



IL “RITUALE DRAMMATICO” IN CROWLEY

NELLA PROSPETTIVA
DEI PERFORMANCE STUDIES

Giovanni Busà

ABSTRACT. This paper aims to analyze the dramatic rituals as they were theorized by the british occultist and ceremonial magician Aleister Crowley in his magnum opus, *Magick in Theory and Practice*. For this purpose, the methodological perspective will be constituted by Performance studies, with reference above all to the theorizations of Victor Turner and Richard Schechner.

PAROLE CHIAVE: Performance Studies, Thelemitism, Aleister Crowley, Magick, Ritual Studies.

INTRODUZIONE

L'ordine liturgico, all'interno di un rito, riproduce in maniera istituzionalizzata ordini di maggior grandezza (Cfr. Rappaport 1979: 192 ss.). Da un lato, esso riconosce e rappresenta un cosmo gerarchicamente costituito e preciso (Cfr. Tambiah 1995: 130 ss.); dall'altro, ordina e compatta le componenti sociali che partecipano ad esso (Cfr. Turner 1957: 291). A livello socio-antropologico questo meccanismo è fondamentale: la maggior parte della letteratura contemporanea concorda, infatti, sulla funzione so-

cialmente salvifica e ricompattante del rito (Cfr. Bell, 2009: 20, 21;). Particolarmente interessante e feconda è la teorizzazione di Victor Turner circa il rapporto dialettico tra componente strutturale e anti-strutturale che si instaura proprio durante la ritualità (Cfr. Turner 1972).

Intendiamo porci, adesso, la seguente questione: cosa accadrebbe se il rito, diversamente dalla funzione unificante di cui abbiamo detto sopra, esprimesse una componente distruttiva, tesa principalmente a scardinare l'ordine liturgico stesso e quindi,

tutti i livelli di significato connessi ad esso? Non ci riferiamo qui ai riti e ai rituali di tipo carnevalesco che, com'è noto, costituiscono una sospensione lecita e strutturale dell'ordine sociale rispondente alla necessità di dissipazione delle tensioni (Cfr. Guénon 1996: 131 ss.). Ci riferiamo invece a quei riti che si potrebbero definire "occulti" e che fanno del caos tanto il principio quanto il fine dell'azione rituale. Nelle pagine che seguono ci proponiamo, pertanto, di analizzare le *norme* per i rituali drammatici prescritte dall'occultista britannico Aleister Crowley (1875-1947) all'interno della sua opera più nota, *Magick*. L'analisi verrà condotta attraverso il filtro metodologico delle teorie sulla *performance* di Victor Turner e di Richard Schechner.

Prima di passare oltre ed iniziare l'esposizione vera e propria della nostra tesi, va rimarcato un fatto notevole: la natura delle *ideologie* occulte è principalmente plastica e quasi mai univoca. Pur esistendo, in genere, una figura centrale che diffonde con una pretesa di ortodossia la sua dottrina, quest'ultima non appare mai vincolante per l'adepto; il quale, anzi, è spesso chiamato a darne la propria interpretazione. Ciò non vale tuttavia per i rituali connessi, che vengono invece seguiti alla lettera. Daremo ora una breve delineazione di alcune linee di pensiero del Thelemismo di Crowley in maniera da poter rendere più chiara la spiegazione di quel che seguirà nei prossimi paragrafi.

1. BREVI CENNI SUL THELEMISMO

Non è mai semplice delineare le linee generali di un movimento sotterraneo e dalle sue implicazioni spesso fraintendibili. Ciò vale, a maggior ragione, per il Thelemismo,

a più riprese associato al satanismo a causa di termini e concetti provocatoriamente utilizzati dallo stesso Crowley. Nondimeno, diversi studiosi propendono per una lettura diversa e preferiscono definire il Thelemismo quale *sistema a-teologico* o *ateismo magico* (Cfr. Introvigne 2016: 242 ss.). Su questa scia proviamo a tracciarne velocemente il profilo.

La base filosofica di questo movimento magico è facilmente riscontrabile in F.W. Nietzsche, precisamente nel celebre e lapidario proclama «*Gott ist tot*» (Nietzsche 2000: 88). Se nella vulgata filosofica questa espressione viene chiaramente interpretata come sconfitta di ogni metafisica e rifiuto e crisi dei valori cristiano-occidentali, nell'interpretazione crowleyana assume un diverso significato: la morte di Dio corrisponde alla morte della concezione di Dio come Assoluto. D'altra parte, questo approdo non intacca – e semmai attesta – una concezione relativista di Dio: non esistendo più un Dio in senso assoluto, ciascun individuo può assurgere a questa posizione, diventando egli stesso una divinità. Ciò avviene nel momento stesso in cui l'individuo si emancipa dalla Divinità assaggiando, per così dire, il frutto proibito dell'Eden – cioè, la conoscenza (Introvigne 2016: 243) –. Non per caso, uno degli assunti del Thelemismo è contenuto nella sentenza «*Every man and every woman is a star*» (Crowley, 2017: I, 3): ciascun uomo possiede una scintilla divina che attende di essere colta e sviluppata, sotto la forma della Vera Volontà¹. Per comprendere pienamente la portata di questa sentenza non va tralasciata una questione dottrinale di notevole importanza: quando si parla di *ateismo magico* o di *sistema a-teologico* è possibile incorrere in alcuni erro-

¹ La questione sulla Vera Volontà potrebbe diventare spinosa, specie se assumiamo come punto di partenza il principio base del Thelemismo: "*Do what thou wilt shall be the whole of the Law*", cioè, Fa ciò che vuoi sarà tutta la tua Legge. Può sostanzialmente realizzarsi in un anarchismo della peggior specie dove ogni cosa è lecita solo perché voluta. Il calco di tale legge è riscontrabile nella tradizione musulmana, in quella vedantica e in quella taoista, come riportato da Guénon (1929): i detti "colui che è legge a sé stesso" e "colui che segue la propria volontà" (*swechchachari*) sembrano la perfetta radice del detto crowleyano. Qual è però la qualità che li differenzia?

