

Vincenzo M. Spera

Carnevale e televisione a Matera nei primi anni Ottanta*

Il Carnevale, più esattamente le azioni carnevalesche realizzate a Matera fra il 1983 e il 1987, costituiscono un fenomeno emblematico dell'esigenza di produrre nuove occasioni ludico-festive, che avessero un senso, sia pure di sommaria definizione culturale locale, che ne giustificasse l'esistenza.

Si trattò di una vera e propria *re-invetio*, articolata su ampie rivisitazioni di azioni sceniche, così come erano episodicamente eseguite negli anni Cinquanta, epoca, cioè, del "risanamento" e svuotamento dei Sassi; anni in cui alcuni cerimoniali carnevaleschi erano già agli epigoni, dopo aver subito limitazioni e proibizioni nel ventennio fascista. Quegli epigoni, successivamente, con la connotazione dei materani abitanti di grotte e trogloditi, di cui si scoprì l'esistenza grazie al *Cristo si è fermato a Eboli*, furono quasi del tutto abbandonati perché con essi era la stessa connotazione contadina, vissuta come condizione di arretratezza, che bisogna abbandonare.

La reinvenzione del Carnevale a Matera, defi-

nita con ancora poco entusiasmo "città dei Sassi", sia pure limitata nel tempo e connotante una diversa situazione e tensione ideologica e politica, incide profondamente nella formulazione, più che altro a livello di proposta confusa, di un'immagine stereotipata della cultura tradizionale e popolare cittadina. In questa nuova immagine della città e della cultura locale, rivisitata e assunta come una sorta di emblema divenuto esibibile, i materani cominciano a compiacersi, ad autocitarsi come portatori ed eredi di una cultura ormai quasi del tutto superata. È ora possibile, nella nuova immagine identitaria in formazione, riconoscere la realtà locale dopo trent'anni dalla vergogna per la superata condizione contadina. Una condizione che non coinvolge più, nell'odore acre di sudore e stallatico le nuove generazioni; la nuova immagine della città è nobilitata dall'invenzione, letteraria e artistica, di Matera capitale della civiltà contadina.

Il nuovo Carnevale, le nuove azioni spettacolari, concepite naturalmente entro il moderno

Feste e attività culturali si pongono, più o meno coscientemente, come occasioni di ripresa e di rivitalizzazione della cultura locale

sensu, significato e uso della rappresentazione, attivano una serie di processi trasformativi che nella fase ultima diventa molto difficile controllare. L'esplosione del nuovo sentimento di appartenenza, segna la profonda trasformazione della cultura media dei materani, se non anche la fine della connotazione negativa del "popolare" e del "tradizionale"; almeno nella forma e nel senso per cui, per esempio il nuovo Carnevale, possa essere ancora riconosciuto entro le originarie categorie del tradizionale, del popolare e del folclorico. Piuttosto si dovrebbe iniziare ad analizzare – e queste annotazioni intendono avviarne la riflessione –, i modi, la forma e il senso con cui alcuni eventi della cosiddetta cultura popolare, nella citazione contemporanea, utilizzino, nel mobile processo di modernizzazione e ricontestualizzazione, le nuove categorie introdotte dalle molteplici espressioni del neo-tradizionale, neo o post-popolare e neo o post-folclorico.

Una prima fase di questa operazione, da considerarsi come base preparatoria spontanea, corrisponde a quella che si può definire la risposta locale alle sollecitazioni trasmesse dall'amplificazione che i *media* fanno delle prime edizioni

del Carnevale di Venezia e del solito Carnevale di Viareggio; non solo, ma anche della diffusione che alcune reti televisive private, a raggio locale, interregionale e nazionale, danno a immagini ed eventi di grande portata spettacolare e suggestiva, quali quelle relative al Carnevale di Rio De Janeiro cui sono assimilati altri Carnevali locali come, per esempio e tra i più famosi, il Carnevale di Putignano, di Cento.

Queste sollecitazioni trovano terreno fertile nel desiderio e nelle fantasie di reinventare il Carnevale cittadino, nel senso tutto laico del "fare una festa". Desiderio, questo, un po' ovunque diffuso, sia pure secondo meccanismi del tutto nuovi che andrebbero di volta in volta specificati e analizzati contestualmente. Non esclusi i motivi conflittuali e di campanile, alla base di certo interesse, per esempio, per le sfilate dei carri allegorici, realizzati in molti centri vicini, pugliesi e lucani, a imitazione della sfilata conclusiva del vicino Carnevale di Putignano, uno dei modelli forti cui rivolgersi.

La diffusione di immagini di Carnevali che possono definirsi forti, proposte come espressione di una realtà che trova, nella sua ristrutturazione e riproposizione contemporanea, le basi giustificative di un tipo di cultura ampiamente riconosciuto vincente, finisce con sollecitare e legittimare azioni e eventi imitativi, che possono definirsi espressione di culture locali deboli; debolezza che va inquadrata, in particolare, sul piano della consapevolezza (e della conoscenza, ideologicamente strutturata) della gestione e del senso dell'invenzione della nuova immagine posta come reale.

Negli anni compresi tra la fine degli anni Settanta e i primi dell'Ottanta, in molti centri del Mezzogiorno – qui mi riferisco ad alcune aree della Basilicata e della Puglia, direttamente osservate – si assiste come a una sorta di rifiorire di feste e di attività culturali che si pongono, più o meno coscientemente, come occasioni di ripresa e di rivitalizzazione, con l'intenzione di rifunzionalizzare la cultura locale, ampiamente degradata se non addirittura, fino ad allora, sottaciuta e considerata segno di miseria spirituale e culturale, in conseguenza di cattive e frettolose letture

degli scritti di Carlo Levi, Ernesto De Martino e di quanti ne hanno seguito il tracciato con animo stupefatto e sdegnato.

