A partire dall'Ottocento, la comunità antropologica ha iniziato a studiare il gioco infantile (Cuisenier, 1993, 1999; Schwartzman, 1976). Laddove queste ricerche si siano intrecciate con importanti dibattiti, quale quello del diffusionismo e dopo quello dello strutturalismo, il gioco infantile non ha smesso di esercitare il suo fascino all'occhio del ricercatore per quell'aspetto generativo e creativo, a quel «continually constructing and transforming the contexts in which [children] exist in their efforts to make sense, and sometimes nonsense, out of the worlds in which they find themselves» (Schwartzman, 1978, p. 1), che ogni gioco mette in evidenza.

L'antropologia ha guardato al gioco sotto diverse prospettive, individuando nelle pratiche ludiche un importante elemento della cultura materiale e immateriale di una comunità, come strumento attraverso cui da una parte il giovane si prepara alla vita adulta acquisendo conoscenze e abilità sociali e dall'altra uno strumento e un campo attraverso cui esprimere le proprie aspirazioni, volontà e paure (Sawyer, 2002; Schwartzman, 1976).

Gli studi sul gioco mettono in evidenza una più generale sfida euristica, quella legata all'ancora attuale domanda «can there be an anthropology of children?» (Hardman, 2001). Laddove il contributo antropologico, a partire dai celebri studi di Mead (1975), hanno saputo relativizzare il concetto stesso di “bambino”, resta di difficile interpretazione per il ricercatore lo spazio, il profilo dell'*agency* che caratterizza un bambino quale individuo in via di sviluppo e, per tanto, in vario modo vulnerabile (Le Vine, 2007). Se per affrontare questa sfida l'analisi antropologica si muove sul terreno della contestualizzazione culturale e sociale della categoria “bambino” esplorando come questa è attualizzata (James, 2007), essa ha posto in evidenza come sia necessario abbandonare tranquillizzanti e indulgenti metri di giudizio che tendono a individuare l'*agency* del bambino unicamente quando essa si esprime conformemente ai parametri morali dell'osservatore, a favore di una più completo e complessivo riconoscimento a pieno titolo del giovane come attore sociale

(Rosen, 2007). Si deve, dunque, considerare un bambino come un attore sociale, soggetto creatore di significato (Bluebond-Langner & Korbin, 2007, p. 243), attore capace di modificare e adattare a suo piacimento e uso pratiche e oggetti dal mondo circostante: il gioco è uno strumento attraverso cui la sua *agency* si esprime. In tal senso, il bambino rappresenta un *altro* socio-culturale rispetto all'antropologo, adulto, che lo osserva. Alla luce di questa alterità, spesso invisibile o non percepita, si devono ripensare gli strumenti e i metodi dell'indagine per trovare le fessure nello specchio (Ruby, 1982) attraverso cui capire la complessità che c'è di fronte.

Questa sfida è assunta in questo lavoro, in particolare per far emergere come il gioco descriva un campo sociale ampio in cui il bambino è attore etico e imprenditoriale (Cantillon, 2011) capace di affrontare il rischio mobilitando risorse materiali e immateriali. In tal senso, l'osservazione del bambino che gioca diventa cannocchiale (Herzfeld, 1987) attraverso cui ripensare a più complesse realtà economiche e d'impresa.

I giochi di carte collezionabili

Prima di iniziare l'esposizione etnografica è utile, in particolare per il lettore non avvezzo, una nota di spiegazione della particolare forma di gioco che è stata investigata: i GCC.

I GCC sono una realtà relativamente nuova all'interno del panorama ludico, diffusasi a livello mondiale nel corso degli anni '90 del Novecento, grazie al successo di vendite di *Magic: the Gathering* (<http://magic.wizards.com>) della Wizards of the Coast (<http://company.wizards.com>). Questo gioco, progettato nel 1993 e commercializzato dal 1994, simula il duello tra due maghi che si fronteggiano attingendo al mana (risorsa necessaria al lancio degli incantesimi) prodotto da luoghi, creature, rituali o artefatti, al fine di evocare, quindi, schiere, creature e truppe, costruire strutture difensive e offensive, attivare artefatti magici, lanciare incantesimi. Il duello è simulato attraverso l'uso di apposite carte da gioco ognuna di esse rappresentante un territorio, una creatura, un artefatto, un incantesimo.

Magic, rispetto ai tanti giochi di carte fino a quel momento diffusi, rivoluzionava la pratica ludica, in particolare l'uso e la creazione del mazzo di gioco. Un mazzo, infatti, diventava da insieme di carte chiuso, precostituito e inalterabile, un insieme aperto, assemblato dal giocatore prima di ogni partita integrando e selezionando alla ricerca della migliore combinazione possibile le carte attinte da una propria più ampia collezione costituita acquistando mazzi e pacchetti di espansione. Per questa ragione i GCC possono essere visti come un ibrido che combina le caratteristiche di acquisizione tipiche delle figurine collezionabili (celebri, per esempio, quelle dei calciatori pubblicate annualmente dalla Panini), con una struttura di regole affine a quelle proprie delle carte da gioco e dei tarocchi (Hargrave, 1930).

La pubblicazione della prima edizione di *Magic* innescò una vera e propria frenesia nel mercato ludico che portò all'esplosione di questo nuovo settore (J. J. Miller & Greenholdt, 2003). Nell'arco di pochi mesi altre decine di giochi vennero lanciati sul mercato. I GCC si affermarono quindi nell'immaginario collettivo, travalicando il confine della Rete, con la creazione di giochi quali *Sanctum* (<http://playsanctum.net>), *Chron X* (<http://chronx.com>) e il più recente *Hearthstone* (<http://us.battle.net/hearthstone>).

I primi GCC si rivolgevano a un pubblico adolescente o adulto. Nell'ultimo quindicennio, però, una nuova generazione di giochi debuttò sul mercato. Con giochi quali *Pokémon Trading Card Game* (<http://www.pokemon.com/us/pokemon-tcg/>) e *Yu-gi-oh!* (<http://www.yugioh-card.com>) i GCC si aprirono al pubblico giovanile scolare creando una realtà ludica che, come il caso etnografico che qui si presenta, è continuata negli anni.

Un'ulteriore trasformazione avvenuta a partire dal nuovo Millennio è l'allargamento della diffusione di questi giochi. Laddove all'inizio degli anni '90, la vendita delle carte era limitato a negozi di modellismo, wargame, giochi di ruolo, oppure a librerie specializzate in fumetti, a partire dai primi anni del nuovo millennio, le carte sono diventate merci nei mercati telematici, quali *Ebay* (www.ebay.com) o *Amazon* (www.amazon.com), e, in particolare con il successo dei giochi mirati a un pubblico più giovane, sono entrate nei negozi di giocattoli, nei supermercati, nelle edicole.

Il mercato oggi attesta i prezzi dei mazzi (approssimativamente 60 carte cad.) tra i 10 e i 15 euro e la singola bustina di espansione (10 carte circa cad.) tra i 3 e i 5 euro. Ogni mazzo e bustina contiene un assortimento di carte che riproducono i modelli di una specifica collezione. Ogni collezione è composta da diverse decine di carte (per esempio le collezioni di *Magic* vanno da un minimo di 92 carte della serie *Arabian Nights* a un massimo di 449 della serie *5th Edition*). All'interno della collezione ci sono carte comuni, non comuni e rare. Questo titolo di rarità è data dalla frequenza con cui una singola carta può essere trovata all'interno di un mazzo o di una bustina d'espansione. A loro volta i mazzi e le bustine variano nell'assortimento interno di carte e della percentuali di carte comuni, non comuni e rare che vi sono all'interno. Normalmente nei mazzi vi è una percentuale di carte comuni più alto, anche per permettere di utilizzare il mazzo come base di partenza utilizzabile immeritamente per giocare; nelle bustine di espansione, invece, sono più frequenti carte non comuni e rare, dato questo che fa delle bustine degli elementi utili, seppure più costosi, per rafforzare i mazzi e completare le collezioni.

Infine, ogni GCC ha le sue regole specifiche legate alla composizione dei mazzi di gioco: numero minimo di carte, proporzioni di tipologie di carte, numero di doppianti per tipo, esclusione di specifiche carte ecc. Queste regole possono essere ulteriormente ristrette nell'organizzazione di tornei o competizioni.