Il vero realizzato, giunto, in gergo tecnico, al grado di Vero Uomo (gli altri sono Uomo Trascendente e Uomo Universale) possiede in maniera innata e spontanea la capacità di realizzare la propria volontà: questa però non è da intendersi quale volontà del singolo; la volontà qui realizzata è la Volontà che discende direttamente dal Principio e che si realizza nel mondo materiale per mezzo dell'Uomo Vero e degli altri gradi gerarchici. Proprio questa comunanza (e dunque riconoscimento del) col Principio, rende reale la realizzazione spirituale dell'uomo. L'iniziato (o controiniziato) crowleyano invece, per iniziare il suo percorso necessita invece del disconoscimento del Principio stesso: solo staccandosi, (metaforicamente *mangiando il frutto proibito*) può liberarsi e iniziare a scoprire e costruire il proprio potere individuale. Per altri rimandi e chiarimenti sulla questione dell'Uomo Vero rimandiamo all'opera di Guénon (1929; 1946a; 1946b).

ri di comprensione. Lungi da Crowley il voler negare l'esistenza di un livello trascendente di esistenza (un piano di pura potenza); quello che realmente per lui esiste non è però un principio unico e assoluto, bensì una miriade di divinità, tante quante sono le miriadi di esseri umani viventi². In una concezione simile, *a-teismo* significa la mancanza dell'Uno divino, sostituito dall'uomo. Questo è da ricollegarsi anche a una concezione ciclica del tempo, divisa in tre Eoni: il primo che guarda a Iside, intesa come principio divino femminile-matriarcale; il secondo riferito a Osiris, inteso come principio divino maschile-patriarcale; il terzo riferito a Horus inteso quale figlio della coppia formata dai due Eoni precedenti e che implica l'abbattimento di tutte le vecchie concezioni e la nascita di una nuova spiritualità, libera da dogmi e dominata solo dalla Volontà assoluta che risiede in ciascun uomo, immagine propria di quel principio identificato col nome di Horus. Nella visione di Crowley, dunque, venuto il

tempo del terzo Eone ogni via canonica cesserebbe e si renderebbe per il singolo individuo l'esercizio della propria volontà assurta a legge universale.

Certamente si tratta di un'ideologia potente, che si inserisce perfettamente nell'alveo del superomismo nietzschiano e non nasconde la propria ambizione. Del resto, si mostra anche estremamente fecondo: l'obiettivo del sistema a-teologico crowleyano (diventare una divinità), infatti, viene al giorno d'oggi applicato – se non addirittura complicato – da altre formazioni occulte legate al mondo della magia. Se il Thelemismo punta a risvegliare la potenza divina nell'individuo facendolo diventare *come* Dio, altri puntano direttamente a fare dell'iniziato *un vero e proprio altro dio* (Cfr. Granholm 2005: 12), creatore di un proprio universo: è il caso, ad esempio, dell'ordine magico Dragon Rouge fondato a Stoccolma nel 1989 da Thomas Karlsson³, di cui non tratteremo

2 In potenza, ciascuno di noi ha la possibilità di sviluppare al massimo le proprie potenzialità interiori, riuscendo a risvegliare in sé stessi il proprio Intelletto superiore, o denominato, nelle dottrine orientali del Vedanta, Buddhi: questo è comparabile con la nozione stessa di spirito, presente nell'essere umano, secondo una antropologia mistica dell'uomo, riscontrabile nelle maggiori tradizioni religiose. L'intento di Crowley, nella sua appropriazione dottrinale, prevede lo sviluppo di queste capacità, che renderebbero l'uomo a suo modo *divino*, senza rendersi conto che a rendere l'uomo divino è proprio la comunanza di questo con il Principio, Dio, che si manifesta per tramite dell'Intelletto o Spirito nell'uomo. Non si dà divinità, o Teosi dell'uomo, se non per mezzo di una comunione col Principio Divino.

L'immaginazione crowleyana di un universo in cui Dio è morto, è logicamente impossibile e invaliderebbe ogni tentativo di realizzazione spirituale a qualsiasi livello. Alla morte di Dio, riteniamo più plausibile una eclissi di Dio, come teorizzato dal teologo ebreo M. Buber (1952): il Principio permane immutato, ma siamo noi a non essere più realmente capaci di percepirne il mistero lucente. A questo punto si potrebbe dunque affermare che la posizione filosofica espressa dal "*Gott ist tot*" e a quella teorica del sistema dell'a-teismo magico, sono tacciabili di miopia spirituale, in quanto non riconoscono la possibilità della permanenza assoluta del Mistero di Dio, esprimibile anche attraverso un silenzio di Questi attraverso i secoli.

3 Sulla Dragon Rouge rimandiamo, quali approfondimenti principali, ai seguenti testi di Granholm, K., (2005; 2014) Karlsson, T. (2004).

Introvigne fornisce abbastanza chiaramente un buon resoconto della D.R. all'interno del suo testo e spiega perfettamente come non sia l'adorazione dell'Avversario l'obiettivo primario della setta: «to the Order of the Dragon Rouge, founded in Stockholm in 1989 by Thomas Karlsson. The Dragon Rouge's foundations are eclectic, from Crowley to Evola, and include Lovecraft, Tantrism, Kabbalah, and Nordic mythology, but Chaos Magick appears to be the main reference. The Dragon Rouge summons dozens of gods and demons in its rituals, among which there are also Satan and Lucifer, but "the order's understanding of these beings is very different from the one found in Christian contexts". Worshipping Satan or Lucifer does not seem to be the main aim of the order» (Introvigne, M., 2016, *Satanism: a social history*, Brill, Leiden – Boston, p 523).

Ma allora qual è l'obiettivo che viene perseguito? Una sorta di Teosi invertita dell'uomo: anziché diventare Dio e fondersi con Esso, la D.R. punta a diventare *come* Dio, ponendosi accanto ad Esso, per poi staccarsi e divenire il creatore di un nuovo universo accanto a quello attuale. «Il Sentiero della Mano Sinistra [...] completa e rende più profonda la Caduta. L'adepto dell'oscurità persiste nella sua caduta da Dio per raggiungere la divinità individuale. [...] la ragione dietro la caduta viene spesso identificata nell'orgoglio (*Hybris*), e questo orgoglio è la ricerca dell'uomo verso la conoscenza. La morale del mito sta nel fatto che l'orgoglio viene punito e l'uomo viene distrutto dalla forza e dalla conoscenza che ha acquisito. Nonostante ciò, le dottrine oscure promettono di portare l'adepto verso la divinità individuale, sebbene attraverso una disciplina dura e draconiana. Il sentiero della Mano Sinistra conduce verso una seconda nascita, una rinascita spirituale in forma di divinità. Per raggiungere questo obiettivo, l'adepto deve chiamare a sé le forze delle tenebre e della distruzione per tagliare il cordone ombelicale da Dio» (Karlsson, T., 2011, traduzione italiana a cura di A. Brandi, *La Kabbala e la magia goetica*, Atanòr Editrice, Roma, pp. 27-28). Risulta particolarmente interessante la riproposizione di temi e tecniche tradizionali di meditazione, di obiettivi e simboli comuni alle diverse forme tradizionali, ma completamente trasposti in senso negativo e inverso rispetto alla norma con la quale sono conosciuti.

in quanto esula dagli obiettivi del presente lavoro.