L'ingresso delle nuove generazioni di acculturati, di origine contadina, nella gestione della cultura, nelle sue articolazioni periferiche e provinciali, ma soprattutto dell'attività produttiva, l'una e l'altra collegate alla formazione ed ai nuovi ed estesi processi acculturativi, ha segnato l'inizio di un diverso modo di sentirsi parte della realtà socio-culturale di origine; specie quando essa viene messa in relazione con la ricchezza, nel senso del fascino dell'immagine diffusa, delle tradizioni che altre regioni, più forti nell'elaborazione e imposizione della propaganda turistica, riescono a sfruttare sul piano economico. Ecco allora che i Comitati di festeggiamento, le Proloco, le Amministrazioni comunali, gli Enti per il turismo, le Associazioni culturali, sportive, e così via, nelle quali sempre maggiormente sono presenti soggetti di nuova collocazione sociale, non disdegnano di pubblicizzare e di aderire a quanto si organizza nei vari piccoli centri; anche senza comprenderne a fondo il senso. Questo consente, in maniera attenuata e in occasione festiva, dunque provvisoria ed eccezionale, l'adesione temporanea alla condizione sociale di origine, o quanto meno al mito culturale che restituisce, riveduto ed edulcorato, la citazione dell'appartenenza al ceto di origine.

Avviene una sorta di omogeneizzazione, inizialmente intesa in senso organico e alimentare, che consente di riavvicinarsi, senza rischio di personale svalutazione sociale, alle espressioni della cultura contadina, fino a ieri considerata stigmate di miseria e di arretratezza.

Esemplare, a riguardo, il caso della Rappresentazione della Passione, una delle componenti più significative della locale tradizione, che ha luogo a Barile dagli inizi del XIX secolo scorso, forse, come rileva Enzo Cervellino, a imitazione di quella di Genzano di Lucania di più antica tradizione (E. Cervellino, *Reliquie viventi del dramma sacro in Lucania*, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari, Roma 1962, pp. 16-17). La rappresentazione di Barile, dalle forti componenti sceniche, è acquisita, come strumento per

Avviene una sorta di omogeneizzazione, che consente di riavvicinarsi, senza rischio di personale svalutazione sociale, alle espressioni della cultura contadina

ricordare la fondazione del paese e l'origine albanese. Nel 1983, per esempio, sono stati realizzati e diffusi in tutta la Basilicata e nella vicina Puglia, tre diversi manifesti della Rappresentazione della Passione come rituale messo in scena dagli albanesi di Barile. Quei manifesti e la pubblicazione della Rappresentazione hanno sollecitato veri e propri safari fotografici e l'attenzione di diverse emittenti televisive che hanno invaso il paese, rendendone difficoltoso lo svolgimento, tanto che sembra che la rappresentazione sia rivolta principalmente alle macchine da ripresa. Chi si presenta in paese con una cinepresa o, meglio, imbracciando una telecamera può inserirsi in ogni fase della rappresentazione. Gruppi di cine-foto-video operatori, ammassati a grappolo come un informe gigante disteso sull'asfalto, possono riprendere in primissimo piano, con l'unico occhio delle loro macchine, il volto del Cristo nelle tre cadute sotto la croce. Sono loro per primi, e solo loro che consumano i momenti più emozionanti (E. Spera, *I rituali di una Sacra Rappresentazione: Barile 1983*, «Quaderni Calabresi-Quaderni del mezzogiorno e delle Isole», nn. 58-59, marzo 1985, pp. 97-126, in partico-

lare 114-115). Il pubblico può assistere alla scena consumandola, il giorno dopo, come spettacolo televisivo.

Ritornando al caso del Carnevale materano, va detto che già da qualche anno, in maniera approssimativa e timidamente, alcuni gruppi spontanei di giovani e adolescenti tentano di realizzare, l'ultima domenica, sfilate di gruppi mascherati e azioni sceniche. Alcune di queste azioni intendono riproporre l'antico Carnevale, sulla base di qualche notizia raccolta frammentariamente. Azioni che, insieme, cercano anche di assorbire le nuove istanze di una concezione più attuale per fare, e quindi, rappresentare la moderna dimensione carnascialesca, di tipo e ambientazione urbana.

La maggior parte di questi gruppi estemporanei inizia tentando di imitare i modelli più famosi. Alcuni di questi giovani, singolarmente o in comitiva, sono già stati a Venezia, dove hanno assistito e partecipato, in alcuni laboratori aperti, alle fasi di allestimento e confezione di maschere (l'intero abbigliamento e la maschera facciale). Le maschere, certo fantasiose e suggestive nella loro generica e stereotipata valenza iconografica, si collegano con quanto diffusamente, per esempio, viene contemporaneamente proposto nelle attività parascolastiche, con accentuazione dell'aspetto ludico su quello simbolico e metaforico del carnevale tradizionale. Quest'ultimo è del tutto inesistente in attività del genere, perché non costituisce più riferimento espressivo per chi, quelle maschere, propone e realizza, mutuandole direttamente dai libri di testo, dai rotocalchi, dai mass-media.

Le operazioni, dalle sfilate alle azioni sceniche, sconnesse, approssimative, si ripetono per qualche anno (dal 1981) con frequenza, per ogni fine settimana durante il periodo di Carnevale, raggiungendo dimensioni sempre più ampie gli ultimi giorni.

Quasi contemporaneamente a questa sorta di riattivazione spontanea, le cui motivazioni risiedono in una diffusa concezione tutta moderna e consumistica della *fiesta continua* e nella relativa subideologia del consumo, si va attivando una più profonda volontà di ricostruzione di una im-

agine urbana nuova, ma non ancora strutturata e sufficientemente reattiva e competitiva. Si interviene, quindi, liberamente, su quanto resta di un'immagine localmente molto frammentata, non più partecipata e riconosciuta.

L'immagine che si tenta di costruire risulta ambigualmente compromessa con la concezione moderna di consumo, che l'assimila all'idea e alla funzione del marchio commerciale. L'intervento, già da tempo tentato e, in vario modo, proposto nelle feste a carattere religioso (come nel caso di alcune edizioni della festa religiosa del compatrono S. Eustachio), non distingue, nelle sue modalità, l'operazione di ricostituzione da quella di reinvenzione.

L'attenzione, comunque, si rivolge, attraverso una confusa e salottiera conoscenza della realtà storico-antropologica locale, verso il mondo, e la cosiddetta civiltà contadina stigmatizzata in ambito letterario e artistico. L'uno e l'altra sono filtrati e accettati solo nei generici riferimenti simbolici ad ampio spettro di acculturazione neoborghese, scolastica e istituzionale, turistica e didascalica.