Il racconto del gioco

L'esperienza etnografica qui presentata coincide con l'osservazione durante il periodo scolastico, da ottobre a maggio, delle pratiche di gioco di quattro bambini, dell'età compresa tra gli 8 e i 10 anni, residenti in un comune del "profondo Nord". I ragazzi erano compagni di scuola che nel tardo pomeriggio erano usi a ritrovarsi una volta o due volte a settimana per giocare assieme. L'etnografia nasce accidentalmente, frequentando uno dei luoghi di ritrovo dei ragazzi, incuriosito dal vedere una nuova generazione affrontare una forma ludica¹ che vent'anni prima aveva occupato i miei pomeriggi per molte stagioni. La ricerca, nata dunque dalle *imponderabilia* del quotidiano, si è espressa in un percorso di studio delle interazioni ludiche dei bambini, figli di famiglie di ceto medio, le cui generalità sono qui anonimizzate utilizzando nomi fittizi: Alessandro, 9 anni, Bruno, 8 anni, Carlo, 8 anni, Davide, 9 anni.

I ragazzi, cresciuti assieme seppure con un anno di differenza, sin dai tempi della scuola materna si ritrovano condividendo un momento di divertimento scandito da giochi e attività organizzate basate sulla competizione, dotati di precise regole (Schwartzman, 1976, p. 295), e passatempi, attività non organizzate, le cui regole sono aleatorie, spesso frutto del momento e del proseguo dell'attività (Schwartzman, 1976, p. 295). I ragazzi usavano soventemente balocchi, quali soldatini, carte, giochi da tavolo, palloni. Tra questi, l'anno scolastico coincise con il diffondersi e l'affermarsi del GCC tra i ragazzi.

Alessandro già nel corso dell'anno precedente aveva iniziato a giocare, con alcuni suoi compagni della squadra giovanile di calcio, al GCC. Aveva acquistato progressivamente una collezione di circa 200 carte acquistando mazzi e pacchetti di espansione. Nell'estate aveva fatto provare il gioco a Carlo che era riuscito a farsi comprare dai genitori un mazzo base. All'inizio dell'anno, quindi, solo Alessandro e Carlo dividevano il gioco che non rientrava tra quelli dei pomeriggi con gli altri ragazzi. In ottobre Alessandro, per il compleanno di Bruno decise di regalargli un mazzo base. Il regalo era stato voluto per coinvolgerlo nel gioco e fare di questo uno degli elementi dei pomeriggi condivisi.

Alessandro, Bruno, Carlo iniziarono quindi nella seconda metà del mese a portare ai loro ritrovi le loro carte; rimaneva escluso Davide che non aveva ancora carte proprie. Proprio quest'esclusione gli fece levare qualche lamentela rivolta agli amici che decisero di prestargli un mazzo assemblato con le carte scartate degli amici. Questa condivisione, però, non risolse il bisogno di coinvolgimento: non solo perché un mazzo così assemblato era scarsamente competitivo rispetto agli altri, ma perché

¹ In questo racconto etnografico non è citato il nome del GCC e non sono spiegate le sue dinamiche di gioco poiché complessivamente irrilevanti per la comprensione delle interazioni dei ragazzi. Il gioco è di origine straniera, diffusamente commercializzato, facilmente reperibile nel territorio dell'etnografia, diretto a un pubblico prevalentemente giovanile e basato sull'immaginario di una nota serie di cartoni animati e videogiochi.

usare carte imprestate voleva dire per lui essere escluso da una parte fondamentale del gioco, ovvero la collezione, lo scambio delle carte, lo stesso strategico assemblaggio di mazzi competitivi. Di fronte alle richieste di Davide i genitori decisero di acquistargli il primo mazzo come dono dopo un buon risultato scolastico nei primi giorni di novembre.

Tra novembre e dicembre i ragazzi giocarono partite singole che coinvolgevano due o più giocatori contemporaneamente, applicando le regole base del gioco. Il momento del gioco era apprezzato e atteso dai ragazzi; in particolare Alessandro e Bruno svilupparono un forte senso competitivo e mal sopportavano perdere al gioco le loro carte. Infatti, il regolamento prevedeva la messa in palio di una carta da parte di ognuno dei partecipanti a una partita. Ogni partita poteva, quindi, permettere l'acquisizione o la perdita di carte, scelte casualmente all'inizio dello scontro. Proprio questa casualità iniziò a essere poco apprezzata da tutti i ragazzi. In particolare dopo una settimana di partite che videro perdere un consistente numero di carte rare, i ragazzi decisero di variare le regole ufficiali, adattando alle loro esigenze il gioco: venne abolita la messa in lizza delle carte.

Parte cruciale di un GCC, si è visto, è l'espansione del mazzo attraverso l'acquisizione di nuove carte. Se alcune potevano essere vinte giocando, il meccanismo principale era quello dell'acquisto. I bambini iniziarono per tanto a chiedere con insistenza nuovi mazzi e nuove bustine. Le famiglie in qualche modo arginarono le richieste, legando l'acquisto al raggiungimento di risultati scolastici soddisfacenti, all'uso indipendente da parte del bambino di risorse economiche acquisite quali "paghetta", ovvero alla celebrazione di feste e occorrenze particolari. Con qualche differenza, che vide per esempio Bruno e Davide ottenere qualche bustina in più rispetto agli altri loro amici, prevalse una media di una bustina a settimana. Il possesso di una collezione più ampia, così come quello di carte rare o non avute dagli altri ragazzi era motivo di vanto per i bambini, a volte di scherno e, più saltuariamente, di lite: in un caso di questi una della carte rare, posseduta da Alessandro, fu stracciata da un suo compagno; un episodio che creò imbarazzo tra le famiglie e causò forte tensione tra i due bambini per diversi giorni.

Nei giorni precedenti le vacanze di Natale, Alessandro aveva la collezione più ampia dei compagni; Bruno era riuscito a costruirsi una collezione ampia, seppure di qualche centinaio di carte in meno rispetto ad Alessandro. Carlo e Davide avevano invece collezioni esigue, di poco più di cento carte. Però, mentre Davide si era appassionato al gioco, Carlo, dopo un primo "innamoramento" si era molto distaccato dal GCC, seppure fosse felice di continuare a giocare con gli amici. È da sottolineare che l'ampiezza della collezione si lega in un GCC anche alle possibilità a disposizione per assemblare mazzi competitivi. In tal senso, la differente numerosità delle collezioni a disposizione dei bambini si rispecchiava in una vera e propria gerarchia di possibilità di vittoria che vedeva Alessandro spesso dominare le partite, grazie al dispiegamento di un numero maggiori di carte meno comuni. Di fronte a questo sbilanciamento i ragazzi iniziarono da dicembre a tentare di apportare

correttivi. Il primo fu quello di limitare il numero di carte utilizzabili in una partita, ma questa soluzione non sembrò capace da sola di riequilibrare le partite.

Le feste portarono una sospensione agli appuntamenti pomeridiani, ma soprattutto portarono a tutti nuove carte, allargando le collezioni. La voglia di mettere in uso queste nuove acquisizioni era vibrante a gennaio, alla ripresa degli incontri pomeridiani che vennero segnati da vivaci scambi, partite e primi tornei. Oltre al problema dello squilibrio, a dicembre i ragazzi iniziarono a dar segni dello scemare dell'interesse verso il gioco a causa della monotonia delle forme dello stesso. Al ritorno dalle vacanze, per questa ragione, Alessandro e Bruno proposero di organizzare un torneo, seppure fossero solo in quattro a giocare, utilizzando le regole che avevano visto usare in alcune competizioni a cui avevano partecipato in una vicina città. A gennaio si organizzò il primo torneo, una competizione a gironi a due turni, con play-off finali. Il torneo durò un paio di settimane, e vide la vittoria di Alessandro.

Il risultato del torneo rinverdì il problema della forte sperequazione tra i ragazzi, tanto forte da diventare ingombrante anche per Alessandro. Davide propose a febbraio di adottare delle restrizioni nella composizione dei mazzi, così come aveva letto su internet essere diventata prassi comune nei maggiori tornei nazionali e internazionali: numero contingentato di carte, limite al numero di carte non comuni e rare da impegnare. Gli altri ragazzi accettarono incuriositi.

Il ribilanciamento riportò serenità per qualche tempo, ma a fine marzo Carlo iniziò a non portare più con lui il mazzo adducendo come ragione dell'abbandono la frase «intanto non vinco mai...». Una settimana dopo quest'abbandono anche Davide non portò più il suo mazzo perché gli dispiaceva che Carlo non giocasse più con loro. Nei pomeriggi prima di Pasqua il GCC sembrava essere stato abbandonato dall'intero gruppo.