Non deve stupire, d'altro canto, che certi assunti del Thelemismo e delle correnti da esso scaturite abbiano dei richiami alla tradizione cristiana e giudaica: il *milieu* culturale del fondatore è quello del cristianesimo protestante inglese; i genitori appartenevano al gruppo conservatore degli *Exclusive Brethren*, un ramo del movimento cristiano evangelico dei *Plymouth Brethren*. Né è per caso che lungo l'intera opera di Crowley si incontrino immagini e citazioni scritturali spesso interpretate con una decisa inversione di segno. Beninteso: questa tendenza è riscontrabile in gran parte della tradizione magica contemporanea, la quale si pone come contraltare delle tradizioni maggioritarie ma – esattamente come una parodia – adoperando metodi, stili, e usi propri di quelle stesse tradizioni tanto odiate e disprezzate. Questa tendenza all'eclettismo, d'altro canto, non ha mancato di scatenare più di una reazione: si pensi a quella di Scholem, che volle esporre in maniera efficace la tradizione cabalistica tirando via da questo nome tutto il velo mistificatorio adoperato dagli occultisti otto e novecenteschi (Cfr. Scholem 1941 [1983]: 2, 353; Scholem 1974 [1996]: 19-20; Boaz *et al.* 2010: 1).

Per via di questo carattere parodistico, i movimenti magici vengono collocati nel generico calderone del satanismo; nel caso specifico del Thelemismo, tuttavia, ciò avviene in maniera del tutto indiretta; questo inconveniente è stato determinato dall'uso provocatorio dei termini "diavolo", "satana" e "lucifero" sparsi all'intero dell'opera stessa di Crowley (Cfr. Crowley 1974: 172, 296): ma in questi casi si tratta di nomi riferiti a una complessa dinamica astrologica e simbolica rimandante a determinate forze cosmiche agenti nell'uomo e non, come si potrebbe pensare, a una specifica dinamica di culto. Semmai, pare innegabile l'influenza del Thelemismo sul satanismo e sui movimenti New Age contemporanei (cfr. Bogdan 2007: 145-157). Dovremmo chiederci se

tale indistinzione non sia funzionale a certi ambienti e giochi a loro favore: l'indistinzione rende l'ignoto ancora più grande, forte e spaventoso, proprio perché si nutre di paura e incomprensioni espresse sotto la forma di ansie sociali e panico.

Infine, bisogna evitare di prendere sottogamba il fenomeno magico: anche se fisicamente non sembra esserci una produzione di effetti tangibili, tuttavia, le forze evocate per effettuare i rituali magici e cerimoniali hanno un sicuro effetto psicologico su chi li effettua e sulle azioni che questi andranno poi a compiere: ergo, un effetto viene prodotto, ma non nel modo in cui ci si aspetterebbe. D'altronde non si può non pensare alla magia come una *scienza* pratica (Cfr. Guénon 2003: 115) che mira a ottenere determinati effetti sul mondo circostante tramite l'esercizio della volontà (Cfr. Crowley 1974: 143), che influenza principalmente la psiche umana, ergo, la volontà di azione in ultima istanza. Proprio questa è la componente fondamentale per cogliere l'efficacia del rituale drammatico.

2. IL RITUALE DRAMMATICO IN CROWLEY

Crowley dedica specificatamente al rituale drammatico il capitolo XIX del libro *Magick*. L'argomento trattato riguarda principalmente le forme drammatiche della storia di una divinità – presumibilmente una messa in scena del mito che riguarda una precisa entità – con l'intento cerimoniale di una invocazione della stessa. A riguardo lo stesso Crowley afferma:

38. Concerning minor methods adjuvant in the ceremonies. – III rehearsal. It may assist if the traditional history of the particular Deity be rehearsed before him; perhaps this is best done in dramatic form. This method is the main one recommended in the "Exercitios Espirituales" of St Ignatius, whose work may be taken as a model (Crowley 1974: 468 ss.).

Siamo in presenza non di un particolare rituale magico, ma di una serie di regole che stanno a monte del rituale stesso e sono tese a renderlo efficace.

Tali regole hanno il pregio di somigliare in maniera marcata a quelle che potrebbero essere in uso nella pratica teatrale, con tanto di scrittura poetica delle singole parti da drammatizzare: «the story of the God should be dramatized by a well-skilled poet accustomed to this form of composition» (Ivi: 283).

Anzitutto, all'interno del rito, ciascun partecipante impersona un personaggio minore della storia mitica del nume da invocare. Crowley vuole che ciascuno provi e riprovi costantemente la propria "parte" per svolgerla in modo perfettamente naturale e tuttavia, la comunità d'intenti, deve portare a far sì che il gesto diventi pieno, perfetto, evitando parole o atti inutili: «Lengthy speeches and invocations should be avoided, but action should be very full. Such ceremonies should be carefully rehearsed» (Ibid.). Un'importante prescrizione verte sull'accordo delle volontà dei partecipanti circa quello che si vuole fare e l'adeguata preparazione all'interno del gruppo: «it is important that they should all be initiates of the same mysteries, bound by the same oaths, and filled with the same aspirations. They should be associated only for this one purpose» (Ibid.).

La regola più interessante però, riguarda nello specifico il consiglio, caldamente raccomandato al *protagonista* del rito, di provare la propria parte in totale isolamento rispetto al resto della *compagnia*: «in rehearsals care should be taken to omit the climax, which should be studied by the principal character in private. The play should be so arranged that this climax depends on him alone» (Ibid.). L'effetto che verrà così ottenuto scatenerà negli astanti uno stato tale da farli uscire per un momento dalla propria individualità e diventare per un attimo delle vere e proprie copie terrene dei personaggi che interpretano, proprio come verrà illustrato più avanti nel testo: «By this means one prevents the ceremony from becoming mechanical or hackneyed, and the element of surprise assists the lesser characters to get out of themselves at the supreme moment» (Ibid.).

Gli astanti vengono dunque "giocati", a loro insaputa, dall'effetto prorompente del rito drammatico messo in scena; giocati, beninteso, fino a un certo punto, dato che sono consapevoli di prendere parte a un rito cerimoniale, atto a ottenere un determinato effetto. L'acme del rituale magico, con il suo effetto dirompente è il momentaneo scioglimento dalle catene individuali degli astanti:

Every magician must compose his ceremony in such manner to produce a dramatic climax at the moment when the excitement became ungovernable, when the whole conscious being of the magician undergoes a spiritual spasm, at the moment must he utter the supreme adjuration (Ivi: 251).