L'assunzione dello stereotipo storico che ne scaturisce, caratterizza la citazione confusa di un passato, anche quello relativamente recente, immaginato e proposto secondo gli stereotipi generici, enfatizzati da una sommara rilettura arcaizzante, in cui è possibile ripescare un comune riconoscimento di identità collettiva stabile, ormai priva di rischio, nella sua presunta immobilità. Un tempo e una realtà culturale "passati", lontani, ricostituiti nell'esigenza del riscatto di un vissuto mitico trascorso, ma poco conosciuto, in contrapposizione con la precarietà del presente di una città che, negli anni Cinquanta e Sessanta è considerata, forse con spirito risarcitorio, capitale del mondo contadino.

Matera, invece, ormai da qualche decennio, è completamente terziarizzata e urbanisticamente stravolta, con accrescimenti non più assimilabili alla vecchia concezione che la città, forse, avrebbe anche potuto avere di se stessa come luogo, fisico e concettuale, organico ed unitario.

In tale situazione socio-strutturale, e con queste esigenze di ricostituzione di propri nuovi

“Matera città dei Sassi”, innalzata a “capitale della civiltà contadina”, oggetto di attenzione cinematografica e ispiratrice di attività artistiche, diventa sito turisticamente attraente

modelli culturali di aggregazione (in questo caso ludico-festivi, turistici e commerciali e di connotazione laica), si inserisce l’iniziativa di un’emittente radiotelevisiva locale, con una utenza limitata quasi esclusivamente ad alcuni centri della provincia, con un ascolto inferiore a quello raggiunto da alcune emittenti pugliesi, come nel caso di Telenorba per il Carnevale di Putignano, molto seguita anche a Matera, dove costituisce una sorta di modello per le nuove emittenti locali.

Gli operatori dell’emittente T.R.M. (Tele Radio Matera-Radiotelevisione del Mezzogiorno, in quegli anni proprietà di un commerciante di prodotti per l’edilizia, Presidente della locale Camera di Commercio) colgono il senso di quanto sta avvenendo, per esempio nella proposta di alcuni Carnevali pugliesi, e si rendono conto di poter utilizzare e controllare direttamente il fenomeno. Organizzano, quindi, direttamente il *Carnevale di Matera* (dall’84 all’87) curando anche di collegarsi (e l’appartenenza politica glielo consente) con gli Enti locali, ma anche con una fascia di imprenditori e organizzazioni commerciali che utilizzano questa occasione come vetrina per

proporsi quali soggetti attenti alle nuove richieste “spontanee” della città.

Nella reinvenzione di questo Carnevale (in aderenza con il significato che la reinvenzione della tradizione ha in E.J. Hobsbawm-T. Ranger, *L’invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 1987) considero qui alcuni elementi che ne caratterizzano il rilancio e il temporaneo stabilizzarsi che sono serviti per riportare l’attenzione sulla città; non direttamente sulla sua attuale definizione complessiva ma, essenzialmente, in partenza, sui Sassi (in questi ultimi anni divenuti una sorta di emblema locale) e sulla loro riutilizzazione, apparentemente proposta come restituzione alla collettività.

I Sassi, quindi, oggetto di recupero, utilizzati come suggestivo contenitore e naturale palcoscenico, coerente con l’immagine oleografica e rassicurante, acriticamente diffusa, della scomparsa civiltà contadina: aborrita, perseguitata e misconosciuta in vita, nobilitata e mitizzata dopo la sua scomparsa. Questo coerentemente con l’idea che coglie e giustifica il solo motivo turistico e, dunque, economico della funzione che ogni sorta di recupero deve avere, specie se indirizzato verso il patrimonio tradizionale popolare, cui non altro ruolo e destinazione vengono riconosciuti, pur attraverso una fievole giustificazione tesa alla fondazione dell’appartenenza comunitaria, ancor prima che identitaria.

Probabilmente nella scelta del riuso di questi rioni come palcoscenico di azioni e rappresentazioni, qualche influenza può averla avuta il fatto che, fin già dall’epoca del loro iniziale risanamento, i “Sassi” siano stati come fondali per ambientarvi film o assunti dagli artisti come immagine oleografica e pretesto polemico, da Oscar Kokoschka, per esempio, a Lucio Del Pezzo, Carlo Levi, Ernesto Treccani, José Hortega, Pietro Consagra, William Xerra, e a tantissimi altri più o meno conosciuti. A solo titolo esemplificativo ricordo alcuni film, tra i più noti, ambientati totalmente o in parte nei Sassi: *La Lupa* (1953, di cui per anni circolò anche la versione in fotoromanzo), *Anni ruggenti* (1962), *Il demonio* (1963), *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Allonsanfiant* (1974), *L’albero di Guernica* (1975), *Cri-*

sto si è fermato a Eboli (1979), *Tre fratelli* (1981), *King David* (1986), *Il sole a mezzanotte*, nei quali l’ambientazione nei “Sassi” ne evidenzia lo stato di arretratezza, di abbandono e anche la relativa suggestione mitica ed arcaistica che li rendono recuperabili ed utilizzabili come palcoscenico naturale. Sono diventati fondali e quinte ridondanti di primitività, arcaicità, amplificati a più livelli di utenza culturale ed economica, passando da documenti di miseria a oggetto di stupore.

I vecchi rioni sono così acquisiti entro un primo abbozzo di rivitalizzazione temporanea e contingente, direttamente e minutamente vendibile, non più e non solo in un complessivo disegno operativo strutturale e architettonico, ma entro la ricostituzione di un riferimento simbolico, da marchio commerciale. La nuova fruizione di questi rioni è funzionale alla nuova costruzione dell’immaginario urbano terziarizzato, che legittima le richieste dei progetti e dei piani di recupero.

Gli uni e gli altri poco seguiti dalla cittadinanza negli anni passati, ma di grande interesse economico per la locale *élite* intellettuale e affaristica che individua nei “Sassi” un interessante banco di esercizio della gestione del potere politico e amministrativo su cui giocare il futuro della città.

