

antropologia e teatro

ARTICOLO

Teatro folk e sciamanesimo in Corea

Giovanni Azzaroni

Abstract – ITA

La data di nascita del teatro coreano è incerta, ma l'inizio può essere rintracciato nelle antiche cerimonie, nei riti folkloristici e nelle cerimonie sciamaniche che risalgono a più di duemila anni fa. Probabilmente sono rinvenibili forme teatrali nei riti civili, celebrati con danze, canti e maschere per adorare il cielo e ingraziarsi gli spiriti ancestrali. Nelle danze coreane sono correlate le diverse parti del corpo, sono mostrati delicati segni estetici indicatori delle danze che le ispirano e la parte superiore del corpo è enfatizzata. Gli studiosi ritengono che il teatro coreano trovi la sua maggiore espressione nei drammi rituali danzati, che, sino ai primi anni del ventesimo secolo, insieme con il teatro delle marionette, era apprezzato sia dal pubblico delle città che da quello dei villaggi. Attualmente il teatro popolare coreano è riassumibile in quarantuno drammi mascherati, riti e drammi folkloristici ispirati a miti e a racconti popolari.

Abstract – ENG

The exact date of birth of Korean theater is uncertain, but its origins can be traced back to ancient ceremonies, folkloric rites, and shamanic rituals that date back more than two thousand years. Theatrical forms can likely be identified in civil rites, celebrated with dances, songs, and masks to worship the heavens and appease ancestral spirits. In Korean dances, various parts of the body are interconnected, delicate aesthetic gestures indicative of the dances that inspire them are displayed, and the upper body is emphasized. Scholars believe that Korean theater finds its greatest expression in danced ritual dramas, which, until the early 20th century, along with puppet theater, were appreciated by both urban and rural audiences. Today, Korean popular theater can be summarized in forty-one masked dramas, rites, and folkloric plays inspired by myths and popular tales.

ARTICOLO

Teatro folk e sciamanesimo in Corea

Giovanni Azzaroni

Nell'antichità più remota lo sciamanesimo era la religione dei Coreani, che conobbero altre forme religiose, e cioè confucianesimo, taoismo e buddhismo, solamente a partire dai Tre Regni, chiamati, rispettivamente, Silla (57 a.C. – 93) nel sud-est, Koguryō (37 a.C. – 668) nel nord e Paekche (18 a.C. – 660) nel sud-ovest¹. Il regno di Koguryō per molti anni ha rappresentato un importante antagonista degli stessi Cinesi e sin dai primi tempi “mostrò la sua scarsa remissività nei confronti del potente vicino: è il primo dei Tre Regni e a lungo sarebbe rimasto il più forte. Con Koguryō, il passaggio dallo Stato centralizzato si conclude e la Corea comincia a svolgere un ruolo sempre più attivo nel panorama storico dell'Asia orientale” (Riotto 2024: 81). Tra le più antiche fonti che trattano dei caratteri fondamentali dello sciamanesimo possono essere indicati storie cinesi, ad esempio il *San-kuo che*, il *Cheu shu* e il *Suei shu*, e documenti storici coreani, come il *Sam-guk sa-gi* di Kim Pusik, databile 1145, e il *Sam-guk-yu-sa* del monaco Il-yon, scritto nel tredicesimo secolo, nel quale probabilmente è individuata la più antica versione della mitologia sciamanica coreana, concernente Tan-gun o Signore del Sandalo, mitico fondatore dello stato di Cho-sŏn o Chŏson (Corea), figlio del Creatore del Cielo che discese sulla terra nel 2332 a.C., regnò per circa mille anni e ritornò in cielo lasciandogli il trono.