Verso la metà di aprile, i genitori di Alessandro, saputo dal figlio i motivi del disinteresse crescente, gli suggerirono di regalare i propri doppi agli altri suoi compagni di gioco. Il dono di un tanto inaspettato quanto cospicuo numero di carte riaccese la voglia di giocare tra tutti i ragazzi e il GCC tornò al centro dei pomeriggi d'aprile, seppure non riaccese in Carlo e Davide la voglia di comprare nuove carte. Il distacco crebbe con maggio e neppure la pubblicazione della nuova collezione del GCC parve entusiasmare i giovani, a eccezione di Alessandro, che si lanciò a capofitto nella raccolta delle nuove carte.

L'osservazione si concluse a maggio. Rivisti a ottobre i ragazzi, solo Alessandro aveva continuato a giocare al GCC, partecipando a competizioni nelle vicine città. Gli altri avevano abbandonato il GCC a fronte di altri giochi e altre collezioni.

Gioco, impresa, scambi ed equilibri

Come Gudeman (2001) ha puntualizzato, l'economia globale può essere vista come una realtà stratificata su piani di progressiva monetizzazione e deterritorializzazione degli scambi. Seppure l'individuo possa accedere a tutti i vari livelli anche su base quotidiana, nel suo vivere sociale di famiglia e comunità esperisce pratiche in cui la moneta svolge un ruolo secondario, prevalendo forme di scambi non pecuniari legati al baratto e a processi profondamente inseriti in un quadro di reciprocità fondato sulle relazioni interpersonali, la parentela e gli affetti. Le dinamiche che si dispiegano con l'attualizzazione tra i ragazzi del GCC rappresentano una realtà economica di siffatta natura in cui i bambini svolgono a pieno titolo il ruolo di imprenditori nel senso proposto oltre tre secoli or sono da Cantillon (2011). Infatti se l'imprenditore è colui che decide come ottenere e usare le risorse conseguentemente assumendo il rischio derivante dalle proprie scelte, i bambini intenti a formulare e adottare strategie per ottenere nuove carte, assemblare il proprio mazzo e giocarlo per vincere le partite, hanno svolto il ruolo di attori e generatori di una realtà economica che si espandeva dal tavolo da gioco, includendo le proprie case, i negozi, i luoghi di ritrovo nonché una pluralità di altri attori fondamentali perché il gioco fosse reso possibile, quali i genitori ovvero i negozianti.

La Fig. 1 illustra l'articolazione di questa realtà economica basata su sistemi di scambi solo in minima parte monetari.

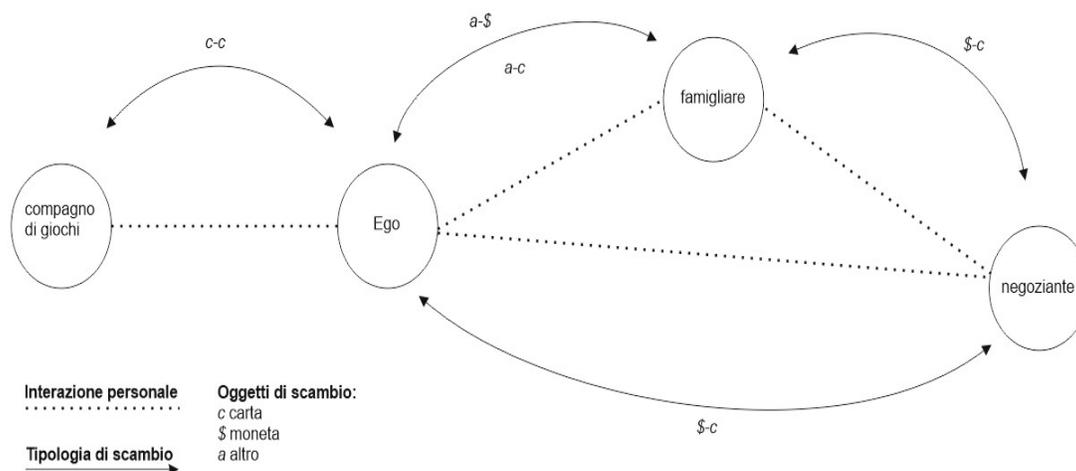


Figura 1

Dall'osservazione condotta, gli scambi in cui i bambini erano coinvolti a causa e al fine del gioco coinvolgevano tre categorie di persone: i propri compagni di gioco, i propri famigliari e i negozianti rivenditori di carte. Gli scambi si svolgevano sulla base di etiche, di forme di reciprocità (Sahlins, 1972) e strumenti di scambio di valore diverso. Se, infatti, tra i bambini gli scambi avvenivano barattando tra di loro carte, ovvero ponendole in lizza come premio di una partita, gli scambi tra negozianti e bambini seguivano principalmente regole basate sui principi di compravendita monetizzata, mentre gli scambi tra ogni bambino e i propri famigliari si svolgevano all'interno di un modello etico educativo in cui le carte, ovvero i soldi necessari al loro acquisto, corrispondevano al premio per il raggiungimento di particolari obiettivi scolastici o domestici, oppure ai marcatori rituali usati per celebrare i momenti del ciclo della vita e dell'anno, ovvero il corrispettivo elargito all'interno di percorsi di educazione al consumo adottati dalle famiglie. I bambini si muovevano con consapevolezza, strategia e appropriatezza in questa complessità di pratiche e linguaggi diventando attori di questo sistema.

Laddove Cohen (2014) ha recentemente sottolineato come l'azione di un attore di un sistema economico non sia mosso dal semplice obiettivo dell'aumento del guadagno marginale, bensì a questo obiettivo si leghi anche l'individuale ricerca della felicità, l'obiettivo stesso dei bambini non era unicamente riconducibile alla volontà di accumulare nuove carte. Se l'espansione della collezione rappresentava uno degli obiettivi, prioritaria era la ricerca del divertimento, spiegato dagli stessi bambini come una combinazione della soddisfazione derivante dal gioco con i compagni e dalla vittoria di una partita, l'orgoglio di possedere carte desiderate dagli altri compagni, un piacere estetico nel possedere e usare un oggetto dal quale si era attratti. Per il raggiungimento di questi diversi obiettivi i giovani agivano in un sistema relazionale di equilibri, schematizzato dalla fig. 2, tra desideri spesso contrastanti².

Le carte possono essere viste come il fulcro di questa complessità (Law & Mol, 2002, pp. 1-7) e di quest'economia umana. Se le carte sono l'oggetto e l'attuatore del sistema di scambi descritto, è utile comprendere le motivazioni per cui riescono a svolgere questo ruolo e soprattutto le motivazioni per cui vengono a perderlo sul finire dell'anno scolastico.

² Per esempio, la voglia di prevalere nel gruppo vs. quella di mantenere il gruppo unito; la voglia di ottenere di più dai famigliari vs. il rischio di scontro o tensione con i genitori; la voglia di allargare e potenziare la collezione di carte vs. la difficoltà di ottenere risorse aggiuntive senza intaccare i rapporti con gli amici e i famigliari.