L’idea di utilizzare i vecchi rioni come palcoscenico e scenario, in forza anche della suggestione derivante dal loro stato di degrado e di abbandono, è anche felicemente sperimentata, con interventi piuttosto continui, già da alcuni anni, con l’allestimento, ai piedi della roccia della Madonna *de Idris*, di un presepe vivente e della Rappresentazione della Passione, mai prima realizzata. Le due Sacre rappresentazioni, più volte ripetute, sono messe in scena da un gruppo teatrale locale, sempre della stessa appartenenza politica dell’emittente televisiva organizzatrice del Carnevale. Lo stesso gruppo, inoltre, occupa le grotte attigue al complesso monumentale nelle quali ricostruisce le cartoline tridimensionali di alcune tipologie di abitazioni contadine. Si tratta di operazioni compiute nello scarso interesse dell’Amministrazione locale per la cultura tradizionale e popolare, lasciata alla libera iniziativa di

volenterosi, animati da una crescente attenzione per quel poco che resta, nella memoria ancora recente, della passata condizione contadina. La definizione di “Matera città dei Sassi”, innalzata a “capitale della civiltà contadina”, oggetto di attenzione come set cinematografico e ispiratrice di attività artistiche, diventa anche sito unico e turisticamente attraente. Questa nuova immagine, elaborata prevalentemente all’esterno e anche in gran parte oltre la stessa volontà dei materani, fa sì che la vergogna che li aveva portati all’attenzione nazionale, possa essere finalmente superata.

La locale emittente televisiva, sfruttando questa situazione, si pone come centro proponente e ideatore, organizzatore e gestore di alcune edizioni della “festa di Carnevale”. Viene allora costituito un Comitato del Carnevale, composto da elementi di medio spicco della politica e dell’economia locale emergente, che si insedia nello studio televisivo.

La singolarità di questa operazione è che tutto quanto riguarda il Carnevale è sempre e continuamente trasmesso, in diretta e poi in successive repliche. La trasmissione della prima edizione, inoltre, in onda per molte ore ogni giorno, introduce un personaggio che ha immediatamente successo: *Akuna Matata*, abbigliato come, secondo lo stereotipo dell’avanspettacolo anteguerra, era raffigurato il negro primitivo: gonnellino, cavigliere e polsini di raffia, folta parrucca riccia con un ciuffo sulla testa fermato da un osso, calzamazaglia nera e volto tinto di nerofumo, anello al naso, e così via.

Questo personaggio, questo selvaggio primitivo “altro”, da «Corrierino dei Piccoli», in certo senso può considerarsi l’equivalente, autoironico e provocatorio (non so con quanta consapevolezza) del primitivo “nostro”, abitatore di quelle grotte dei Sassi che Carlo Levi definì trogloditiche. Il personaggio del selvaggio, con l’accentuazione della diversità presentata secondo lo stereotipo della sua immagine attinta lontano, in un altrove etnicamente distinto, rende più facilmente assimilabile alla media cultura locale il riferimento di primitività e di arcaicità, che ancora pesa su buona parte della nuova borghesia materana, in gran parte proveniente proprio dalle grotte dei

Sassi, difficilmente riconosciute, dalla generazione di mezzo, quale luogo della propria origine.

Il personaggio del negro primitivo, che parla gutturalmente, con i verbi all'infinito, e come la *Mammy* di *Via col vento*, anche se proposto un solo anno, il 1984, diventa subito la *mascotte* della trasmissione. Questo personaggio, reso anche in maniera piuttosto simpatica e accattivante, è subito accettato e riconosciuto come una sorta di maschera. Viene imitato e riproposto come caratterizzante l'immagine del travestimento carnevalesco nel nuovo Carnevale locale.

Forse, anche in base al successo imprevisto di questo personaggio, l'emittente televisiva nelle edizioni successive promuove la creazione di una maschera tutta materana che abbia, ovviamente, le caratteristiche del tipo materano; di fatto non altrimenti definito, se non con un confuso quanto generico riferimento alla scomparsa civiltà contadina, ormai referente neomitico e simbolico ad ampio spettro e consumo urbano.

La nuova maschera dovrebbe rimandare direttamente tanto al nuovo Carnevale, quanto alla definizione della passata civiltà contadina in cui inglobare, rappresentativamente e ambiziosamente, anche un complessivo riferimento alla Basilicata. La proposta, le indicazioni esemplificative suggerite, sempre dalla televisione, e il senso della nuova creazione si modellano, in maniera dichiarata, sia sulle maschere cittadine e di carattere della Commedia dell'Arte, sia sugli esempi di quanto realizzato a Viareggio, negli anni Trenta, con Burlamacco, e a Putignano, nei primi anni Cinquanta, con Farinella.

Con spirito analogo gli organizzatori del Carnevale televisivo, invitano i telespettatori a "vestirsi a maschera", singolarmente oppure in gruppi, ad allestire carri allegorici e a iscriversi, quindi, al corteo mascherato degli ultimi giorni. Viene aperta una sottoscrizione, sempre gestita dall'emittente locale, per sostenere e incrementare i festeggiamenti. A questo scopo sono impegnate alcune ore di trasmissione, a partire dagli ultimi giorni delle feste di Natale e Capodanno. Dopo il 17 gennaio, giorno in cui la chiesa ricorda Sant'Antonio Abate e la tradizione, non solo popolare, indica come inizio del Carnevale, le ore

Gli organizzatori del Carnevale televisivo invitano i telespettatori a "vestirsi a maschera", singolarmente oppure in gruppi, e ad allestire carri allegorici

che T.R.M. destina al nuovo Carnevale aumentano, fino a occupare gran parte del palinsesto. Più volte i conduttori delle trasmissioni e dei notiziari propongono e ricevono conferme dai telespettatori che il nuovo Carnevale materano deve assurgere alla stessa importanza di quelli di Venezia, Viareggio, Putignano, e, perché no, di Rio, pur conservando la specificità contadina.

Nel corso di queste trasmissioni fiume, i materani sono invitati a presentarsi personalmente, meglio se "vestiti a maschera", negli studi dell'emittente, per compiere offerte in denaro: in cambio gli ospiti munifici sono ripresi e le loro immagini trasmesse in diretta. I telespettatori, inoltre, sono sollecitati a raccontare, anche telefonicamente, come era il Carnevale di una volta. Le telefonate, ovviamente, sono occasione per giocare sul riconoscimento di conoscenti e amici, con modalità comportamentali simili a quelle che, qualche decina d'anni prima, si costituirono in occasione dell'acquisizione di massa dell'uso del telefono.