La valenza performativa dei riti sciamanici è attestata dalle numerose strutture che la caratterizzano, tra le quali particolarmente indicativo può essere il rituale di guarigione. Robert Moose (1911), seppur con evidenti connotazioni eurocentriche, ne ha significativamente descritto uno condotto da una sciamana (*mudang* o *mu-dang*), al quale assicura di aver assistito:

Vi erano cibi e frutta in abbondanza. Una giovane donna dal volto pallido era seduta lì vicino [...]. La *mudang* continuava la danza *fantastica* [il corsivo è di chi scrive], tentando di convincere lo spirito ad abbandonare il corpo della donna ammalata. Vi erano tamburi, campanelle, cimbali rimbombanti che venivano battuti con una velocità tale che gli ascoltatori rischiavano di rimanere sordi; allora, in mezzo al risonar dei cimbali, si udirono chiare le grida e le invocazioni della *mudang* che volteggiava, danzava e saltava in aria [...]. Questa

¹ Le analisi proposte in questo studio si riferiscono esclusivamente al tessuto culturale della Repubblica di Corea (Corea del Sud).

esibizione *idiota* (*il corsivo è di chi scrive*) continuò sino al momento in cui la sciamana, giunta quasi allo stremo delle forze, si fermò all'improvviso [...].

La valenza teatrale del rito è molto precisa, connotata dal suono di tamburi, cimbali e campanelle, che accompagna una danza che l'autore definisce "fantastica", probabilmente intendendo non usuale, cioè una forma di danza che si diversifica da quelle comunemente agite e viste; ne consegue che nel rituale citato la sciamana è interprete di forme e strutture che sono tipiche di quella situazione, forme e strutture che non presentano somiglianze con i conosciuti e codificati movimenti del teatro. Si può quindi sostenere che il rituale sciamanico esaminato è caratterizzato da proprie forme performative, precipue di quella specifica azione. Questa considerazione può essere più in generale estesa alla vasta platea delle performance sciamaniche, che di conseguenza si propongono, dal punto di vista spettacolare, come un modello performativo con regole e modelli prefigurati e connessi all'occasione che li ha originati, e quindi da un punto di vista antropologico possono essere definiti "frutti" della cultura che li ha generati.

La presenza della sciamana, che riveste quindi un ruolo centrale nella società, introduce alcune interessanti considerazioni antropologiche. Affinché si possa parlare di società matriarcali è necessaria la matrilinearità e, da un punto di vista economico, il potere di redistribuire le ricchezze deve essere assegnato alle donne. Inoltre deve essere mantenuta l'uguaglianza di genere, manifestata dal consenso nel processo decisionale, dal quale nessuno è escluso. Solamente quando in una società compaiono queste strutture si può parlare di matriarcato, nel quale la matrilinearità è una componente essenziale e indispensabile, perché non solo fornisce la struttura all'intero corpo sociale, ma anche include gli antenati e le antenate sino alla prima madre del clan. L'uguaglianza di genere è fondamentale e dimostra che nonostante in queste società le donne abbiano un ruolo centrale non si sviluppano forme di gerarchia tra i sessi.

Entrambi hanno lo stesso valore e ciascuno ha la propria sfera di attività. Così le donne sono socialmente al centro della vita collettiva, mentre gli uomini figurano come rappresentanti politici dei clan verso il mondo esterno. Sebbene le sfere d'azione differiscano sono considerate equivalenti e in relazione fra loro. Le società matriarcali, quindi, non sono immagini speculari del patriarcato. In ogni caso la matrilinearità e la parità di genere non bastano a fare di una società un matriarcato senza il potere di distribuzione economica delle donne. La gestione delle risorse è una condizione indispensabile, poiché è l'asse su cui si fonda l'equilibrio di una economia matriarcale (Goettner-Abendroth 2022: 21-22).

L'autorità femminile si fonda sulla centralità economica, sociale e culturale della donna, mentre gli uomini mantengono ed esercitano l'autorità politica, anche se questo potere non istituisce una forma di dominio (Sanday 1981).