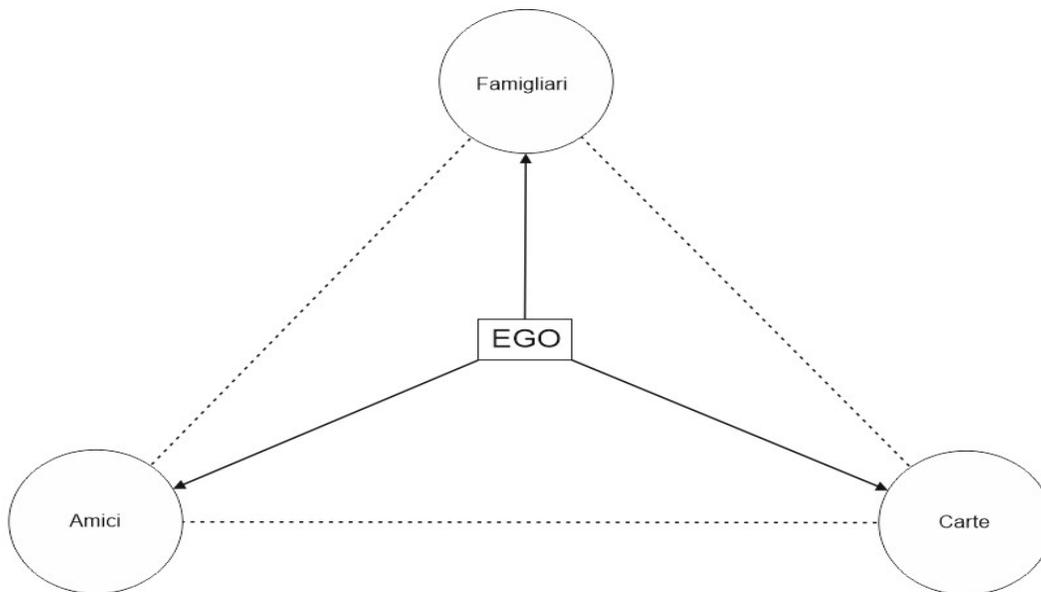


Figura 2

Oltre a essere oggetto, bene materiale su cui agire e provare il significato emozionale d'un possesso, le carte vengono a svolgere il ruolo di catalizzatore di relazioni sociali significative (Ardigò, 1982) per il bambino: il rapporto con i propri compagni, il rapporto con i famigliari, il rapporto con altri adulti della comunità (e.g. negozianti). In particolare con gli altri bambini diventano uno strumento per costruire un proprio *status* sociale, emancipandosi anche da ruoli altrimenti subalterni. Le diverse crisi, gli allontanamenti dal gioco, che si susseguirono durante l'anno corrisposero all'evidenziarsi di una cristallizzazione dei ruoli, degli *status* che il GCC veicolava. L'imporsi di una distinzione quasi ineluttabile tra inevitabili vincitori e altrettanto inevitabili sconfitti portò soprattutto questi ultimi ad allontanarsi dal gioco, rifuggendo fundamentalmente una composizione e una distinzione sociale antitetica a quel principio di uguaglianza che veniva ricercato nel momento di incontro tra i bambini. Anche per gli stessi "vincitori" questo ruolo era percepito come deriva da correggere attraverso aggiustamenti del sistema (nuove regole, donazione delle carte), ma in questo caso per lo più l'obiettivo appariva il mantenimento in essere della pratica del GCC, pratica che dava loro soddisfazione. I tentativi di correzione ebbero ogni volta il risultato di rilanciare il GCC, ma non riuscirono nel corso dell'anno a mitigare il senso di marginalità vissuto da alcuni dei ragazzi. È proprio questo sentire ad aver portato al progressivo declino della pratica del GCC, iniziato con l'abbandono individuale del gioco, quindi, estesosi a fenomeno collettivo quando la perpetuazione del GCC divenne elemento dividente, d'intralcio agli incontri.

Con l'abbandono complessivo, le carte persero valore e utilità agli occhi dei bambini, venendo meno lo stesso sistema economico di cui erano il centro. La perdita di valore si manifestò nell'accantonamento materiale delle carte, in alcuni casi regalate o poste in secondo piano tra i giochi dai bambini, e immateriale, sentendo i bambini nel nuovo autunno neppure più parlare del GCC che aveva scandito l'anno scolastico precedente.

La ragioni dell'abbandono

Quest'osservazione etnografica, che si chiude con l'oblio del presente avvolgere gli oggetti fino a poco prima considerati di valore, può sicuramente essere letta quasi fosse un moderno *memento mori* denunciante l'insensatezza degli acquisti fatti da parte dai bambini e dalle loro famiglie rincorrendo un vano piacere passeggero. Questa, però, è una lettura molto diminutiva, sminuente come tanto un adulto quanto un bambino viva nel suo presente alimentando e costruendo relazioni sociali significative anche attraverso l'uso di oggetti (D. Miller, 2008); come si è visto, il GCC ha svolto questo importante compito per i bambini.

Il GCC ci informa, però, sulle motivazioni che possono portare un imprenditore ad abbandonare un mercato o l'attività. Laddove soventemente la manualistica, specialmente quella economica, enfatizza la ragione finanziaria di una chiusura, cioè l'azzeramento delle risorse economiche necessarie per portare avanti un'attività, il caso analizzato ci indica come il disimpegno dal sistema di scambi si leghi non già alla scarsità di risorse quanto ai significati sociali che si legano alle proprie *performance* all'interno del contesto economico: basta la percezione di una propria marginalità e incerto futuro a instradare verso l'abbandono.

Se le cose stanno così, questo dato ci impone di riconsiderare l'imprenditore, come suggerito da Cohen (2014), non solo come *Homo economicus*, ma come essere emotivo, ponendo al centro dell'analisi proprio quest'affettività, il sentire, l'essere nella società dell'individuo-imprenditore. Nel contesto presente italiano solcato dal dato della chiusura di un numero crescente di imprese, in particolare piccole e medie (Servizio Studi e Ricerche, 2015), ci si deve interrogare quanto queste cessazioni siano solo un problema di perdita di competitività e quanto, invece, siano legate a un senso di crescente marginalità sociale vissuto dagli stessi imprenditori: un sentire complesso di cui Nesi (2010) ha dato un esemplare espressione. L'analisi di questo senso di marginalità, della sua incidenza, può ridarci una lettura ben diversa da quella oggi dominante della crisi della piccola e media industria italiana, scoprendo che per ridare slancio all'economia non basta una leva fiscale ben una rinnovata agenda culturale che presenti e valorizzi il ruolo responsabile degli attori economici all'interno della società, e tra questi in particolare gli imprenditori.

Alla luce di questa riflessione, quest'etnografia appare, dunque, non solo un contributo all'analisi sociale di un gioco, ma offre una lente attraverso cui riflettere

sulla realtà umana dell'impresa spronandoci a una rinnovata antropologia dei protagonisti del nostro tessuto economico.

Riferimenti bibliografici

Ardigò, A. (1982). *Crisi di governabilità e mondi vitali*. Bologna: Cappelli.

Bluebond-Langner, M., & Korbin, J. E. (2007). "Challenges and Opportunities in the Anthropology of Childhoods: An Introduction to "Children, Childhoods, and Childhood Studies"", *American Anthropologist*, 109, 241-246

Cantillon, R. (2011). *Essai sur la nature du commerce en général*. Parigi: Institut Coppet

Cohen, D. (2014). *Homo economicus: the (lost) prophet of modern times*. Cambridge: Polity

Cuisenier, J. (1993). *Ethnologie de l'Europe*. Parigi: Presses Universitaires de France
Cuisenier, J. (1999). *Manuale di tradizioni popolari*. Roma: Meltemi

Gudeman, S. (2001). *The anthropology of economy: community, market, and culture*. Malden, MA - Oxford: Blackwell

Hardman, C. (2001). "Can There Be an Anthropology of Children?", *Childhood*, 8, 501-517

Hargrave, C. P. (1930). *A History of Playing Cards and a Bibliography of Cards and Gaming, etc.* Boston - New York: Houghton Mifflin Co.

Herzfeld, M. (1987). *Anthropology through the looking-glass : critical ethnography in the margins of Europe*. Cambridge: Cambridge University Press

James, A. (2007). "Giving Voice to Children's Voices: Practices and Problems, Pitfalls and Potentials", *American Anthropologist*, 109, 261-272

Langley, P. (2014). *Liquidity Lost: The Governance of the Global Financial Crisis*. Oxford: Oxford University Press

- Law, J., & Mol, A. (2002). Complexities: an introduction. In J. Law & A. Mol (a cura di), *Complexities: social studies of knowledge practices*. Durham NC: Duke University Press, 1-22
- Le Vine, R. (2007). "Ethnographic Studies of Childhood: A Historical Overview", *American Anthropologist*, 109, 247-260
- Mead, M. (1975). *Coming of Age in Samoa*. Londra: Penguin Books
- Miller, D. (2008). *The comfort of things*. Cambridge: Polity
- Miller, J. J., & Greenholdt, J. (2003). *Collectible Card Games Checklist & Price Guide (2nd ed.)*. Fort Collins, CO: Krause Publication
- Nesi, E. (2010). *Storia della mia gente*. Milano Bompiani
- Rosen, D. M. (2007). "Child Soldiers, International Humanitarian Law, and the Globalization of Childhood", *American Anthropologist*, 109, 296-306
- Ruby, J. (1982). *A Crack in the mirror: reflexive perspectives in anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- Sahlins, M. D. (1972). *Stone age economics*. Chicago - New York: Aldine, Atherton
- Sawyer, R. K. (2002). "The New Anthropology of Children, Play, and Games", *Reviews in Anthropology*, 31, 147-164
- Schwartzman, H. B. (1976). "The Anthropological Study of Children's Play", *Annual Review Anthropology*, 5
- Schwartzman, H. B. (1978). *Transformations: the anthropology of children's play*. New York - Londra: Plenum Press
- Servizio Studi e Ricerche. (2015). *Monitor dei distretti: Luglio*. Torino: Banca Intesa-Sanpaolo.
- Sharma, R. (2016). *The Rise and Fall of Nations Forces of Change in the Post-Crisis World*. Londra: Penguin
- Tett, G. (2009). *Fool's Gold: How unresstrained greed corrupted a dream, shattered global market and unleashed a catastrophe*. Londra: Little Brown Books

RECENSIONI

Battelli, Giuseppe *Società, Stato e Chiesa in Italia. Dal tardo Settecento a oggi*. Roma: Carocci editore, 2013

di Antonio Russo

In occasione e subito dopo la ricorrenza del 150° anniversario dell'Unità d'Italia (2011), oltre ai vari comitati e inevitabili eventi omogenei quasi sacrali, sono comparsi anche alcuni testi di ponderata riflessione, che hanno cercato di sottrarre l'interpretazione del nostro recente passato al momento meramente celebrativo. Tra gli studi dati alle stampe, è da segnalare il lavoro di Giuseppe Battelli, professore ordinario di Storia contemporanea e storia delle relazioni internazionali presso l'Università di Trieste, che ripercorre le principali vicende italiane a partire dal tardo Settecento, nell'intento di fornire «alcune chiavi di lettura che, risalendo nel tempo, permettano di cogliere come si sia venuto progressivamente delineando il cammino di una nazione»¹.