Tutto questo porta la *communitas ideologica* in una zona di confine liminoide in cui l'atto e l'ordine liturgico vengono sospesi per dare spazio a una totale improvvisazione/creazione che sancisce definitivamente la cessazione del lavoro magico per quel rituale. Improvvisazione che assume la funzione di anticlimax, utile a uscire dalla zona del lavoro magico: «after a ceremony has reached its climax, anti-climax must inevitably follow [...] Following the climax there should always be an unrehearsed ceremony, an impromptu» (Ivi: 254). Improvvisazione creativa che può assumere qualsiasi forma si desideri o si ritenga più in linea con il nume così invocato. È, dunque, una ridiscesa nel caos primordiale, dove gli oggetti del desiderio vengono distrutti per essere riplasmati dai desideri degli astanti. La logica sottesa potrebbero essere duplice: *distruggere per riplasmare*, marcando la propria impronta, sugli oggetti in questione (una logica ancorata alla tradizione filosofica hegeliana), o *distruggere per il piacere di distruggere* (una logica più espressamente edonista e moderna).

Queste sono le prescrizioni di Crowley sul lavoro rituale della magia cerimoniale all'interno del Thelemismo. Si manifesta chiaramente la propensione a identificare magia e teatro: lo dimostra già la maniacale ossessione per le prove preparatorie del rito.

Tra le altre cose possiamo ricavare che, performativamente, «provare significa appunto organizzare blocchi di materiale proto-performativi in sequenze di azioni sempre più ampie che finiscono per essere assemblate in una performance compiuta» (Schechner 2018: 378): è chiaro che siamo di fronte a un fortissimo grado di consapevolezza per quel che riguarda la manipolazione del materiale pre-performativo, quasi che la buona riuscita del rituale magico sia dovuta alla perfezione zelante della sua messa in scena, oltre che grazie alla forte componente emotiva e volitiva propria del *magus* crowleyano. La drammatizzazione viene inoltre annoverata come uno dei principali metodi di invocazione del divino, insieme con l'atteggiamento della devozione e con quello delle invocazioni cerimoniali di tipo goethico (Cfr. Crowley 1974: 152). «the third method is the Dramatic, perhaps the most attractive of all; certainly it is so to the artist's temperament for it appeals to his imagination through his aesthetic sense» (Ivi: 251) Sicuramente Crowley non è stato il primo tra gli occultisti ad aver colto il nesso profondo tra il cerimonialismo magico e il teatro, ma è da considerarsi come uno dei maggiori sfruttatori in questo senso del teatro: «Drama is also magick – infact, it is the oldest form of magick [...] As we watch and listen, we become living Triangles of Evocation. Laughter, tears, and terror are literally *evoked* into us by the magick of the play or film» (Duquette 2013: IX). Tra le altre cose, pare che esistesse già a suo tempo, un forte lega-

me tra l'occultismo Otto e Novecentesco e un certo tipo di teatro simbolista in voga in Europa, a cui Crowley sembra richiamarsi più o meno palesemente⁴.

Queste le considerazioni di Crowley sull'importanza del rituale drammatico.

3. DOVUTE DISTINZIONI

Alla luce di quanto esposto, ci sembra assolutamente necessario presentare una differenziazione tra i circoli thelemici, con i loro riti *giocosi* e teatrali, e i riti propri delle *communitas* iniziatiche di tipo regolare, cercando di delineare i principali caratteri dei riti iniziatici. Crediamo si tratti di un passaggio obbligatorio che meglio ci aiuterà a delineare la massima differenza tra le due formazioni, laddove oggi invece si tende proprio a identificarle: problema che spesso si presenta nella forma dell'illecita identificazione di esoterismo e occultismo. Senza dilungarci ci avvarremo della spiegazione offertaci dall'opera di R. Guénon.

Il rito iniziatico è sostanzialmente una morte simbolica al mondo e l'avvio dell'iniziato ai misteri che potranno condurlo verso la Liberazione «scopo ultimo e supremo di ogni iniziazione» (Guénon 2003: 92). Liberazione da cosa? Dall'angusta condizione limitante dell'individualità umana. Colui che viene iniziato, potrà sviluppare al massimo le potenzialità proprie dello stato umano e accedere ad altri stati della Realtà manifestata (Uomo Vero), giungendo in seguito all'uscita dalla Manifestazione Universale per approdare al dominio del Non-Manifestato (Uomo Universale). Si tratta, per l'iniziato, di *salire* i gradini posti lungo la scala dell'Essere,

4 Non è casuale che molto studiosi abbiano riscontrato fortissime comunanze tra certo teatro simbolista tra Otto e Novecento, periodo dove spesso i letterati erano assidui frequentatori dei circoli dell'occulto, specie in Francia e in Inghilterra. Per approfondimenti sull'argomento rimandiamo a E.B. Ligan (2006), R. Lima (2005), D. Danisoff (2015). Fascinazione questa tra teatro e occultismo che si è poi, quasi come conseguenza logica, trasferita al cinema d'avanguardia. Un fulgido esempio in questo campo è sicuramente il regista Kenneth Anger. Questi, come da lui stesso ammesso, ha sempre subito una fortissima fascinazione da parte delle dottrine di Crowley da lui apprese in giovane età. In molti suoi lavori le tematiche dell'occulto, della magia, dello spiritismo e del satanismo fungono da centro dei suoi lavori e da fonte di ispirazione. Particolarmente interessante per quanto riguarda il presente lavoro è il caso di "*Inauguration of the Pleasure Dome*", del 1954, dove la componente dell'improvvisazione sembra assumere un ruolo assolutamente centrale nel componimento cinematografico. L'uso delle musiche (la messa glagolitica di Leoš Janáček del 1954), i colori sgargianti su sfondo nero, le figure fantomatiche di dèi, dèe e demoni, che si muovono nelle ombre e i mascheroni improvvisati sono un sicuro richiamo agli schemi prescritti da Crowley stesso per l'effettuazione di un qualsiasi rituale di magia cerimoniale (cosa a cui lo stesso Anger non era estraneo). Per ulteriori chiarimenti su questo regista, rimandiamo al volume di Sitney, P. Adams (2002).

fino a giungere a ciò che è al di là dell'Essere o al Non-Essere⁵: se volessimo farne un paragone letterario, sarebbe sufficiente rievocare il viaggio di Dante nell'Aldilà, attraverso i tre mondi, fino alla visione beatifica di Dio e alla Luce Increata. I riti che consentono tale possibilità di realizzazione, sono il frutto di una trasmissione regolare e mai interrotta (catena iniziatica) e trovano la loro origine in qualcosa di "non umano" (Cfr. Guénon 2003: 90), ricevuto dagli uomini per rivelazione, se volessimo usare un termine religioso (diversamente avviene invece nel rituale di Crowley, frutto di diverse invenzioni, appropriazioni e suggestioni artistiche personali). Tali riti, data la loro origine, hanno una validità di per sé, indipendentemente da chi li officia: non è importante la persona, ma la funzione che viene esercitata per mezzo del rito (Ivi: 91). Per cui, anche se si arrivasse a una incomprensione più o meno profonda delle formule, queste, se doverosamente conservate, manterranno la propria efficacia spirituale. Gli elementi che lo formano sono di tipo trascendentale e si richiamano a principi che superano l'uomo e la sua natura prettamente temporale: il rito serve a trasmettere delle influenze spirituali all'iniziato, ricollegandolo così alla catena iniziatica, e da questa, al Principio.