Ogni soggetto che occupi uno spazio, una estensione della realtà spazio-temporale, sostiene paradigmaticamente Edmund Husserl, è un corpo (*Körper*). Per un geologo una pietra è un corpo, per un astronomo lo sono un pianeta, una stella, per un biologo lo è il corpo umano, lo è per uno scienziato che si occupi dei meccanismi fisici dell'essere umano, del *soma* (*Leib*), che è "il corpo vivo animato; dotato di sensazioni, sensibilità, controllo e della capacità di riflettere su se stesso: il movimento del corpo, la decisione volontaria di muoversi, è ciò che fa sì che il corpo, in quanto *soma*, sia il punto zero di orientamento: vivo il mondo dal 'mio' punto di vista e da lì mi oriento verso il mondo" (Mendoza-Canales 2017: 149). Il corpo non è solamente una cosa, è anche un organo dello spirito e, contemporaneamente, una espressione dello spirito. Gli organi dei sensi orientano i movimenti del corpo, ad esempio "compito degli organi della vista – gli occhi – è quello di trasmettere, attraverso canali nervosi, immagini del mondo esterno" (Marazzi 2010: 74); Platone e Aristotele associano la vista alla ragione e alla certezza. La percezione del proprio *habitat* arricchisce le conoscenze dell'uomo, ne orienta i movimenti, ne dirige le azioni e contribuisce a costruire un patrimonio di informazioni che possono essere utilizzate nel tempo. "La vista è un senso predominante, rende possibili le relazioni sociali, la forma, il colore e i movimenti di chi ci circonda sono resi concreti dalla vista" (Azzaroni 2019: 11).

Nei rituali di guarigione gli sciamani (*p'an-su*), in genere ciechi perché vedono con il terzo occhio, l'occhio della mente, privilegiano il tamburo, che percuotono con forza per costringere gli spiriti a uscire dal corpo del malato/della malata: questa fase del rituale induce all'analisi dell'analogia "corpo del tamburo"/"corpo del malato/della malata"/"corpo dello sciamano che danza". Il corpo, in queste tre accezioni, diventa quindi fondante e propone una visione dell'atto performativo che pone al centro l'agente, l'attore-sciamano. Il corpo che danza diventa centrale e struttura il divenire dell'atto scenico in un approccio prossemico con lo spazio e il tempo della rappresentazione. Lo sciamano è un "attore" che crea la storia che interpreta, una invocazione codificata alle divinità che possiede e che lo possiedono per ottenere un risultato, una guarigione, che in maniera traslata significa mettere in scena una storia. Da un punto di vista antropologico, lo *status* ontologico dell'"attore", dello sciamano del rito si sostanzia in una azione performativa funzione del suo essere sciamano o posseduto.

Nell'azione performativa il corpo dell'agente riveste un ruolo dominante che gli permette di far sentire e capire quello che gli spettatori percepiscono: questa affermazione costituisce, a mio avviso, un netto e preciso distanziamento da spiegazioni psicologiche e cognitive un tempo dominanti. I nostri stati emotivi non derivano semplicemente dalla mente, ma sono originati dal corpo in conseguenza delle connessioni esistenti tra le facoltà motorie, sensoriali e cognitive. Ne consegue che i sentimenti possono essere definiti incarnati e non psicologici interiori. Merleau-Ponty ha anteposto il corpo alla mente, sviluppando una prospettiva diversa sulla natura dell'esperienza e della conoscenza. Per comprendere il passaggio dalla concezione cartesiana a una prospettiva incarnata, mettendo in primo piano il ruolo del corpo, è necessario comprendere la relazione tra pensare e fare. La filosofia ha soprattutto privilegiato il pensare, ma la vita comporta il pensare e il fare e la conoscenza incarnata abita nel mezzo di questo dualismo, di questo *continuum*. Si tratta di

una forma di conoscenza che ci permette di agire come se non pensassimo, perché con una conoscenza incarnata nel corpo possiamo agire senza riflettere coscientemente su ciò che sappiamo. Sviluppiamo una conoscenza incarnata senza che nessuno ce la debba insegnare, perché la acquisiamo attraverso le esperienze che il nostro corpo fa e le azioni che compie (Roberts 2020: 73).