Il testo, dopo una breve introduzione, è diviso in otto densi e ben articolati capitoli. In essi, l'Autore cerca di cogliere i tratti essenziali del connubio, di una singolarità inedita nel panorama internazionale, che hanno caratterizzato sin dagli inizi, attraverso le sue varie e complesse configurazioni, il rapporto tra lo Stato italiano e la Santa Sede. Le origini effettive e moderne di questo cammino vengono messe a fuoco e ricondotte alla crisi del sistema dell'*Ancien régime*, che per Battelli bisogna comprendere appieno per poter intendere la precipua fisionomia del percorso che proietterà il cattolicesimo ad assumere un ruolo decisivo nelle principali vicende della «storia unitaria della società e dello Stato italiano sia che lo si veda come beneficio/baluardo di principi, che come freno rispetto a quei baluardi di laicità effettiva altrove ben più consolidati»².

Nel Settecento, in effetti, come già sintetizzava efficacemente il Montesquieu nelle sue *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734), citato da Battelli, la Chiesa esercitava una funzione egemone nell'ambito della varia e articolata compagine sociale e politica della penisola. Essa si esplicava nel controllo diretto dell'istruzione del popolo e dei ceti nobiliari, nella

¹ G. Battelli, *Società, Stato e Chiesa in Italia. Dal tardo Settecento ad oggi*, Carocci editore, Roma 2013, p. 11.

² *Ivi*, p. 15.

gestione delle istituzioni assistenziali ecc., da appaiare all'intreccio tra legislazione ecclesiastica e legislazione civile, che portava, nel concreto esercizio del potere, a una stretta cooperazione tra intervento governativo e autorità religiosa, per imporre una costante attività tutoria negli affari religiosi e morali di ogni suddito. Questa situazione, a cominciare dalla seconda metà del secolo, cominciò ben presto a incrinarsi, come constata Battelli, attraverso le crescenti rivendicazioni illuministiche della libertà civile e religiosa, che condussero, soprattutto con la Rivoluzione francese (1789) e l'occupazione napoleonica, ad analizzare criticamente e smontare le pretese del dispotismo assolutistico dei sovrani e a rivedere il rapporto tra governanti e governati.

Nelle vicende che accompagnarono questi sviluppi, la condanna esplicita, per esempio di Gregorio XVI e poi quella tardiva di Pio IX, non solo non riuscirono a impedire la diffusione di idee e principi *éclairés*, ma in ultima analisi portarono a ipotizzare, «e per lungo tempo [...] la possibilità di quell'incontro tra la Chiesa e la società moderna che i cattolici liberali auspicavano»³. Questa chiusura di fondo, variamente recepita e applicata, fino ad arrivare all'interpretazione restrittiva di decisa condanna con il *Sillabo* (1864) e, poi, con la promulgazione del dogma dell'infallibilità (1870), con l'avvento al soglio pontificio di Leone XIII muta per non pochi aspetti «nell'intenzione di non alzare barricate tra la Chiesa e la società»⁴. E, nel 1891, con l'enciclica *Rerum Novarum*⁵, viene avanzata «la prospettiva di una società organica, solidale [...] di collaborazione fra le varie parti sociali (cf. RN n. 13 e nn. 25-27)»⁶.

La ricezione di questo testo fu diversa «a seconda che il problema riguardasse l'Italia o altri Stati»⁷. Nella penisola, infatti, le vicende del 1887 e la successiva difesa del *Non expedit*, ribadita nel 1895, nonostante l'offerta di conciliazione sociale di Leone XIII, fecero sì che continuasse a perdurare un clima di reciproca ostilità e, anzi, ci fosse un ulteriore raffreddamento nei rapporti tra Chiesa e Stato unitario. Questa assenza di rapporti diretti tra le due realtà, spinse il pontefice a rafforzare la presenza e l'attività delle organizzazioni cattoliche, attraverso la costituzione di una rete capillare a livello diocesano e parrocchiale. Si trattava, in concreto, di una

³ *Ivi*, p. 33.

⁴ *Ivi*, p. 62.

⁵ Per il testo dell'enciclica, si veda: Leone XIII, *Rerum novarum*, in ASS 23 (1890-1891), pp. 641-670 e per la versione italiana cfr. *I documenti sociali della Chiesa*, a c. di R. Spiazzi, ed. Massimo, Milano 1983-1988, 2 voll.. Sul documento e le sue ripercussioni, cfr., R. Aubert, *Leone XIII*, in *Dizionario storico del movimento cattolico in Italia*, a c. di F. Traniello e G. Campanini, Marietti, Casale Monferrato, 1982, vol. II. *I protagonisti*, pp. 299-305. Tra gli studi più recenti, M. Bendiscioli, *Die italienischen Katholiken zwischen dem Vatikan und dem Quirinal. Das "Non expedit" zur Zeit Leos XIII*, in H. Jedin, a c. di, *Handbuch der Kirchengeschichte. Die Kirche in der Gegenwart*, BVI/2, Herder, Freiburg im Br. 1985, pp.86-100; M. Toso, *Welfare Society. L'apporto dei pontefici da Leone XIII a Giovanni Paolo II*, LAS, Roma 1995, pp. 41- 60;

⁶ M. Toso, *op. cit.*, p. 57.

⁷ G. Battelli, *op. cit.*, p. 65.

«strategia di riconquista sociale»⁸, che comportò una ridefinizione del ruolo del clero e fu nello stesso tempo una tappa particolarmente importante per la chiarificazione del senso e dello scopo delle varie organizzazioni del laicato cattolico, che «sarebbero dovute divenire ora un concreto strumento di azione sul terreno sociale, una sorta di avanguardia militante protesa verso e operante all'interno delle popolazioni»⁹.

In questo contesto emerse e iniziò a fissarsi nel tempo «l'espressione *democrazia cristiana*. A utilizzarla era stato lo stesso pontefice Leone XIII [...] poi essa era stata ripresa in senso estensivo da Romolo Murri e da altri giovani democratici cristiani che l'assunsero come emblema di una nuova formazione di presenza dei cattolici nella società, tanto da richiedere una precisazione in senso riduttivo da parte di Leone XIII»¹⁰.

Lo sviluppo di questa linea di fine Ottocento, cioè l'impiego «dei laici come testa di ponte della Chiesa verso la società», per Battelli, fu ripreso da Pio X e accompagnato da una crescente e ulteriore centralizzazione. Accanto a questo filone comparve anche, con Romolo Murri e Luigi Sturzo, l'idea di portar avanti in Italia il progetto che era stato già sviluppato in Germania sin dal 1870, in pieno *Kulturkampf*, ossia la nascita e la costituzione politica di un *Zentrum* o *Deutsche Zentrumspartei*. Fu così fondata, nel 1905, la Lega democratica nazionale. «Si trattava della prima formazione politica dei cattolici italiani», che, tuttavia, non intendeva «tradursi in un fattore confessionale: cioè in un'esplicita subordinazione alla Chiesa per quanto riguardava le eventuali scelte politiche»¹¹. La Lega, rispetto al modello tedesco, venne sanzionata ripetutamente prima ancora del suo affermarsi: con l'enciclica *Pieni l'animo* (1906), col decreto *Lamentabili sane exitu* (1907) e, infine, con la *Pascendi Dominici gregis* (1907) rivolta contro il Modernismo in generale¹².

Con il conflitto, dopo qualche esitazione iniziale, il mondo cattolico, nelle sue varie ramificazioni (la stampa, lo stesso clero, che all'epoca venne chiamato alle armi), dette un ampio contributo a sostegno del paese. La guerra, in particolare, nelle contrastate vicende italiane delle relazioni tra Stato e Chiesa, fu l'occasione per abbattere i bastioni e, nello stesso tempo, per impostare diversamente i rapporti tra le due istituzioni. Come annota Battelli: «tra la fine del 1918 e l'inizio del 1919 anche il problema della presenza politica dei cattolici italiani assisteva poi a una svolta»¹³. Le manifestazioni principali di questo cambiamento, dopo quasi cinquant'anni di veti (1871-1919), sono ben note: nel gennaio 1919 Luigi Sturzo dà vita al Partito popolare italiano, che non intende avere carattere confessionale, in cui trova palesemente espressione il programma della dottrina sociale della Chiesa di Leone XIII; qualche

⁸ *Ivi*, p. 66.