Una distinzione ancora più pregnante è data dal carattere iniziatico che viene conferito ai partecipanti de rito iniziatico: questi sono, così per dire, segnati a vita. Una volta ricevuta l'iniziazione, non si può cessare di essere un iniziato. Anche se non si avesse una vita attiva all'interno della *communitas iniziatica*, il possesso della qualifica non cesserebbe, poiché il simbolo conferito supererebbe la natura

temporale stessa, incidendo sulla parte invisibile propria dell'uomo.

Rappresenta [l'iniziazione] per l'essere che l'ha ricevuta un'acquisizione permanente [...] [avente] un carattere definitivo e permanente. [...] La qualità iniziatica, una volta ricevuta, non è per nulla legata al fatto di essere un membro attivo di tale o tal'altra organizzazione (Ivi: 93).

Nelle sette invece, la natura meramente associativa di queste, prive di una regolare trasmissione rituale e spirituale, si è membri finché si è attivi al loro interno: tagliati i ponti, si cessa sostanzialmente di esserne membri a tutti gli effetti.

4. STRUTTURA E ANTI-STRUTTURA

Come ogni altro oggetto antropologico, anche il mondo dei movimenti magici rientra nello schema tracciato da Victor Turner per spiegare la natura sociale (ma non solo) dei riti e della *communitas* che intorno a questi viene a strutturarsi. In questo senso possiamo inquadrare la natura di certi movimenti magici: senza dubbio anch'essi agiscono all'interno della dialettica struttura – anti-struttura, anche se con differenze notevoli rispetto a una *communitas* tradizionale/tribale.

Per cominciare, come abbiamo accennato sopra, un movimento magico è una *communitas di tipo ideologico*, nata all'interno di un contesto di forte industrializzazione e di svalutazione sempre più forte della tradizionale concezione del Sacro (questi però rimane sempre latente). Cosa che ancor più pesa, è la condizione tutta moderna all'interno della quale questi movimenti nascono: la fuga dalla soffocante società e dai suoi dettami, la ricerca di un benessere e di una esclusività individuali. Diversamente invece, la *communitas*, si

5 Ci rendiamo conto di quanto ambiguo sia l'utilizzo di termini quali "Essere" e "Non-Essere" o "Manifestazione" e "Non-Manifestazione"; indi per cui occorre chiarire cosa si intenda con Non-Essere, e dunque anche con la nozione di Nulla (Nihil). Il Non-Essere è una condizione posta al di là dell'esistenza (*ex-sistere*, letteralmente, "stare [fuori] da"), che funge da punto di appoggio all'Essere e ne è, al tempo stesso, la radice da cui questo prende corpo. Il Non-Essere contiene in sé tutte le possibilità di esistenza, ma porta alla manifestazione solo quelle possibilità che non eludono le leggi di un determinato stato di esistenza (nel nostro caso, quello materiale). Seguendo il ragionamento logico qui sotteso, il Nulla non è dunque assenza, vacuità, ma è esattamente il suo contrario: ciò che contiene tutte le possibilità *in nuce*. I termini "nulla", "non-essere", "non-manifestazione" si delineerebbero come punto ultimo delle nostre possibilità di conoscenza, punto oltre il quale la nostra potenza intellettuale non può andare oltre se non per una grazia ricevuta. L'iniziazione, la realizzazione spirituale e la Liberazione non sarebbero altro che la rimozione di questo limite proprio dello stato individuale. Il percorso all'incirca si strutturerebbe in tale maniera: stato individuale (*iniziazione*), stati sovra-individuali dell'Essere, uscita dalla Manifestazione (*realizzazione & Liberazione*, o ritorno al Principio Increato).

forma come momento spontaneo, spinta dalle necessità di ricompattare dialetticamente la struttura sociale tramite l'utilizzo dei riti e della potenza antistrutturale del *Limen* sacro. La *communitas* è un momento organico del vivere sociale profondamente inserita in esso e funzionale ad esso, non una fuga dal mondo, né un suo rovesciamento.

La ritualità inserita all'interno di questo rapporto dialettico soddisfa la funzione primaria di esprimere l'ordine cosmico contro un caos sempre in pericolosa avanzata. La zona liminale serve a ricompattare le forze, agendo come punto centripeto delle forze così messe in gioco. Nel caso presente, il rituale drammatico non serve a compattare il movimento magico che lo mette in atto, quanto a rilasciare l'energia per scopi non chiari e non controllabili nelle sue conseguenze.

Tra le altre cose, se nel rito vero e proprio (foss'anche eseguito in forma ludica) l'azione viene eseguita per raggiungere uno scopo sociale è più simile a un lavoro vero e proprio, una messa in opera di un progetto trascendentale, nel rito drammatico di Crowley l'effetto generato sfocia nel campo del gioco profondo o tenebroso, cioè in qualcosa che non necessariamente ha una funzione costruttiva nel senso sociale del termine. In ultima istanza il lavoro rituale tende ad essere anonimo nei suoi sviluppi tradizionali, con forme lievissime di cambiamento graduale – ovvero di adattamento alle mutate condizioni storiche, antropologiche, culturali, sociali – attraverso il tempo; qualora vi fosse una componente di gioco, questa sarebbe ritualmente regolata (Turner 1982: 85). Di contro, il lavoro della magia cerimoniale crowleyana è fortemente affine a un gioco che, partendo da regole fisse per iniziarlo, tende nel finale a scardinarle, lasciando molto spazio all'inventiva individuale del singolo "mago" e al suo senso estetico. È il senso stesso di tali rituali, risiede infine nell'improvvisazione, i cui caratteri, qui di seguito sono esposti:

Whenever improvisation is a performative strategy in ritual, it places ritual squarely the domain of play. It is indeed the playing, the improvising, that engages people, throwing them

into action, constructing their relationship, thereby generating multiple and simultaneous discourses always surging between harmony/disharmony, order/disorder, integration/opposition. [...] Acknowledging correctly can be dangerously explosive, even subversive, Victor Turner (1986:168) likewise distinguishes it from ritual. Elsewhere he argues (1982: 85) that there is a room for play in ritual that the liminal phase of ritual is particularly conducive to it (Thompson Drewal 1992: 8 ss.).