Si può quindi sostenere che le emozioni associate a una esperienza – in questo caso la performance sciamanica, l'atto performativo – siano strettamente connesse a quelle provate dalle persone che assistono. Le emozioni entrano in risonanza ed essere con altre persone ci permette di sentire quello che esse sentono.

Il rispecchiamento ci consente di capire come possiamo comprendere quello che provano gli altri, mentre l'idea che i nostri corpi siano reciprocamente in risonanza ci aiuta a capire meglio come è possibile la condivisione delle emozioni fra persone che sono l'una in presenza dell'altra. Il contagio dello stato d'animo e delle emozioni fra persone è una conseguenza della natura incarnata dell'esperienza, per cui prima il nostro corpo, e poi la nostra mente, entrano in sintonia con quelli degli altri (Roberts 2020: 163).

Al significato che le cose assumono per il corpo consegue la loro disposizione nello spazio e nel tempo, le cui dimensioni, qualora siano degli apriori per la mente, come afferma Kant,

è solo perché il corpo le ha precedentemente acquisite e costantemente le porta con sé. In quanto ho un corpo, in quanto agisco nel mondo attraverso questo corpo, lo spazio e il tempo non sono per me una somma

di punti giustapposti, né un'infinità di relazioni di cui la mia coscienza effettuerebbe la sintesi che include anche il mio corpo. Il mio corpo non è nello spazio e nel tempo, ma *dischiude* lo spazio e il tempo come distanza o prossimità delle cose, come impiego di un certo tempo per percorrere lo spazio necessario per raggiungerle (Galimberti 2021: 128).

Il conoscere determina lo spazio e il tempo dai quali è possibile far scaturire a priori numerose conoscenze sintetiche, come ad esempio insegna la matematica pura rispetto alla conoscenza dello spazio e dei suoi rapporti. Questa conoscenza dello spazio e del tempo “ci lascia intatta la sicurezza della conoscenza sperimentale; perché noi ne siamo ugualmente certi, o che queste forme appartengono alle cose in sé, o solo alla nostra intuizione di queste cose in un modo necessario” (Kant 1966: 81). Come sostiene Nietzsche, il corpo possiede una ragione maggiore di quanta ne possa offrire la massima sapienza, non si comprendono le cose del mondo qualora non si percorra quello spazio che il corpo ci mostra avvicinandosi o allontanandosi dalle cose. Si tratta di uno spazio che non obbedisce a sistemi astratti di coordinate

perché risponde solo a quella serie indivisibile di atti che consentono al nostro corpo di dis-locare le cose sopra o sotto, a destra o a sinistra, vicino o lontano, ottenendo così un orientamento e una direzione. La diversa abilità delle nostre mani nominano la *destra* e la *sinistra* assegnando a queste determinazioni tanto usuali, eppure tanto ignorate dall'ordine geometrico, il valore simbolico di *fausto* o di *infausto*, in cui è racchiuso il senso di una maggiore o minore possibilità, abilità, «destrezza» nel manipolare le cose, onde disporle nell'ordine più rispondente alle esigenze del nostro corpo. Lo stesso dicasi di *sopra* e *sotto* in riferimento al cielo e alla terra, per cui basta capovolgere l'oggetto per fargli smarrire la sua fisionomia, il suo senso; basta mettersi con la testa all'ingiù per sentire lo spazio come “contro natura” (Galimberti 2021: 134).

Nel pensiero di Heidegger e Gadamer, la comprensione è un evento che presuppone un mondo o, meglio, una serie di eventi significativi correlati nei quali il proprio mondo è in primo piano, mentre la filosofia analitica anglo-americana sostiene che la conoscenza sia il risultato di una continua interpretazione che emerge dalle nostre capacità di comprensione, capacità che “sono radicate nelle strutture del nostro radicamento biologico nel corpo, ma sono vissute ed esperite all'interno di un dominio di azione consensuale e di storia culturale” (Varela – Thompson – Rosch 2016: 214). È opinione di Johnson (1987: 14) che la comprensione non possa essere esclusivamente individuale ma vada ricercata nei rapporti tra il singolo e la società che la esprime:

Il significato include gli schemi dell'esperienza radicata nel corpo e le strutture preconettuali della nostra sensibilità (cioè il nostro modo di percepire o di orientarci, e di interagire con altri oggetti, eventi o persone). Questi schemi radicati nel corpo non sono personali o specifici di chi ne fa esperienza. La nostra comunità ci aiuta a interpretare e codificare molti dei nostri schemi percepiti, che diventano modalità esperienziali culturalmente condivise e ci aiutano a determinare la natura della comprensione significativa e coerente del nostro "mondo".

Fondamentale è il concetto della correttezza dell'esecuzione del rituale, dalle offerte alle azioni performative, poiché il "modo" diventa la chiave dell'"ottenere", ma anche del corretto svolgimento del percorso teatrale. Lo sciamano² agisce nel corso di una seduta, cioè di una "situazione teatrale" in cui sono presenti e interagenti un attore (lo sciamano) e degli spettatori. Lo sciamano chiama dentro di sé gli spiriti durante la seduta, principale dramma rituale dello sciamanesimo che include la possessione. La performance della quale è protagonista lo sciamano (può essere coadiuvato da assistenti, cioè da attori secondari), che agisce in stato di estasi – talvolta controllata, ad esempio minimi scuotimenti, talvolta esasperata, ad esempio urla e danze selvagge – coinvolge gli spettatori e istituisce un evento teatrale strutturato.

Gli stati di trance, che è un portato culturale, sono una componente fondamentale dell'azione performativa dello sciamano e possono essere indotti facilmente, mediante una varietà di stimoli applicati singolarmente o in combinazione, dall'uso di superalcolici alla suggestione ipnotica, alla rapida iper-respirazione, all'inalazione di fumi e di vapori, alla musica, alla danza, all'ingestione di droghe come la mescalina, l'acido lisergico e altri alcaloidi psicotropi, ma anche con mortificazioni e privazioni autoinflitte o imposte dall'esterno, ad esempio il digiuno o la contemplazione ascetica. Gli sciamani ricevono una iniziazione, accettano le idee diffuse nel loro ambiente – l'approccio antropologico alla loro azione è immediatamente evidente –, credono di avere almeno due spiriti protettori, dei quali in genere almeno uno è lo spirito di uno sciamano del passato. Non si muovono casualmente, "recitano", riproducono atti e parole dei loro predecessori, dal che deriva la formalizzazione delle loro pratiche e la comunione con la cultura che li caratterizza: "la possessione per loro è certamente una parte da recitare, ma questo non impedisce affatto che si tratti di una parte sostenuta in buona fede, e che questa parte consista nell'agire in un modo determinato, quanto nel credere di farlo spinti da una forza estranea"

² Per rendere più agevole e funzionale la lettura con il termine sciamano si intendono sia gli uomini che le donne che esercitano questa professione rituale.

(Filliozat 1944: 80). Considero questa definizione esemplare per tratteggiare il grado di “teatralità” delle azioni sciamaniche.

Lo spettatore è un testimone attivo del teatro vissuto, vi partecipa contribuendo a chiamare lo spirito, talvolta entra in trance e si propone come un elemento irrinunciabile della rappresentazione sciamanica/teatrale: qualora non sia co-protagonista dell’evento ne è comunque parte attiva, non si limita semplicemente a guardare. L’elemento teatrale non è accessorio, “la possessione in sé è già teatro, perché porta obiettivamente alla raffigurazione di un personaggio mitico o leggendario tramite un attore umano. Musica e canto devono servire per evocare gli spiriti, ma sono anche i mezzi per creare una atmosfera e per suscitare entusiasmo nell’assemblea. Quanto alle danze si attribuisce loro un valore curativo [...], ma sono al tempo stesso divertimento e spettacolo” (Leiris 1958: 70). Questa interpretazione di Leiris, antropologicamente corretta, che specificatamente si riferisce allo *zar* messo in scena dagli Etiopi di Gondar, può a mio avviso essere ritenuta valida anche su un piano più generale, perché instaura rapporti e connessioni di carattere complesso. Con la divinazione lo sciamano diventa il luogo della drammaturgia della conoscenza, mentre quando pronuncia una diagnosi gioca la drammaturgia sul paziente, “in assenza di qualsiasi testimone citato a comparire” (Nathan – Stengers 1995: 31-32).