⁹ *Ivi*, p. 67.

¹⁰ *Ivi*, p. 70.

¹¹ G. Battelli, *op. cit.*, p. 73.

¹² Sul Modernismo, cfr. tra gli studi d'insieme più recenti, G. Vian, *Il modernismo*, Roma, Carocci, 2012.

¹³ *Ivi*, p.87.

mese dopo la Santa Sede revoca il *non expedit*. La compagine sociale che ne risultò, alla prima scadenza elettorale, vide l'affermazione del PPI come secondo partito, in un difficile e variegato contesto postbellico, condizionato pesantemente «da un periodo critico per instabilità sociale e politica»¹⁴ che preparò l'ascesa al potere del fascismo sul finire del 1922. Mussolini nella sua via al potere, infatti, poté contare anche sul fatto che una vasta cerchia di opinione cattolica lo considerava come un deciso sostegno nell'annientare «il movimento socialista nelle fabbriche e nelle campagne»¹⁵ e, per usare un'espressione di Renzo De Felice, che qui ricorda anche il controverso giudizio iniziale di Benedetto Croce¹⁶, «come l'uomo nuovo capace di far uscire il paese dalla situazione di incertezza e di crisi nella quale versava da troppo tempo»¹⁷. Il compiacimento cattolico diventa spiegabile se si pensa che sono gli anni in cui il ministro Giovanni Gentile, nel suo riordinamento della scuola¹⁸, introduce l'insegnamento della religione nelle elementari¹⁹; poi firma il riconoscimento statale dell'Università Cattolica²⁰; infine, il nuovo governo per il tramite di fondi statali opera il salvataggio del Banco di Roma legato al Vaticano. Tutto ciò, assieme all'elezione al soglio pontificio di Pio XI, che rispetto al suo predecessore aveva una diversa idea del ruolo dei laici nella società e nello Stato, per un verso spiega l'istituzione di un rapporto diretto tra Vaticano e Mussolini e, per altro verso, il venir meno della necessità di un partito politico cattolico. Il fascismo, forte anche dei consensi e della fiducia derivatagli da queste misure, si impone così ben presto e assume gradualmente «un controllo dello Stato [...] pressoché completo»²¹. Questa consonanza con la Chiesa cattolica trova il suo maggior monumento nella firma dei Patti Lateranensi (11 febbraio 1929)²², che chiude la spinosa questione romana e rafforza ulteriormente il consenso attorno a Mussolini, non senza qualche travaglio problematico, come nel caso dell'enciclica *Non abbiamo bisogno* (1931)²³.

Tuttavia, Mussolini, e con lui i massimi esponenti della cultura italiana,

¹⁴ *Ivi*, p.90.

¹⁵ *Ivi*, p.91.

¹⁶ Giovanni Gentile, nel 1925, ebbe a scrivere in proposito: «tutta l'educazione filosofica e la costante e più profonda ispirazione del pensiero del Croce ne fa uno schietto fascista senza camicia nera».(G. Gentile, *Che cos'è il fascismo*, Firenze, Vallecchi, 1925, p. 154).

¹⁷ R. De Felice, *Mussolini il fascista. La conquista del potere. 1921-1925*, Torino, Einaudi, 1995, p. 461.

¹⁸ U. Spirito, *La riforma della scuola*, Firenze, Sansoni, 1956, p. 121.

¹⁹ Cfr. in merito, U. Spirito, *La religione di Giovanni Gentile*, in U. Spirito, *Giovanni Gentile*, Firenze, Sansoni 1969, pp. 120-123.

²⁰ M. Bocci, *Gemelli, medioevalismo e modernità. Un progetto per l'Italia*, in *Storia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore*, vol. VI, *Agostino Gemelli e il suo tempo*, a c. di M. Bocci, Milano, Vita e Pensiero 2009, p.29.

²¹ G. Battelli, *op. cit.*, p. 97.

²² Su questi Patti, da un'ottica gentiliana, si vedano le osservazioni di U. Spirito, *I Patti Lateranensi*, in U. Spirito, *La fine del comunismo*, Roma Volpe, 1978, pp.119-129.

²³ G. Battelli, *op. cit.*, p. 101.

intendeva edificare e inquadrare «tutta la nazione [...] come una milizia»²⁴. La Chiesa, di fronte a questo capillare tentativo di realizzare la nuova Italia e inaugurare «non soltanto una nuova forma dell'attività molteplice innovatrice e creatrice del fascismo, ma, sopra tutto, una professione di fede»²⁵, intervenne in vario modo, anche se, in ultima analisi, con il regime concordatario ci fu nell'insieme un «privilegiato rapporto che si instaurò in Italia tra Chiesa e fascismo»²⁶. Tutto questo non impedì un atteggiamento prima «cauto e riservato» della Santa Sede e, poi, a partire dal 1938, «una nuova fase di tensione», di fronte alle leggi razziali e all'avvicinamento «progressivo del governo italiano alla Germania nazista»²⁷.

In questo contesto, perdendo ogni residua illusione nella capacità del fascismo di sopravvivere al conflitto in atto, con un radiomessaggio del Natale 1942, Pio XII pone le premesse per una reimpostazione dei rapporti con lo Stato italiano e promuove la cosiddetta «ricostruzione guelfa dello Stato»²⁸, delineando i fondamenti programmatici «che avrebbero guidato i cattolici italiani alla conquista dell'egemonia nelle strutture dello Stato e in vari settori strategici della società civile [...] che, com'è noto, si sarebbe di fatto prolungata per vari decenni sino agli anni Ottanta del Novecento»²⁹. Due anni dopo, e cioè nel gennaio del 1944, De Gasperi, servendosi di uno pseudonimo, pubblica le sue *Idee ricostruttive della Democrazia cristiana* e, poco tempo dopo, in forma sia pure non ufficiale, si ha la nascita della DC, un partito attorno al quale per quasi un cinquantennio si sarebbe consumata la storia politica dei cattolici italiani³⁰. Nel giugno del 1946, infine, gli esiti del referendum per scegliere «l'opzione repubblica» e i membri della Costituente, dettero nello stesso tempo i natali alla Repubblica e consacrarono De Gasperi come leader dei cattolici, creando le premesse, secondo Battelli, di una «situazione che avrebbe poi caratterizzato [...] la vita politica italiana dei decenni successivi: con un partito cattolico detentore del maggior numero di voti, con una sinistra divisa in socialisti e comunisti [...] e una serie di partiti minori di tradizione laica»³¹. Caratteristica precipua del primo mandato elettorale del 1946 fu l'ideazione del cosiddetto schema centrista, che intendeva espungere dalla compagine governativa «sia le forze di sinistra che quelle di destra»³². Si trattava di un progetto che rivelò oscillazioni a vari livelli, soprattutto

²⁴ G. Gentile, *Fascismo e cultura*, Milano, Fratelli Treves, 1928, p. 54.

²⁵ *Ivi*, p. 46.

²⁶ *Ivi*, p.104.

²⁷ *Ivi*, p. 105.

²⁸ *Ivi*, p. 107.

²⁹ *Ivi*, p. 108.

³⁰ Tra l'altro, i due «anni trascorsi tra l'abbattimento del regime fascista e la liberazione dell'Alta Italia hanno rappresentato il periodo della maggior distensione tra clero e cattolici da un lato, Estrema sinistra dall'altro» (C. A. Jemolo, *Chiesa e Stato in Italia negli ultimi cento anni*, Torino, Einaudi 1971, p.525), consentendo, con l'appoggio di Togliatti e dei comunisti, che «non hanno mai avuto alcuna difficoltà ad accettare la prima parte dell'articolo», di accogliere nella nuova Costituzione, i Patti lateranensi (*ivi*, p.543).

³¹ G. Battelli, *op. cit.*, p.115.

³² *Ibidem*.

dopo la scomunica dei comunisti del 1949 da parte di Pio XII, ma anche con l'operazione Sturzo del 1952, che mirava a un'alleanza tra DC, monarchici e il Movimento sociale italiano, ed ebbe l'effetto di connotare la politica italiana degli anni cinquanta in senso anticomunista.