Proprio la componente esplosiva e sovversiva evidenziata da Thompson Drewal è, crediamo, ciò a cui punta il rituale crowleyano.

5. LA PRESENZA LIMINOIDALE

Il forte individualismo conferito dall'improvvisazione relega il tipo di rito proposto da Crowley all'interno delle esperienze di tipo liminoide, contraddistinto peraltro da una componente ludica che resta forte, indipendentemente da quanta serietà possano esprimere i praticanti.

Quella dei praticanti è, del resto, una collettività che non riproduce la società o il cosmo se non in maniera confusa e distorta. L'obiettivo non è la ricompattazione sociale, ma una distruzione che possa permettere ai praticanti di ricomporre i cocci a proprio piacimento e secondo regole arbitrarie. Un gioco per il gioco, effettuato in uno spazio di limite che confina con l'infinito e l'inquietante. Non ci sono regole fisse se non quelle stabilite dalle singole volontà dei praticanti in cerca di una facile, quanto illusoria, cratofania.

Pur tuttavia qualcosa agisce realmente anche all'interno di un simile contesto: pur trattandosi di un rito liminoide – quindi manchevole di un reale contatto con una trascendenza che in-forma di se il cosmo – all'interno di esso *un certo qual flusso* permette ai praticanti di valicare momentaneamente i propri limiti e manifestare un *aliquid* sconosciuto e tuttavia presente, che esercita un'azione. Che si tratti di un qualcosa che nasce dalla comunione delle volontà o di un qualcosa che esiste di per sé, non è affare che riguardi direttamente il presente lavoro: teniamo a precisare che questo è un genere di domande più afferenti all'antropologia del Sacro e allo studio delle religioni. Quel che noi vo-

gliamo invece sottolineare è come questa forza che sorge dal cerimoniale *giochi* gli astanti, proiettandoli in una dimensione sottile ma dagli effetti ben tangibili. Non si tratta solo di *trance* o di casi di possessione più o meno palesi, quanto di vere e proprie azioni che si servono di mani umane per essere compiute; azioni che altrimenti non potrebbero venire alla luce e che hanno un effetto sullo stato percettivo degli stessi astanti.

6. MĀYĀ-LĪLĀ, GIOCO PROFONDO E GIOCO TENEBROSO

Richard Schechner spiega bene questo genere di pensiero, riconducendo la questione alle categorie ludiche. Diversamente da Turner – il quale considera il *ludus* come un aspetto non essenziale del rito liminale –, Schechner lo ritiene invece una parte importante, *mimetica*, del rito. Egli parla, infatti, di *māyā-līlā*, cioè del gioco della realtà che ci circonda. Il concetto viene desunto dalla sfera della cultura indiana e si riferisce principalmente al cangiante mondo delle forme in cui l'uomo è immerso. È per eccellenza il gioco creativo degli dèi, che ha un carattere appunto di un'illusione (*in-ludēre*), di gioco creativo. Nulla è davvero come appare eppure per noi lo è. Ciò può essere interpretato in duplice maniera: da un lato è un male, in quanto le forme irretiscono e distruggono l'uomo dalla ricerca del Vero, dall'altro le forme stesse, se ben considerate, non sono che proiezioni di un Vero che sta all'uomo ricercare con tutte le forze. La duplicità dell'interpretazione lascia la possibilità di interpretare positivamente o negativamente l'idea stessa di gioco. Beninteso, un'interpretazione positiva vede nel gioco un'azione che, imitando il modello, riesce a entrare in contatto con esso: donde i riti mimetici indiani, le commedie sacre, il *Nō* e il *Kabuki*, la *Via Crucis* etc. Si entra in contatto con quella dimensione perché si entra in quella dimensione. Dunque il *māyā-līlā* può essere considerato come il rapporto simbiotico tra il *performer* e il ruolo da interpretare.

Il concetto inoltre è ulteriormente scomponibile, facendo riferimento nella fattispecie al secondo termine della diade qui presa in considerazione. *Līlā* nello spe-

cifico è il termine che sta per gioco all'interno della coppia di termini: rappresenta la spontanea manifestazione del *brāhman* (principio divino), che tuttavia non è da intendersi ancora come inizio della dualità; ergo *līlā* costituirebbe l'intera rappresentazione dell'Universo inteso come gioco, gioco libero da ogni fine in quanto il *brāhman* stesso è ogni cosa, Colui che di nulla necessita (*Chandogya Upanishad*: 3.14.1.). *Māyā* è invece la manifestazione apparente che deriva dal gioco del *brāhman* (Della Casa 1976: 569). Letteralmente, la diade sarebbe traducibile quale "Gioco (divino) della Manifestazione (illusoria)". Lungi dall'essere realtà separate e opposte (cosa tra le altre cose estranea alla mentalità indiana), esse scaturiscono dalla stessa fonte e tendono a esprimere le diverse parti della medesima realtà apparente. Realtà all'interno della quale siamo immersi e irretiti e che dovremmo cercare di lacerare per accedere alla Realtà Assoluta.

L'idea dunque di un gioco divino così complesso e tuttavia fruibile per l'uomo (con tanto di una possibile uscita dalla rete) deve aver esercitato senza dubbio il suo fascino sul giovane Crowley, fino a spingerlo a includere alcune concezioni della spiritualità indiana all'interno del sistema di *Magick*.

È probabile che Crowley abbia percepito il potenziale esplosivo di questo genere di concetti e abbia trasposto all'interno del proprio cerimoniale qualcosa che potesse in qualche modo riprodurre questo potente gioco delle parti, tant'è che come abbiamo avuto modo di vedere, la drammatizzazione delle storie dei numi sono considerati un buon metodo per agganciare l'uomo al piano delle potenze cosmiche da invocare. Si potrebbe pensare a un saccheggio da parte di Crowley di alcuni elementi tratti dalle rappresentazioni sacre, con una loro trasposizione all'interno di un panorama liminoide inedito e tipico della società industriale moderna ed occidentale. Ma se quei riti sacri riproducono una storia che dà ordine al cosmo, e quindi si riferiscono in ultima istanza al Divino e al Suo Mondo, chiamando in causa il gioco creativo, i cerimoniali di Crowley a cosa si richiamano, che tipo di

gioco mettono in moto? Qual è il modello profondo chiamato in causa?