Nella letteratura antropologica e psichiatrica sono numerose e variegata le ipotesi che sono state formulate per cercare di interpretare i fenomeni relativi allo sciamanesimo e non è compito di questo studio indagarne le connessioni e le implicazioni. Nel sintetico quadro antropologico tracciato si inserisce l’approccio sincronico allo sciamanesimo coreano, che, pur presentando caratteristiche precipue, non costituisce un fenomeno *a parte*, ma al contrario consente di verificare analogicamente alcune delle teorie esposte in precedenza. In coreano sciamanesimo può essere reso con *musok* (*musok* è anche la traduzione di sciamano), vocabolo con una variabilità semantica superiore a quella della parola occidentale “sciamanesimo”, alla quale, tuttavia, corrisponde; le differenze vanno soprattutto ricercate nel particolare contesto etnologico, folklorico e religioso che favorisce la nascita di questa religione. La maggior parte dei praticanti lo sciamanesimo coreano è costituita da donne e il loro apprendimento, seppur mostrando caratteri autoctoni, può essere confrontato con quello descritto da Eliade (1951) per gli sciamani e le sciamane della Siberia. Secondo i principi della filosofia cinese e coreana il maschile (*yang*) è connesso alla luce e al mondo razionale, il femminile (*ŭm*) afferisce il buio e il mondo degli spiriti; da un lato questa percezione culturale ripropone l’opposizione complementare *yin/yang*, dall’altro legittima la presenza della donna nella professione sciamanica. Nella letteratura popolare questo

diritto è confermato dalle vicende della principessa Pari Könju, raccontate da Kim Janice (in Howard 1998: 114), che rivendica anche la diretta discendenza dello sciamanesimo coreano da quello dell'Asia centrale.

In Corea la donna era subordinata all'uomo nella sfera pubblica (attualmente lo *status* della donna sta lentamente mutando), tuttavia, nella professione sciamanica, pare godere di una riconosciuta superiorità, come attestano gli studi di Youngsook Kim Harvey, Laurell Kendall, Brian Wilson e Barbara Young. La sfera pubblica si contrappone a quella privata e lo sciamanesimo diviene una manifestazione peculiare della seconda. Nella società coreana le sciamane rivestono un ruolo speciale, poiché investono dei loro poteri la sfera pubblica, e di conseguenza influiscono sulla direzione delle attività domestiche.

Nello sciamanesimo le canzoni e le danze iniziali, soprattutto i salti, aiutano a raggiungere uno stato di estasi (Walraven 1994). La danza è molto importante e può essere classificata in quattro tipi: danza di possessione, che inizia con volteggi non codificati e termina con la ripetizione di frenetici salti in alto e in basso con entrambe le mani che si alzano e si abbassano; danza allegra degli spiriti, che la eseguono per mezzo del corpo della sciamana, possedendola; *mugam*, simile alla danza di possessione delle sciamane, eseguita dai patroni della seduta – alcuni in trance –, vestiti con abiti sciamanici (lunghe sottane colorate ornate da specchietti, denti di animali, piume), che saltano in alto e in basso; danza gioiosa eseguita da tutti coloro che partecipano alla cerimonia (Kim Hogarth 1999: 164-165). Nonostante la donna virtuosa – madre e moglie – sia glorificata nella letteratura e nell'arte, le sciamane sono molto spesso donne che hanno rinunciato ai principi morali confuciani per acquisire potere e forza. Nel *Naehun (Principi per le donne)* sono indicati i quattro presupposti fondamentali della donna confuciana: la moralità va perseguita osservando la castità, l'autocontrollo, la sottomissione e l'umiltà; queste regole contrastano palesemente con la professione delle sciamane, usualmente di bassa estrazione sociale (*yangmin*), che le rifiutano e non se ne stanno rinchiuso nella stanza più interna della casa (*anbang*), ma volano nei cieli per incontrare gli spiriti. Le sciamane sono un frutto della cultura coreana, che le ha "costruite" ed esse la agiscono, la realizzano. Il loro corpo è lo strumento fondamentale "per acquisire il mondo circostante. Ed è proprio quell'universo immediato, quello che ci troviamo intorno alla nascita, in cui veniamo immersi e che possiamo chiamare *vernacolare*, a formarci" (De Matteis 2023: 21). Il corpo non è esclusivamente il prodotto di un assemblaggio di saperi conosciuti e adottati durante la vita vissuta, scrive De Matteis (2023: 23-24) per un contesto generale, e quindi riferibile anche a quello delle sciamane coreane,

