

IL TEATRO GESTUALE NURAGICO: *SOS MAMUTHONES* di Francesco Masala (1987)

A voler essere “semanticamente” corretti, cioè dando valenza scenica non solo al “teatro della parola” ma anche al “teatro del gesto”, una produzione teatrale sarda è individuabile fin dall’età nuragica: la coreografia dei *Mammutones* e degli *Insocatores*.

È un prototipo di “teatro improprio” che ha ritualizzato in forma di azione scenica una cerimonia religiosa, un rito di eliminazione, allegoria e iconografia di una antichissima “cultura” pastorale, non ancora conclusa, dall’età dei nuraghi ai nostri giorni, che ha le sue ragioni di permanenza folclorica nel permanere stesso della struttura economica che l’ha espressa.

Così come noi, oggi, la vediamo, a Mamoiada, in Barbagia, la cerimonia consiste in una “azione scenica” così composta: dodici *Mammutones*, uomini di norma anziani con addosso la mastruca, la veste di pelle di pecora, con le spalle cariche di campanacci di bue, la testa circondata da un fazzoletto rosso cupo e il volto coperto da una maschera di legno nero, *sa bisera*, orripilante, due occhi sbarrati, una bocca stravolta da un ghigno doloroso, camminano in colonna, a due a due con un passo ritmico (colpo di spalla a destra e battuta del piede sinistro, colpo di spalla sinistra e battuta del piede destro), una danza cadenzata, rotta, carica di furore inesplosivo, scandita dal saltello ferino, come di bue impastoiato, che fa rimbombare cupamente i campanacci bovini appesi alle spalle, *sos sonazzos*.

Intorno ai dodici vecchi *Mammutones* saltabeccano sei giovani *Insocatores*, i lanciatori di “*soha*”, il laccio, lussuosamente vestiti, bianche camice, scialli ricamati, bianchi fazzoletti intorno al volto e argentei sonagliere di cavalli, *ischiglias*, a banderuola intorno al petto.

Durante il rito nessuno parla, nessuno grida: la danza rituale si svolge in un silenzio astratto, metafisico, interrotto soltanto dal cadenzato lamento dei campanacci dei *Mammutones*, dallo squillo delle sonagliere degli *Insocatores* e dal sibilo della “*soha*” lanciata dai giovani contro i vecchi.

Con totale evidenza semantica, corroborata da omologhi fatti folclorici reperibili in altre “culture etnologiche”, si tratta di un rituale precristiano per eliminare “il male” e propiziare “il bene”: da una parte, il *Mammutone* simbolo della Carestia, della Malattia, della Vecchiaia e, dall’altra parte l’*Insocadore*, simbolo della Ricchezza, della Salute, della Giovinchezza. Ciò che, ora e qui, interessa è l’origine del “teatro improprio comunitario sardo”, cioè quel teatro dove tutti sono, allo stesso tempo, attori e spettatori, guardano e sono guardati, e dove lo spazio scenico non è, ancora, un luogo chiuso, istituzionalizzato, ma la piazza o la strada della comunità.

Come in tutte le collettività umane, anche in quella “sardo-nuragica”, le prime forme teatrali sono strettamente legate a rituali religiosi-comunitari. Dentro questi rituali religiosi si introducono, a mano a mano, i simboli dei fatti sociali come, ad esempio, lo stravolgimento dei ruoli che connota, ancora oggi, l’uso carnevalesco teatrale del “travestimento”: l’uomo che si veste di bestia, il maschio che si veste da femmina, il plebeo che mette i vestiti del nobile, l’analfabeta che assume i panni del dottore, insomma, la maschera al posto del volto. Il Carnevale e il teatro, perciò, vogliono significare, anche, la necessità e/o la difficoltà di raggiungere l’uguaglianza fra gli uomini o l’intercambiabilità dei ruoli fra egemoni e subalterni, fra dominatori e dominati, fra vincitori e vinti. L’immaginazione collettiva, nel teatro improprio carnevalesco, allora e ora, coinvolge, sconvolge e travolge tutta la comunità, sacralizzando nella azione scenica, non solo i terrori metafisici ma, anche e soprattutto, i territori esistenziali, eliminando dalla scena fittizia i colpevoli del male evocando i propiziatori del bene.