Dopo l'inaspettata elezione al soglio pontificio di Giovanni XXIII e la stagione del Concilio Vaticano II, si è avuta quella che H. Jedin – anche se la sua interpretazione degli eventi e dei documenti conciliari non è stata unanimemente condivisa dagli studiosi³³ – ha definito «una profonda cesura nella storia della Chiesa»³⁴. A ogni modo, a seguito del Concilio è prevalso sempre di più un clima di apertura rispetto al pontificato di Pio XII, per «cercare quello che unisce e non quello che divide» (Giovanni XXIII); e, in ambito politico, la DC viene a rappresentare «da vari punti di vista gli interessi dei ceti medi italiani. Al comune sentire *ideale* si era cioè sostituito il comune sentire *ideologico*»³⁵. Con questa prospettiva, si intreccia e si combina la stagione del centrosinistra, con la cooptazione dei socialisti al governo, ma poi anche il pontificato di Paolo VI, di orientamento teologico e politico-sociale «moderatamente aperto» a tutt'oggi ancora oggetto di contrastanti valutazioni. Per quanto riguarda la *vexata quaestio* del rapporto Chiesa-Stato, vennero accolte le principali posizioni espresse dai documenti conciliari, cioè le istanze di reciproca collaborazione; inoltre, emerse un nuovo modo di intendere la presenza cattolica, non più con un atteggiamento trionfalistico e di conquista, ma in un'ottica di servizio. Di pari passo è andato, negli anni Settanta, per esempio da parte delle ACLI e della FUCI, «il rifiuto di aderire [...] al principio dell'unità politica dei cattolici, lasciando liberi i propri aderenti di fare delle scelte dettate dalla sensibilità personale di ciascuno»³⁶; e, poi nelle nuove generazioni, si è manifestata una diffusa sensibilità antiistituzionale, caratteristica di un paese dove il fenomeno che colpisce maggiormente è rappresentato da un'Italia che si sta «sempre di più secolarizzando e, nello stesso tempo, forse anche per effetto dell'onda lunga del Sessantotto», si sposta «elettoralmente a sinistra»³⁷.

Rispetto a questa situazione, per Battelli, si ebbe un certo cambiamento di indirizzo e addirittura un “riflusso”, nel governo della Chiesa e nei confronti dello Stato e della società italiana, nel 1978 a seguito dell'elezione al soglio pontificio di Giovanni Paolo II, «sensibile all'imperativo della visibilità sociale, della presenza pubblica; poco incline alle novità teologiche e semmai orientato dal punto di vista dottrinale verso posizioni moderate e talvolta anche conservatrici; saldamente ancorato a una religiosità di tipo tradizionale»³⁸. Ne trassero beneficio movimenti

³³ W. Kasper, *La provocazione permanente del Concilio Vaticano II. Per un'ermeneutica degli enunciati conciliari*, in W. Kasper, *Teologia e chiesa*, Brescia, Queriniana 1989, p. 305.

³⁴ H. Jedin, *Johannes' XXIII Berufung und Vorbereitung des Konzils*, in H. Jedin, *Handbuch der Kirchengeschichte*, Bd. VII, Freiburg im Br., Herder 1985, p. 111.

³⁵ Battelli, *op. cit.*, p. 133.

³⁶ *Ivi*, p. 148.

³⁷ *Ivi*, p. 152.

³⁸ *Ivi*, p. 156.

come quelli di Comunione e liberazione e dell'Opus Dei, che fecero riemergere «in tutta la loro incompatibilità due opposte visioni della situazione della società e due non meno opposte strategie di intervento da parte dei cattolici»³⁹: da un lato autonomia della laicità e delle realtà terrene; dall'altro visione negativa della secolarizzazione e dei suoi effetti. Il contesto storico, con la caduta del muro di Berlino, la svolta avvenuta in Russia ad opera di Gorbaciov, la revisione interna al PCI, l'emergere del PSI di Craxi (con il nuovo Concordato firmato nel 1984), tangentopoli, ebbe come principale risultato non solo la fine della cosiddetta prima repubblica, ma anche quella «dell'unità politica dei cattolici italiani a metà anni novanta»⁴⁰.

Questa svolta venne sancita da un famoso discorso di Giovanni Paolo II, tenuto a Palermo nel novembre del 1995, in cui si dichiarava che «la Chiesa non deve e non intende coinvolgersi con alcuna scelta di schieramento politico o di partito, come del resto non esprime preferenze per l'una o l'altra soluzione istituzionale o costituzionale»⁴¹. Tutto ciò comportava la necessità di una diversa articolazione della presenza cattolica nella società italiana, che venne avanzata con il Progetto culturale della CEI, presentato nello stesso anno, che per Battelli è espressione di una linea «tutto sommato analoga a quanto già avvenuto in Italia all'indomani della Prima guerra mondiale, quando il Partito popolare pochi anni dopo la sua fondazione da parte di don Sturzo venne sacrificato sull'altare del più funzionale diretto negoziato con il governo fascista»⁴².

In ogni caso, nonostante tentativi di «riflusso», contrasti e oscillazioni, il Concilio Vaticano II, per Battelli, rimane l'espressione di «un momento di svolta ineguagliato nella storia del cattolicesimo contemporaneo», per vari motivi, ma soprattutto perché a esso è variamente connessa: 1) la «cosiddetta fine dell'età costantiniana: cioè della più che millenaria concezione di una Chiesa del tutto inserita a guida, ora direttamente ora indirettamente, delle società»⁴³; 2) *ad extra* per l'apertura al confronto con la contemporaneità; 3) *ad intra* per la dignità attribuita al ruolo dei laici.

Questo suo tratto peculiare, come viene ribadito da gran parte della teologia post-conciliare, può essere adeguatamente espresso dalla convinzione che tutta la chiesa, anzi tutta la società, sperimenta «il passaggio da una concezione piuttosto statica dell'ordine della realtà tutta a una concezione più dinamica, evolutiva, storica» (W.Kasper). In questa ottica, la Chiesa, non più *acies ordinata*, accoglie in sé diverse prospettive tra di loro difficilmente armonizzabili: essa è cioè *circumdata varietate*, in una società in cui lo stesso Cristianesimo si trova in una situazione, nel senso letterale del termine, di diaspora. In questo contesto, la convinzione che sempre di più si

³⁹ *Ivi*, p. 161.

⁴⁰ *Ivi*, p. 168.

⁴¹ *Ivi*, p. 170.

⁴² *Ivi*, p. 175.

⁴³ *Ivi*, p. 178.

impone è che la Chiesa, se deve essere – come si afferma in uno dei principali documenti del Vaticano II (*Lumen Gentium* 1) – «*signum et instrumentum intimae cum Deo unionis totiusque generis humani unitatis*», deve far sì che *omnes christifideles* devono essere *fermenti instar ad mundi sanctificationem*. Il discorso acquista così il senso di un congedo dall'esclusivismo ecclesiologico e dalla piatta, arida e unilaterale, uniformità sviluppata in precedenza. Su questa linfa promettente, si innestano altri aspetti e implicazioni. La prima, a cui il Concilio ha pensato e che investe lo stesso ruolo del popolo di Dio e tutta la vita della Chiesa, è il senso da dare alla *communio fidelium* (LG 13) e il suo significato viene precisato quando si parla del sacerdozio universale dei battezzati (LG 10) e, poi, della *actuosa participatio* del popolo di Dio che si fonda su di esso (SC 14). Tutto ciò sta a indicare che nella Chiesa non vi sono più membri attivi accanto a quelli passivi; tutti sono vocati alla grande opera d'insieme e devono apportare il loro contributo.

Per concludere, con un riferimento preso a prestito da Henri de Lubac, l'umanità è in cammino come un tutto, o meglio come un solo uomo, verso la meta finale. E anche la Chiesa, in quanto *omnes ad se vocet, et in unum congreget*, lo è, perciò «c'est donc pour chacun de nous, la Rédemption en marche, et c'est en travaillant au salut commun de l'humanité par l'expansion de l'Eglise que chaque individu travaille à sa propre salut. La Cité des Elus n'accueille pas les 'profiteurs'. Il découle de là ce qu'on appelle *les missions* n'est pas une œuvre suérogatoire dont on pourrait se désintéresser. Chacun à sa manière... tout chrétien doit y prendre part»⁴⁴.

⁴⁴ H. de Lubac, *Catholicisme*, in "Revue de l'AUCAM", 8, 1933, pp. 132-133.

Autori di questo numero

VITO ANTONIO ARESTA si è laureato in filosofia nel 2002.

Ha svolto diverse ricerche sul campo in Italia e in Senegal riguardanti il cinema, il teatro, la mitologia e la letteratura orale nell'Africa subsahariana occidentale, la cooperazione internazionale, e la diaspora dall'Africa verso l'Europa.