Durante le questue televisive, vengono trasmessi canti popolari locali, e i vecchi *Laudatori* (cantori a braccio) sono invitati a esibirsi dal

vivo, dinanzi alla telecamera, nell'esecuzione delle *matinate*, anch'esse definite: "canti di una volta". Viene proposta, quindi, con certo spirito polemico, allo scopo di vivacizzare le trasmissioni e coinvolgere ulteriormente i vecchi depositari di questo genere di canti, la questione della distinzione fra le *matinate*, ritenute espressione autentica della tradizione locale, e gli altri canti di questua detti *della* o anche *alla cupa-cupa*. Il tutto sempre davanti all'occhio della telecamera.

Questo ripescaggio delle *matinate*, tuttavia, non avviene per la prima volta; già qualche anno prima alcune registrazioni erano state utilizzate da esponenti del Partito Repubblicano nella campagna elettorale per le elezioni amministrative.

Si tratta di canti di questua accompagnati da alcuni strumenti musicali. Venivano eseguiti a partire dal periodo natalizio, intensificandosi dopo l'Epifania e fin tutto l'arco del Carnevale. Il termine *matinata* rimanda non solo al tipo di canto, ma anche al gruppo che lo esegue, come visto per le *propaggini*, in genere composto da due laudatori, una *cupa-cupa*, o un basso tuba, una chitarra, un organetto "abruzzese", o fisarmonica, cui possono aggiungersi un'altra chitarra e, raramente, un mandolino. Il gruppo era chiuso, nella composizione tradizionale, da due persone con una scala o un'asse su cui appendere le offerte alimentari ricevute. I canti sono composti: a) da una parte introduttiva, stereotipata, con formule di saluto, b) da alcune strofe celebrative e scherzose, che si risolvono sempre in richieste alimentari, con cui sono *laudati* tutti gli abitanti della casa, iniziando dal capofamiglia e finendo, a volte, agli animali presenti, c) da una parte conclusiva di ringraziamento e di commiato. Canti di questo genere erano dedicati specialmente ai contadini proprietari, agli artigiani, e a quanti godevano di una certa stima, o anche ad amici del gruppo (su questo argomento rimando al mio *Licenzia vo' signora. Materiali per lo studio del Carnevale in Basilicata*, Nonopiano, Bari 1984.)

Il successo di queste esibizioni è sfruttato dall'emittente che, nell'edizione successiva, organizza una rassegna regionale di canti popolari.

L'intervento di T.R.M. va oltre la semplice organizzazione, sia pure posta nelle varie forme

propositive e nelle sollecitazioni indirizzate ai telespettatori. Nelle ultime edizioni si pone essa stessa come elemento attivo. Infatti, organizza esibizioni di *matinate*, ricalcando, almeno nella struttura più superficiale, i vecchi comportamenti di coloro che "un tempo", "in mano agli antichi" le eseguivano. Naturalmente il ruolo privilegiato è dato alla telecamera che si costituisce come il vero cardine referenziale di queste *matinate* moderne, l'occhio cui tutti devono fissare. Anzi la sua presenza diventa un potente elemento di innesco dell'attenzione e, insieme, una sorta di lasciapassare per l'esecuzione notturna. Le esecuzioni delle *matinate* sono state palesemente osteggiate e, a volte proibite per il carattere satirico con cui erano strumento di questua, non solo durante il fascismo, ma anche nei primi anni del dopoguerra; come mi hanno riferito alcuni vecchi laudatori alla fine degli anni Sessanta, allorché cominciai a raccogliere alcuni testi di questi canti di questua, che assumono anche caratteristiche di denuncia e di protesta, pubblica e privata.

Di notte, un gruppo, a volte anche con due telecamere, costituito dal proprietario e presidente dell'emittente, da alcuni membri del Comitato del Carnevale, cui si affiancano i rispettivi parenti, e da un anziano suonatore di *cupa-cupa* divenuto personaggio perché apparso nella versione cinematografica del *Cristo si è fermato ad Eboli*, percorre rumorosamente le strade della cittadina. Di volta in volta nel gruppo si affiancano i rispettivi amici e parenti.

La "nuova *matinata*" compie visite improvvisate (forse solo qualcuna lo è veramente) ai personaggi di spicco e ad alcuni esponenti della politica locale, delle varie istituzioni, del mondo imprenditoriale e commerciale. In quest'ultimo caso sono scelti coloro che hanno offerto somme relativamente consistenti per l'organizzazione del Carnevale. Tra le visite, l'ultimo anno, viene inserita anche quella al Prefetto. Qualche volta, oggetto di attenzione della comitiva sono anche persone comuni, più o meno legate ai componenti del gruppo.

Il giorno dopo, tutto quanto ripreso nelle varie visite notturne è trasmesso quasi integralmente. Durante i collegamenti telefonici, sempre

Sono veri e propri *tableaux vivants*, ricostruzioni oleografiche ed edulcorate di quel tipo di vita tradizionale, reinventata all'insegna del "c'era una volta"

aperti per la raccolta di fondi, molti telespettatori chiedono di essere "visitati", di ricevere la *matinata*, promettendo laute offerte per l'Organizzazione del Carnevale e la preparazione di cene veramente "tradizionali"; così come si facevano nelle feste "di una volta". In queste occasioni l'Organizzazione è posta e recepita come un soggetto, come un personaggio, come una sorta di riferimento potente da cui dipendono le sorti del Carnevale e i rapporti con i cittadini.

Il coinvolgimento dei materani, attraverso il mezzo televisivo, raggiunge livelli piuttosto alti nelle ultime due edizioni, costituendosi come un fenomeno di partecipazione collettiva del tutto nuovo, mai sperimentato prima, neppure durante le più intense battaglie politiche.

Durante i dibattiti aperti anche grazie alla partecipazione telefonica, viene posto il problema del percorso da far seguire al corteo mascherato e alla sfilata dei carri. Inizia così una vera e propria polemica che rende visibili alcune concezioni soggiacenti il rapporto che i materani hanno con la struttura e con l'immagine della città. Si formano due fronti opposti: uno è costituito

da chi vuole che il corteo e la sfilata attraversino il centro storico e i "Sassi"; l'altro da chi chiede che il corteo attraversi i nuovi rioni periferici (in gran parte realizzati a seguito della legge speciale per il risanamento dei Sassi) perché sono i luoghi in cui ormai abitano i "veri" materani. Un corteo mascherato e una festa non avrebbero senso in strade e piazze dove non abita più nessuno, e i vecchi, inoltre, più volte chiamati in causa, e gli eventuali turisti avrebbero difficoltà di assistere alla sfilata.