Non si vuole sconfinare, qui e ora, nel campo della etnologia: si vuole soltanto attirare l’attenzione sul fatto che il “teatro gestuale nuragico” parla in sardo, anche senza l’uso della parola, con segni e messaggi ancora fruibili, proprio per l’assenza degli steccati linguistici. D’altronde, il fatto che questa forma primievica di teatro “improprio” sia giunto fino a noi, attraversando un trimillenario spazio temporale, necessita di una ulteriore spiegazione che travalica la specificità teatrale. Il mondo pastorale sardo non è solo storia di ieri ma è anche storia di oggi; non è folclore ma è un’antica “idea” economico-religiosa, una “cultura” vinta ma non convinta dalla nuova “monocultura petrolchimica” che si è sviluppata anche nelle zone interne barbaricine secondo una logica estranea ed alienante. In fondo la società pastorale sarda non è un residuo archeologico, non è solamente sopravvivenza del passato ma è, semplicemente, il risultato del suo presente, con la per-

manenza di antichi mali, non necessariamente più gravi dei nuovi mali della società industriale.

A pensarci bene, sia i “modi di produzione economica” sia i “modi di produzione culturale” contengono in se segni resistenziali, modi di difesa dal colonialismo economico e culturale. La stessa permanenza di rituali precristiani ci dice che anche il “Cristianesimo” fu religione di vincitori (dal bizantino Efisio d’Elia alla spagnola Madonna di Bonaria, Buenos Aires) e, perciò, i sardi non si sentirono mai obbligati né ai riti né al teatro dei dominatori ma continuarono a ritualizzare e a teatralizzare, a loro modo, il loro destino di vinti. In questo senso sono da spiegare le permanenze linguistiche del folcloriche, le alienazioni e le fantasie artistiche e poetiche: i nuraghi erano, sì, case, ma anche pozzi sacri e depositi di scorte idriche e alimentari; le pietre erano, sì, simboli fallici ma anche creature di dolore trasformate in pietra; *sos attitidos* erano, sì, canti funebri ma anche narrazione di terrori e di rancori; *su ballu tundu* era, sì, danza prematrimoniale ma anche attività psicomotoria ritmata dalla musica corale de *su boborobò* e de *s’andimironnài*.

Alla stessa maniera, la coreografia dei *mammuttones* era ed è allegoria e metafora di una realtà che non è diventata storia: apparentemente inesplicabile, essa attraversa le lunghe e tragiche stagioni di bimillennarie dominazioni.

Naturalmente, lungo il corso di secoli, come in tutte le tradizioni popolari, sono avvenute varianti nel rituale primitivo: spesso, i giovani *insocatores*, invece di lanciare la “*soha*” contro i vecchi *mammuttones*, scagliano il laccio contro qualche bella ragazza, per estorcere un bacio, o contro qualche ricco spettatore, per estorcere un bicchiere di vino: e, allora, lo stravolgimento fra attore e spettatore si fa più visibile, *l’happening* si trasforma da tragedia in farsa, lo spettacolo da “apollineo” diventa “dionisiaco” esattamente come è avvenuto alle origini del teatro di altre antiche civiltà mediterranee. Anzi, è lecita la supposizione che il trapasso dalla “tragedia” alla “farsa” sia il segno del trapasso dalla civiltà dei cacciatori alla civiltà degli allevatori.

In questo senso resta da dire che lo stravolgimento dei ruoli, il travestimento uomo/bestia, al di là dei suoi significati etnologici, ha assunto altri segni in altre azioni sceniche tuttora permanenti in terra di Barbagia.

Ad Ottana, nella pantomima dei “Boetònes”, l’uomo s’imbova mettendosi sul viso una pesante maschera bovina, *su Merdule*, fatta di legno di pero: i mascherati col bucranio (*sos carataos*) rappresentano scenicamente la interdipendenza dei due fattori della produzione (uomo/bue) nella società pastorale barbaricina, ancora economicamente utile, a dispetto della antieconomica cattedrale del Dio Petrolio, ivi costruita, che si avvia a diventare, irrimediabilmente, un nuraghe di ferro arrugginito, “*unu nuraghe de ferru arruinadu*”.

Ugualmente, ad Orotelli, nell’azione mimata de *sos zurpos*, lo stravolgimento dei ruoli è totale: con una sfrenata sarabanda che coinvolge tutto il villaggio, *sos zurpos* (cioè i ciechi, perché hanno il cappuccio del gabbano calato sugli occhi per impedire loro di vedere), col volto tinto di fuliggine, *intintieddàdos*, e con una collana di campanacci alle spalle, corrono alla cattura (*sa tenta*) dei compaesani non mascherati (*iscaratados*), e li bastonano violentemente (“*iscudene che zurpos*”).

Quando lo stravolgimento teatrale termina, bastonatori e bastonati finiscono nella bettona, in *su zilleri*.

Francesco Masala

da “Storia del Teatro sardo” Alfa Editrice, Nov. 1987.

Francesco Masala

Studioso e scrittore di Tradizioni Popolari.