Non potendo determinare esattamente cosa venga chiamato in causa in siffatti cerimoniali, preferiamo indulgere nella spiegazione avvalendoci di due categorie eminentemente schechneriane: il gioco profondo e il gioco tenebroso.

Nella definizione di Clifford Geertz (Cfr. Schechner 2013: 118-121), il gioco profondo è un tipo di gioco in cui il prezzo da pagare è irragionevolmente alto rispetto ai benefici che se ne possono trarre. Tuttavia, è al tempo stesso un'attività che determina uno status sociale: giocare un gioco profondo significa ribadire la propria appartenenza a un gruppo sociale e a una posizione all'interno del gruppo. Gioca chi può permettersi di giocare. Ma perché si gioca? Per una ricerca del piacere fino al limite del dolore: è il brivido dell'azzardo ricercato per sé stesso.

Spesso questo tipo di gioco progredisce nella sua conseguenza logica, il gioco tenebroso. Qui non sono più i giocatori a giocare il gioco, ma è il gioco che prende "vita" e gioca i giocatori secondo regole invisibili e tutt'al più note a una cerchia assai ristretta di giocatori. È un gioco eccessivo, che prorompe all'improvviso, frenetico e delirante in certe sue manifestazioni; un tipo di attività i cui scopi sono sempre segreti e il cui carattere è fortemente sovversivo rispetto a ogni regola e a ogni ordine.

Chiarite le modalità di entrambi i giochi, possiamo tentare di applicarle al contesto del cerimoniale drammatico: l'azione dirompente del protagonista del rituale sugli astanti ha tutto l'effetto di un gioco tenebroso in cui nessuno, tranne lui stesso, è a conoscenza di come la rappresentazione andrà a concludersi. Egli assume su di sé la carica della diade *māyā-līlā*, cioè la potenza del gioco divino della realtà e dirigerà questa potenza verso un ben preciso obiettivo: dissolvere le tenebre della conoscenza, dissipandole attraverso il gioco stesso. Userà le tenebre dell'ignoranza per distruggere l'ignoranza, rivelando le proprie intenzioni nell'atto del climax drammatico della recitazione. Come abbiamo visto, l'intento del climax è quello di creare un effetto stravolgente sugli attori minori

e guidarli verso lo spazio plastico e caotico dell'improvvisazione, dove ciascuno di loro, ma in comunità, potrà liberare la propria Vera Volontà. Gli stessi partecipanti che vengono "giocati" recedono dalla propria individualità per piegarsi a un flusso di forza esercitato magneticamente dal protagonista, che li guida nei meandri oscuri del gioco cerimoniale.

Ciascuno prendendo parte alla cerimonia ha eseguito una parte del rituale drammatico e ha sacrificato una parte delle proprie energie: volendo potremmo dire che la *līlā* (il gioco) ha dissolto la *māyā* (l'illusione) e ha lasciato trasparire quella che Crowley chiama la "vera volontà". Il mondo circostante percepito dagli astanti cessa di esistere e diventa caos che può essere rifoggiato. L'ordine cosmico e liturgico cessa per essere ricostruito secondo i desideri propri di ciascuno. Il protagonista ha incamerato esperienza e potere infrangendo il mondo, chiamando a sé una forza superiore. La qualità tenebrosa risiede nel fatto che non si conosce la reale origine delle forze chiamate in causa, né i possibili effetti a lungo termine sui partecipanti al gioco cerimoniale così condotto.

7. CONSIDERAZIONI SUL ROVESCIA- MENTO

Ingannevolmente si potrebbe essere portati a pensare che siffatti rituali magici siano del tutto inefficaci all'interno di un mondo industrializzato come il nostro. Non bisogna sottovalutare, anzitutto, gli effetti antropologici che certe pratiche scatenano nell'uomo. Non vi sono effetti visivi spettacolari, bensì conseguenze silenziose e invisibili ma ugualmente tangibili. L'idea semplice di rovesciare l'ordine, anche se per gioco, può dare il via a catene di eventi che mettono in gioco forze incontrollabili, anarchiche e pericolose, pronte davvero a rovesciare il mondo circostante: quel che viene espresso in maniera sottile tramite le pratiche rituali e le idee può produrre effetti materiali. Come? Per un gioco di imitazione e riproduzione su vasta scala dei modelli così appresi. È una continuazione di quel gioco tenebroso che poc'anzi spiegavamo. Nessuno sa di stare giocando tranne il Gioco stesso in questo caso.

Si potrebbe obiettare che esistono nella tradizione feste dove il rovesciamento viene già espresso, come il carnevale o i *saturnalia*. La differenza fondamentale è che queste feste sono previste all'interno di quelle società come valvola di sfogo per disinnescare forze e influenze centrifughe e disgregatrici. Nel caso dei cerimoniali invece non c'è nessun "mandato" che li renda legittimi nella loro azione: anzi sembra che l'esaltazione che ne segue sia solo un accumulo non transitorio di questi elementi centrifughi.

Concentrazione di elementi che in una società come la nostra, che ha proclamato la morte di Dio, rischiano di scoppiare irrimediabilmente nel modo più violento. Noi siamo in una società che è un perenne carnevale, pronto a esplodere.

CONCLUSIONI: PERSO NEL GIOCO DELLE ILLUSIONI

Possiamo dunque asserire che il cerimoniale thelemita è una *drammatizzazione liminoide* a carattere fortemente individuale e ludico, più simile a una fuga dalla realtà che al passaggio da uno stato inferiore a uno superiore per il tramite una soglia consacrata. Certo: anche qui una soglia viene effettivamente attraversata: ma anziché condurre a una dimensione cosmica, essa porta a un'atmosfera caotica e non del tutto chiara. Socialmente, questo gioco si pone in una zona di isolamento dato che il sistema simbolico è riconoscibile da pochi e non svolge alcuna funzione effettiva come i riti tradizionali. Esprime infatti un elemento di emancipazione dalla massa che anziché sfociare in una qualifica positiva, diventa semplice e puro esibizionismo *spirituale* (mi si consenta il gioco di parole), che realmente nulla ha di spiritualità, ma che è volta all'accumulazione di un fantomatico *potere*.

Se quest'ultima caratteristica era ed è vera per il movimento thelemita, a maggior ragione diventa la sola ragion d'essere per altri tipi di percorsi che si appoggiano al sistema di *Magick*, esasperandolo ulteriormente.

Simili rituali di segno opposto, per rispondere alla domanda iniziale del nostro lavoro, puntano principalmente a distrug-

gere i convenzionali livelli di significato stabiliti tramite l'ordine liturgico che sottende ai normali riti, per proporre una scala ignota e illusoria. Questa ricerca del potere, anziché liberare l'uomo dalla sua condizione individuale, lo irretisce ancora di più alla dimensione illusoria di *Māyā*, proiettando l'uomo verso dimensioni intramondane e infra-individuali.