Lo stesso problema si pone in quegli anni per ridefinire il percorso della processione di pastori che all'alba del due luglio attraversava i Sassi recando un'immagine della Madonna della Bruna, patrona della città. I pastori, protagonisti di una delle due leggende di fondazione del culto, dovevano rientrare sui pascoli ad accudire le greggi. Questa processione viene ripresa ed enfatizzata per le componenti "folcloristiche" spettacolari aggiunte, divenendo una delle azioni particolarmente attive nelle nuove edizioni di rifondazione della festa (rimando, su questo spetto, al documentario di M. Carbone, *La Madonna della Bruna*, D.Ar.C., Roma, 29', colore, 1978, testo e consulenza scientifica di E. Spera).

Nelle due richieste relative al percorso della sfilata delle maschere, tuttavia, per quanto proposte con grande animosità, non è possibile individuare alcun collegamento con definiti riferimenti politici ed ideologici già dati, riconducibili ad atteggiamenti, posizioni o schieramenti partitici ritenuti conservativi o progressisti. Sembra, piuttosto, che la reinvenzione del Carnevale materano poggi su una sorta di tentativo di riformulazione culturale complessiva, il cui nucleo si stabilizza su motivazioni di fruibilità possibile e di visibilità. Entrambe in relazione con un processo, per altro piuttosto confuso, di rifondazione dell'idea stessa di città e di partecipazione alla sua ridefinizione in immagine. La consistenza di questa nuova immagine, nelle sue forme di ampio consumo collettivo, comincia a modellarsi, esplicitamente e concretamente, più sullo specifico turistico e televisivo, che non su quello storico e ideale proposto negli anni precedenti, per esempio dalle attività di ricerca di circoli culturali

come nello specifico ha fatto "La Scaletta", soprattutto per il recupero del patrimonio culturale delle chiese rupestri, e quanti su tale esempio hanno continuato ad operare. Per quanto, poi, in un simile processo, certi stereotipi culturali siano ampiamente ripescati e rimessi in campo per conferire senso a operazioni spettacolari, destinate a essere "viste" e, quindi, vissute attraverso l'occhio di una telecamera, ipoteticamente onnipotente.

La questione si risolve quasi da sola. Per motivi di sicurezza, infatti, non viene concessa l'autorizzazione ad attraversare i Sassi con il corteo mascherato e con i carri. Il corteo si compone in periferia e, dopo aver attraversato o solo toccato i quartieri periferici, percorre il corso cittadino e la parte alta del centro storico, detta "il Piano", seguendo un itinerario che è la sommatoria dei percorsi seguiti dalle due processioni della festa patronale del due luglio. I Sassi, invece, sono utilizzati seguendo quella che, ormai, viene definita la loro vocazione.

Alcuni "vicinati" più facilmente raggiungibili, sono assegnati a gruppi, compagnie, associazioni varie. In ciascun "vicinato", sono allestiti – con la partecipazione (gratuita, dicono) di alcuni architetti vicini al Comitato del Carnevale o alla proprietà dell'emittente – spettacolini evocanti scene di vita familiare, laboratori (come quelli visti a Venezia) e, soprattutto, ricostruzioni di scene di vita quotidiana, di lavoro agricolo, di botteghe artigianali, di ambienti di lavoro, di cantine, di ricoveri di pastori, e così a seguire. Sono veri e propri *tableaux vivants*, ricostruzioni oleografiche ed edulcorate di quel tipo di vita tradizionale, ripensata e reinventata all'insegna del "c'era una volta", riproposto dalla locale emittente televisiva e ripercorso come nuova favola, vera e bugiarda come deve essere ogni favola, alla cui invenzione, narrazione e rappresentazione partecipa l'intera città.

Vi sono, ovviamente, anche scene che rimandano alla realtà contemporanea, non solo locale, modellati su citazioni satiriche, caricaturali e denunciative di tipo televisivo, o evocanti, comunque, stereotipi ad ampio spettro massmediologico. Ovviamente non mancano gli allestimenti di operazioni rappresentative, comuni e presenti

in tutti i cortei mascherati che oggi è possibile vedere un po' ovunque, nei quali il concetto di mascheramento si va riversando verso la sua accezione, culturalmente e concettualmente più ristretta, di travestimento.

Tra le tante osservazioni di pertinenza demantropologica che è possibile fare sui vari aspetti del nuovo Carnevale materano, quelle che qui, per ora interessano, sono relative al modo con cui è riattivato, utilizzato e seguito, in maniera mai data prima, il mascheramento carnevalesco.

Nella tradizione popolare nelle sue connotazioni agro-pastorali ancora ben presenti nella regione (come più volte direttamente osservato e documentato), sia pure con le dovute puntualizzazioni relative alla varie specificità locali, la Maschera assume un ruolo importantissimo e centrale nella rappresentazione carnevalesca. Un ruolo il cui senso è implicito nel significato che la sua presenza evoca e assolve nell'universo mitico-rituale, immaginario, dichiarativo e presentativo della cultura entro cui si realizza e di cui è compiuta espressione portatrice di senso.

Una tra le molteplici funzioni della Maschera, intesa nella sua accezione demologica connessa al tempo e allo specifico carnevalesco, è quella di consentire, attraverso la questua effettuata, di norma, conservando l'anonimato, una sorta di restituzione simbolica alla natura, di cui la Maschera è una ri-presentazione, di quanto le è stato sottratto nel corso dei vari cicli produttivi. Hanno quindi anche un senso sacrificale attraverso cui chi è "visitato" ristabilisce e mantiene il contatto, la relazione di dipendenza ma anche di controllo, con il senso della produzione elargito dalla potenza, dal divino che consente e sollecita la continuazione del ciclo agrario e riproduttivo. Allo stesso tempo, la restituzione che non è simbolica, ma si compie con beni reali: alimenti o denaro, si pone come azione propiziatoria verso il nuovo ciclo stagionale che il Carnevale ribadisce, nel suo insieme rituale e cerimoniale, in quanto festa di inizio del nuovo anno agrario, del nuovo ciclo produttivo che tutto e tutti coinvolge.