Nel 2010 ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Etica e Antropologia presso l'Università del Salento. Nel 2011 ha svolto uno stage presso UNIMED (Unione delle Università del Mediterraneo).

Nel 2015 è stato *Honorary Research Fellow* in Antropologia Sociale presso la *School of Social Sciences*, Manchester.

Attualmente è assegnista di ricerca in discipline demotnoantropologiche e collabora con la cattedra di Antropologia Sociale ed Economica dell'Università del Salento.

ALBERTO BALDI insegna Antropologia culturale, Etnografia visuale e nuovi media ed Etnologia presso il Dipartimento di Scienze sociali dell'Università degli Studi di Napoli Federico II ove ha diretto dal 2007 al 2016 il CRA - Centro interdipartimentale di ricerca audiovisiva per lo studio della cultura popolare. Nel medesimo ateneo, dal 2016 è direttore del MAM - Multimedial Anthropological Museum. In seno ad un più ampio ambito di indagine inerente la storia delle discipline antropologiche, ha da tempo un'attenzione precipua per le fonti visive e per l'Antropologia visuale sia da un punto di vista storico-disciplinare che epistemologico e metodologico. Su tali tematiche ha pubblicato cinque volumi per i tipi di Electa, Franco Angeli e Squilibri e diversi saggi su riviste italiane e straniere.

MICHELE FILIPPO FONTEFRANCESCO (born in Alessandria in 1983) is a social anthropologist specialized in Economic Anthropology. He completed his training in Italy (University of Piemonte Orientale), Poland (Adam Mickiewicz University) and Great Britain (Durham University). His research investigates the theme of local development in industrialized Western countries, in particular the role of

entrepreneurship, public administration and cultural heritage. He is a Research Fellow at the University of Gastronomic Sciences and an Honorary Research Fellow at the Department of Anthropology of Durham University.

ANTONIO LUIGI PALMISANO is Professor for Social and Political Anthropology, University of Salento. Researcher and teacher at several Universities (Berlin, Leuven, Göttingen, Addis Ababa, Kabul, Lecce, Turin, Trieste, Rome etc.).

Ten years fieldwork in Africa and three years in Central Asia. Several surveys researches in Latino America.

Study of the relations between Welfare and State: the intertwinement of law, politics and religion in the situational establishment of social order.

Research among political-religious brotherhood in Tunisia, Algeria and Morocco. Study of social change and social order: the role played by religious brotherhoods in the integration processes of marginal social groups during modernisation processes in peri-urban context. Study of marginal groups: ethnic identity and integration processes in the national context, Sudan. Study of politics and religion: the role assumed by mythology and other forms of narrativity in the establishment of social control, "Politics, Religion and Law in Ethiopia: the *zar* Cult": manipulation of social networks by socio-religious entrepreneurs and conflict resolution processes. Study of ethnic, religious and political identities in the post-war situation: the growth of Islam in Ethiopia and the attempt to establish *shari'a*-like order in the Horn of Africa.

Study of the formal and informal institutions dedicated to the processes of dispute settlements in Afghanistan. Fieldwork in Afghanistan from November 2002 to December 2003 as Senior Advisor for Judicial Reform, Rebuilding the Justice System Program – entrusted to the Italian Government (Bonn Agreements, 5.12.2001) –, together with the Judicial Reform Commission and other Afghan national and international institutions (Kabul University, Unicef, Who etc.).

Survey researches on the relation between customary law, i.e. informal law, and state law in Ecuador, Paraguay, Guatemala and Argentina, critical analysis of the relation between juridical systems, social order, and the order of the market, the financial markets in particular.

NORBERT ROULAND est Ancien Membre de l'Institut Universitaire de France (Chaire d'anthropologie juridique), Professeur émérite de droit à l'Université d'Aix-Marseille, France.

Parmi ses Ouvrages: (Essais) *Rome, démocratie impossible*, Actes Sud, traduction en portugais. *Aux confins du droit*, Odile Jacob, 1991, traduction en portugais; *L'État français et le pluralisme*, Odile Jacob, 1995; *Du droit aux passions*, Presses de l'université Paul Cézanne, Aix-en-Provence, 2005; *Voyages aux confins du droit* (avec J. Benoist), Aix en Provence, Presses universitaires d'AixMarseille, 2012; *A la*

découverte des femmes artistes: une histoire de genre, Aix en Provence, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2016, 434 p. (Romans) *Les lauriers de cendre*, Actes Sud, 1984, traduction en espagnol; *Soleils barbares*, Actes Sud, 1987; *Pax Germanica -L'Europe après la victoire de Hitler-*, (à paraître). (Ouvrages juridiques) *Anthropologie juridique*, Presses universitaires de France, 1988, traductions en anglais, russe, italien, chinois; *L'anthropologie juridique*, Presses universitaires de France, Que sais-je, 1990, traductions en persan, indonésien; *Droit des minorités et des peuples autochtones*, Presses universitaires de France, 1996, traduction en espagnol; *Introduction historique au droit*, Presses universitaires de France, 1998, traduction en russe; *Les Inuit du nouveau Québec et la Convention de la baie James*, Québec, 1978; *Les esclaves romains en temps de guerre*, Bruxelles, 1977; *Pouvoir politique et dépendance personnelle dans l'Antiquité romaine*, Bruxelles, 1979; *Le conseil municipal marseillais et sa politique*, de la IIe à la IIIe République, Edisud, Aix-en-Provence, 1977; *Pouvoir politique et dépendance personnelle dans l'Antiquité romaine: genèse et rôle des relations de clientèle* (Bruxelles, Latomus, 1979, 658 p.), (thèse d'État en droit).

Parmi ses Centres d'intérêt, la musique classique, pratiquée dans un ensemble vocal amateur: voir sur Google: *Opus 13 Aix en Provence*. Pour l'écoute d'un entretien, voir: <http://mediamed.mmsh.univ-aix.fr/chaines/Pages/Gendermed-0003.aspx>

ANTONIO RUSSO is Full Professor, Department of Humanities, at the University of Trieste, Italy. He holds advanced degrees in both theology and philosophy, and has been awarded numerous research grants at leading universities in Italy, Vatican City and Germany. Since 1989 he has organized several international academic conferences. Russo is also author or editor of 15 books and more than 180 essays.

1974-1977: graduate studies, in Sacramental Theology and Liturgy at "Pont. Faculty of Theology Sant'Anselmo (Rome); 1978: PhD in Philosophy at the State University, Rome (Supervisors: Prof. Dr. Marco M. Olivetti, Manlio Simonetti and Ugo Spirito); 1980: B.A. in Theology (Gregorian University, Vatican); 1982: M.A. in Theology (Gregorian University, supervisor Prof. Dr. Angel Anton); 1990: Dr in Theology (supervisor: Prof Walter Kasper, Tübingen; Prof. Dr. Max Seckler); 1992 PhD Theol., Karl-Eberhards-Universität Tübingen.

2005-2008 Overview-Coordinator, Sophia Europa Research Project-John Templeton Foundation/Metanexus Institute, Philadelphia, USA.

Overview Coordinator of the National Project, PRIN 2009-2012: Intenzionalità e natura (on Intentionality and Nature), Supported by the Italian Government and by the University of Trieste, of Trento and of Salento.

2011-to present President of the Xavier Tilliette International Institute (Florence).

<http://cercauniversita.cineca.it/php5/prin/cerca.php?codice=2009ZWY9HC>

For further info: <http://www.units.it/persona/index.php/from/abook/persona/4805>

EUGENIO ZITO, Dottore di ricerca in Studi di Genere, antropologo, psicologo e psicoterapeuta, è professore a contratto in Discipline Demo-Etno-Antropologiche (M-DEA/01) presso la Scuola di Medicina e Chirurgia dell'Università degli Studi di Napoli Federico II. È stato *visiting researcher* presso *l'Escuela Nacional de Antropología e Historia* (E.N.A.H.) a Città del Messico ed è membro ordinario della *European Association of Social Anthropologists* (E.A.S.A.), dell'*Associazione Italiana per le Scienze Etno-Antropologiche* (A.I.S.E.A.), dell'*Associazione Italiana di Psicologia* (A.I.P.) e della *Società Italiana di Endocrinologia e Diabetologia Pediatrica* (S.I.E.D.P.). È autore di saggi e articoli, curatore di volumi, sui temi del genere, della corporeità, subalternità e storia culturale, sul versante antropologico in contesti socioculturali e della malattia cronica in età evolutiva all'interno di contesti clinici. È editor de *La camera blu. Rivista di studi di genere* dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.
(e.zito@unina.it)