BIBLIOGRAFIA:

- Asprem E. 2007, *Kabbalah Recreata: Reception and Adaption of Kabbalah in modern Occultism* in *The Pomagranate* 9.2, pp. 132-153.
- Asprem E., Granholm, K. (Eds.), 2013, *Contemporary Esotericism*, Equinox Publishing Ltd, Sheffield – Bristol.
- Bell C. (Ed.) 2007, *Teaching Ritual*, Oxford University Press, New York.
- Bell C. 2009, *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford University Press, New York.
- Bogdan H. 2007, *Western Esotericism and Rituals of Initiation*. State University of New York Press, Albany.
- Bogdan H., Djurdjevic G. (Eds.) 2013, *Occultism in a global perspective*, Routledge – Taylor and Francis Group, London & New York.
- Crowley A. 1974, *Magick*, edited, annotated by J. Symonds and K. Grant, Samuel Weiser Inc., York Beach, Maine, trad. it. di A. Pollini 1976, *Magick*, Casa Editrice Astrolabio – Ubaldini Editore, Roma.
- Crowley A. 1904 [2020], *Liber AL vel Legis*, Ordo Templis Orientis, Gothenburg, Sweden, trad. it. di A. Canepa e F. Tagliabue 2020, *Il Libro della Legge*.
- Crowley A., Duquette L. M. (a cura di) 2013, *Dramatic Ritual* in «The Best of Equinox», Vol. II, Red Wheel/Weiser Books, San Francisco.
- Della Casa C. (a cura di) 2000, *Upaniṣad Vediche*, TEA, Milano.
- Dennisof D. 2014, *Performing the Spirit: Theatre, the Occult, and the Ceremony of Isis*, in *Cahiers victoriens & édouardiens* [en ligne], 80 Automne. Consultabile online: <https://journals.openedition.org/cve/1552>.
- Drewal M.T. 1992, *Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency*, Indiana University Press, Bloomington.
- Filippini-Ronconi P. (a cura di) 2007, *Upaniṣad antiche e medie*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Granholm K. 2005, *Embracing The Dark: The Magic Order Of Dragon Rouge. Its Practice In Dark Magic And Meaning Making*, Abo Akademi University Press, Abo, Finland.
- Granholm K. 2014, *Dark Enlightenment. The Historical, Sociological and Discursive contexts of contemporary Esoteric Magic*, Brill, Leiden – Boston.
- Grimes R. L. 2014, *The Craft of Ritual Studies*,

- Oxford University Press, New York.
- Guénon R. 1929, *Autorité spirituelle et pouvoir temporel*, Vrin, Paris, trad. it. P. Nutrizio 2014, *Autorità spirituale e Potere temporale*, Adelphi, Milano.
- Guénon R. 1946, *Aperçus sur l'Initiation*, Éditions Traditionnelles, Paris. trad. it. di P. Nutrizio 2003, *Considerazioni sull'Iniziazione*, Luni Editrice, Milano.
- Guénon R. 1946, *La Grande Triade*, Gallimard, Paris, trad. it. di F. Zambon 1980, *La Grande Triade*, Adelphi, Milano.
- Guénon R. 1962, *Symboles Fondamentaux de la Science Sacrée*, Édition Gallimard, Paris, trad. it. di F. Zambon 1975, *Simboli della Scienza Sacra*, Adelphi, Milano.
- Handelman D. 1977, *Play and Ritual: Complementary frames of metacommunication*, in Chapman A.J., Foot H.C. (Eds.), *It's a Funny Thing, Humour 1st Edition Proceedings of The International Conference on Humour and Laughter*, Pergamon, Cardiff, pp. 185 – 192.
- Hannegraf W. J. 2010, *The beginning of Occultist Kabbalah: Adolphe Franck and Eliphas Lévi* in Huss B., Pasi M., Von Stuckrad K. (Eds.), *Kabbalah and Modernity*, Brill, Leiden – Boston, pp. 107 – 128.
- Introvigne M. 2016, *Satanism: a social history*, Brill, Leiden – Boston.
- Karlsson T. 2004, *Kabbala, kliffot och den goetiska magin*, Ouroboros Produktion, Sundbyberg, Sweden, trad. it. di A. Brandi, 2011, *La Kabbala e la magia goetica*, Atanòr Editrice, Roma.
- Lingan B.E. 2006, *Contemporary forms of occult theatre*, PAJ, MIT press, Cambridge, Massachusetts, Vol. 28, n. 3, pp. 23 – 38.
- Nietzsche F.W. 1882 [1990], *Die Fröhliche Wissenschaft*, Reclam, Leipzig, trad. it. a cura di F. Masini, note di G. Colli, 1977, *La Gaia Scienza e Idilli di Messina*, Adelphi, Milano.
- Nietzsche F.W. 1883-85 [2016], *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen*, Hofen-berg Verlag, Berlin, trad. it. di M. Montinari, note di G. Colli, 1968, *Così parlò Zarathustra: un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano.
- Owen A. 2006, *The Place of Enchantment: British Occultism and the Culture of the Modern*, in *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, University of California Press Journal, Berkeley, Vol. 9 No. 4, pp. 116 – 117.
- Sitney P.A. 2002, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000*, Oxford University Press, New York.
- Schechner R. 2002, *Introduction to Performance Studies*, Routledge, London – New York, trad. it. di D. Tomasello 2018, *Introduzione ai Performance Studies*, CUE Press, Bologna.
- Scholem G. 1941 [1995], *Major trends in Jewish Mysticism*, Schocken Books, New York, trad. it. di G. Russo, 1993, *Le grandi correnti della Mistica Ebraica*, Einaudi, Torino.
- Scholem G. 2006, *Alchemy and Kabbala*, Spring Publications, Connecticut, trad. it. di M. Sartorio, 2015, SE Edizioni, Milano.
- Tambiah S.J. 1979, *Performative Approach to Ritual*, Proceedings of the British Academy 65, London, 113-69, trad. it. di D. Garavini 1995, *Rituali e Cultura*, Il Mulino, Bologna.
- Turner V.W. 1966, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Aldine, Chicago, trad. it. di D. Zandra 1972, *Il processo rituale*, Morcelliana, Brescia.
- Turner V.W. 1982 *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York, trad. it. di S. Mosetti 1986, *Dal rito al teatro*, Morcelliana, Brescia.
- Turner V.W. 1986 *Anthropology of Performance*, Performing Arts Journal Publications, New York, trad. it. di S. De Matteis 1993, *Antropologia della Performance*, Il Mulino, Bologna.