La questua, azione cerimoniale nei suoi significati mitico-rituali e quindi sacrali, del tutto reale nei suoi esiti concreti, rende possibile una

sorta di redistribuzione del sovrappiù alimentare. Le Maschere e le mascherate, infatti, nelle forme ancora direttamente connesse ai cicli di produzione, sono realizzate, in genere, dagli individui più poveri della comunità, i quali, proprio con l'occultamento della loro immagine, quindi senza "perdere la faccia", possono fare la questua che si traduce, in effetti, in una raccolta alimentare. La questua permette di raccogliere in particolare nei centri dell'Appennino meridionale, le carni insaccate l'anno precedente e le parti meno pregiate risultanti dalla macellazione del maiale. Il maiale, principale riferimento, è macellato proprio durante il periodo di Carnevale. E al Carnevale il maiale è collegato divenendone in molti centri, non solo lucani, una vera e propria personificazione, un doppio (su questi aspetti rimando alla ricca letteratura folclorica meridionale, in particolare O. Cavalcanti, *Il materiale, il corporeo, il simbolico. Cultura alimentare ed Eros nel Sud*, Cangemi-Casa del Libro, Reggio Calabria-Roma 1984; Id., *Cibo dei vivi cibo dei morti cibi di Dio*, Rubettino, Soveria Mannelli 1995; A.M. Di Nola, *Gli aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna*, Boringhieri, Torino 1976, pp. 181-265).

Le vecchie Maschere, o meglio, le persone che compongono le mascherate della tradizione popolare per accedere al diritto di questua devono aderire a un codice rituale e comportamentale previsto e formalizzato. L'offerta alimentare, richiesta e concessa, definiva i termini di un duplice scambio simbolico; uno visibile, costituito da azioni sceniche, azioni cerimoniali (ludiche, propiziatriche, liberatorie), esecuzione di canti, cui corrispondono l'affidamento degli spazi del paese, il conferimento di autorità e di ruolo, le offerte alimentari o anche di denaro; l'altro implicito, non visibile, che conferisce senso a tutto quanto interno alla dimensione carnevalesca. Tutto ciò, nel sistema rituale carnevalesco costituisce la motivazione base di quello che le maschere sono e, in quanto tali, realizzano sul piano culturale, inteso come insieme dei vissuti sacrali, profani e "laici", quotidiani ed eccezionali. La maschera stabilisce e riattiva, ciclicamente, un'interazione con la casa visitata e i suoi abitanti, verso cui

vengono rivolte le questue, la richiesta e la concessione di riconoscimento di ruolo; azione che si svolge su un piano di reciprocità speculare.

La Maschera fornisce una sorta di servizio dichiarativo e di relazione, che può essere espresso con la sola presentazione, che è di ordine dichiarativo ed esibitorio, secondo le forme più arcaiche (questua muta, con o senza azioni sceniche) in quanto, già nel suo essere Maschera, cioè non riconoscibile, si costituisce come riferimento "altro" dall'umano riconoscibile. Per il cui tramite il "dare" diviene testimonianza di rispetto e di gratitudine, per esempio, verso i morti, dei quali le maschere sono una rappresentazione (F. Faeta, *Il cammino degli antenati: rituali popolari di rifondazione territoriale*, in *L'architettura popolare in Italia. Calabria*, a sua cura, Laterza, Roma-Bari 1984, pp. 207-250).

La questua mascherata, quindi, va vista come veicolo, come possibilità di comunicazione fra "noi", nel *qui e ora* profani della quotidianità, non mascherati, quindi riconoscibili, vivi e rappresentazione diretta di noi stessi, e "loro", le Maschere, espressioni di una realtà "altra" e di un *altrove*, mitici, non conclusi e indefiniti, temporanei, ma reali e agenti concretamente, dove il rito è una forma di sublimazione e citazione tralata della realtà, nella presentazione cerimoniale, nello spazio e nel tempo del *qui e ora* umani.

Analogamente, anche la questua con azioni verbali, meno arcaica della precedente, realizzata con la comitiva non necessariamente mascherata, cioè a viso scoperto, si definisce entro un orizzonte non più mitico reale, ma metaforico, allusivo e rappresentativo affine; pur ricollegandosi alle modalità e alla logica della serenata. La richiesta alimentare, allora, assume maggiormente e quasi preferenzialmente la connotazione, più quotidiana e un tantino pragmatica, di vero e proprio pagamento dovuto, sia per la prestazione musicale e canora, sia per il dichiarato ed esplicito riconoscimento di status attribuito al destinatario della richiesta, cui è pubblicamente riconosciuto il possesso del surplus alimentare.

Il rapporto non è con l'*altrove* delle Maschere, ma solo con il *qui e ora* della contemporaneità, interamente definita e conclusa dall'azione esibi-

toria, importantissima nella realtà in gran parte secolarizzata, perché è da questa esposizione alla visione, propria e altrui, che deriva la dichiarazione e accettazione di esistenza. Essere destinatari della richiesta alimentare, ha anche una valenza beneaugurante. Secondo questa convinzione ha senso l'espressione, in riferimento alla questua delle maschere: «A chi ti chiede devi dare. Non puoi sapere chi c'è sotto la maschera, può essere un amico, un parente, un nemico o puramente Gesù Cristo».

Entro questo giuoco di relazioni e di biunivocità, la questua, principale ed unica motivazione a base dell'organizzazione di maschere e mascherate, ha avuto un senso specifico con cui veniva espresso il ruolo e la funzione della Maschera e del questuante. Il loro rapporto era elemento marcatore della connessione socio-culturale fra la casa "visitata", quindi esposta alla presenza degli osservatori, la comunità e quanto è implicito nel comportamento carnevalesco, sia da parte della maschera, o del gruppo di questuanti, sia da parte di chi viene scelto quale oggetto di attenzione verso cui indirizzare la questua: "esposizione" alla visibilità comune.

Nel nuovo Carnevale di Matera, le maschere (in genere solo travestimenti) che si accalcano, anche per ore, all'ingresso dello studio di T.R.M., compiono, tutto sommato, un'azione formalmente ancora simile a quella delle maschere tradizionali, ma con vettore dichiarativo e senso diverso, addirittura opposto.

La questua, in questo caso, non è "fatta" dalle maschere, e non è più finalizzata all'ottenimento di alimenti, né potrebbe esserlo, mancando ormai non solo le condizioni sociali ed economiche, ma anche quelle culturali che in passato ne hanno determinato il senso ed il significato profondo. Anche da questo, in gran parte, uno dei motivi principali per cui non è più necessario nascondere l'identità di chi si maschera. Anzi. L'identità in questo caso va sottolineata ed esibita cercando addirittura di esporre meglio tutte le caratteristiche che consentano un pieno riconoscimento individuale. Non dimenticando, però, che il mostrare il viso scoperto con i tratti riconoscibili è anche il risultato delle

continue proibizioni riguardanti il mascheramento totale e la questua cerimoniale, messe in atto ancora nei decenni passati, e mai abolite, soprattutto nei centri urbani.

Quello che le maschere ora chiedono riguarda direttamente un altro tipo di "alimento", altrettanto importante nell'attuale gioco dello scambio simbolico, ancora presente nel senso che lega coloro che "si mascherano" con coloro che non lo fanno. Ed è un motivo, per certi aspetti, implicito anche in tutta l'operazione dell'invenzione e riproposizione del nuovo Carnevale materano.

Le maschere, o meglio, gli individui "vestiti a maschera" (espressione che intendo come un sorta di eufemismo per indicare il travestimento), inizialmente i bambini, poi anche un buon numero di giovani e adulti, tutti appartenenti ai ceti popolari e piccolo borghesi e di recente costituzione entro uno status urbano, nel senso della società terziaria moderna, "portano" la loro personale offerta negli studi dell'emittente televisiva che si pone come destinatario della questua, che essa stessa ha sollecitato e che intende restituire fornendo una "servizio simbolico". Operazione che, anche nelle sue contraddizioni, comunque, va a situarsi in un sistema di significati piuttosto complesso, che si legittima in un orizzonte culturale entro cui si tenta di ricostituire un tempo e uno spazio immaginario collettivo, fruibile dall'intera comunità, soprattutto dei telespettatori di T.R.M.

Le Maschere e le mascherate di questo Carnevale non hanno più alcuna relazione diretta col mondo "altro" dell'immaginario culturale agro-pastorale, non "figurano", né evocano presenze potenti: le rappresentazioni delle forze della natura, i demoni, il mondo dei morti. Sono, invece, travestimenti tutti raffiguranti riferimenti che appartengono alla dimensione del "nostro"; sono sempre doppiamente riconoscibili. La riconoscibilità riguarda sia chi "si veste a maschera", sia il tipo di travestimento, prevalentemente scelto secondo i nuovi stereotipi proposti da quella che può definirsi la moda di questo settore, che non è certo solo di oggi. Venezia, in particolare, e gli altri famosi Carnevali

teletrasmessi ne hanno agevolato la diffusione proponendoli come modelli vincenti.

Quello che più conta, nell'attuale gioco del "vestirsi a maschera" e del travestimento, è la possibilità di assumere, con la propria, un'altra faccia, una doppia immagine, cioè una duplice identificazione, in cui ognuna delle due richiami e ridefinisce l'altra.

L'esibizione televisiva di questa temporanea condizione di duplicità, altrimenti non accettabile, legittima il desiderio di diventare maggiormente visibili, di mostrarsi nel ruolo, per quanto effimero, di protagonisti; secondo i meccanismi indotti proprio dal mezzo televisivo.

Le maschere sfilano negli studi di T.R.M., sostano brevemente davanti all'occhio della telecamera, dicono il proprio nome e cognome, l'importo della somma offerta al Carnevale, salutano i parenti, gli amici. Qualcuna tenta un'arguzia, un motto di spirito.

L'occhio vitreo della telecamera assorbe ogni cosa e riproduce, moltiplicandola, l'immagine di ogni persona "vestita a maschera", conferendole dignità di personaggio che, sia pure per pochi attimi, entra in tutte le case della città, dove si compie e si espande il riconoscimento.

Il travestimento, l'uscita dalla propria identità quotidiana, si pone, in questi casi, come espediente per partecipare al gioco dello spettacolo di una intera comunità dalla duplice, frammentata ed incompiuta immagine culturale. In questo modo, il senso dell'assunzione di una duplice faccia, attraverso il dichiarato "fare per gioco", può, tutto sommato, travestirsi, a sua volta, di legittimità; grazie anche all'immediata resa in immagine, che pare direttamente controllabile, della partecipazione individuale che ogni maschera può sperimentare e verificare e che, per quanto impalpabile e fugace, è visibile e dà l'illusione di essere vera.

Per certi aspetti il sistema telecamera-apparecchio televisivo, potrebbe essere acquisito come il rilevatore, l'attestatore e testimone di presenza e di coscienza storica definite vere e agenti in una contemporaneità che lascia intuire solo il senso del divenire, dello scorrere del tempo e dell'allargamento dello spazio individuale, che è possibile

in modo fittizio e in forme surrogate e surroganti, ripetere lì dove l'immagine fissata magneticamente può essere ripetuta. La ripetizione, però, paradossalmente, non vanifica l'immagine riprodotta, ma la rende sempre più concreta e reale.

Ogni comparsa in questo modo vive la propria immagine come icona che contrassegna il proprio personale anonimo sepolcro quotidiano, dal quale non solo suppone di guardare il mondo, ma dal quale si mostra al mondo, così come lo possiamo concepire affacciandoci dal e nel riquadro di una foto, di uno schermo in cui la visione è ulteriormente mediata da un apparecchio. Nel mostrarci riteniamo di diventare immortali, presenti sempre oggi come allora e come domani, perché siamo noi, quelli dell'immagine, la nostra vera immagine.

* Questo articolo, che propongo nella stesura originaria, costituiva la seconda parte della relazione *Lochio del ciclope nano: intorno ad alcune feste lucane e pugliesi fra tradizione e televisione*, presentata al Convegno «La festa tra rivolta e sopravvivenza. Per un'analisi dei significati dell'universo festivo nella realtà italiana prima e dopo Annabella Rossi», Trento, 23-25 novembre 1989, organizzato dalle antropologhe Emanuela Renzetti e Laura Bonin dell'Università degli Studi di Trento. Gli Atti del convegno non sono stati pubblicati. Il testo qui presentato non è stato modificato, perché ritengo sia interessante rilevare come negli anni cui si riferisce iniziava un processo di profonda trasformazione del Carnevale e delle espressioni delle tradizioni popolari indotto dalla presenza capillare della televisione.



Venere di Festula, 1971, legno di cerro patinato, cm.175x26x13