c'è una serie di acquisizioni che ci vengono tramandate e che arrivano da lontano, un tema su cui Ernesto De Martino ha scritto pagine bellissime e importanti: da nostra madre [nel caso dello sciamanesimo, dal maestro

o dalla maestra, *nda*] non prendiamo esclusivamente il suo sapere unico e personale, ma anche molto altro, in quanto lei è l'ultimo anello di una catena che le ha affidato conoscenze e tecniche elaborate in precedenza. E noi apprendendole ci inseriamo in questa lunga storia. E ripetendole le riscriviamo a modo nostro. Passandole poi ad altri. Quindi, siamo fatti anche di conoscenze indirette, non scelte e vissute razionalmente, ma che hanno un peso significativo nella nostra formazione. La incarnano. Questo ci porta nell'universo delle tecniche del corpo, che sono una fondamentale espressione di specifici sistemi culturali.

La sciamana si esprime, "recita" con formule rituali standardizzate che ha imparato dal suo maestro, con canti e con gesti. Il gesto umano non è metaforico, è l'energia vitale che implementa l'*Anthropos*, gioca e rigioca e si può registrare. Tutto quello che non è possibile registrare è imperfetto, nel nostro metodo attuale microscopico o macroscopico.

In effetti, il più o il meno non incide affatto sulla natura del gesto: un gesto microscopico interno è altrettanto registrabile quanto un gesto macroscopico esterno. *Plus vel minus non mutat speciem*, dicevano gli Scolastici. Ed è giustissimo. Il nostro occhio non lo percepisce, ma il nostro occhio non è l'unità di misura della Scienza. Noi non diciamo che l'uomo è fatto soltanto di gesti, ma esso ha, come meccanismi profondi, solamente dei gesti. Perfino la sua vita interiore è fondata su complessi motori (Jousse 2022: 66).

Lo sciamanesimo, probabilmente la fede più radicata nella cultura coreana, si connette con la musica folk nei suoi diversi generi: musica rituale (*muak*), *p'ansori* (lungo racconto cantato)³, bande folk (*nongak*), canzoni popolari (*chapka*), improvvisazioni strumentali (*shinawi*) e melodie accompagnate da un assolo di tamburo (*sanjo*). Nei rituali sciamanici la musica varia di regione in regione poiché è connessa con le singole tradizioni folkloriche e, in alcuni casi, la musica sacra diventa profana.

Negli ultimi anni gli sciamani coreani si sono esibiti sia nei teatri di Seoul che in tournée all'estero e gli studi sullo sciamanesimo si sono concentrati sugli elementi della tradizione, sui contenuti del rituale, sull'identificazione e sulla realtà degli spiriti e sulle questioni relative a alterati stati di coscienza. È opinione

³ Il *p'ansori* è la più straordinaria forma di teatro popolare coreano, che probabilmente ha avuto origine nel diciottesimo secolo: è una sorta di dramma lirico, spesso satirico, ispirato sempre a racconti o leggende tradizionali. In origine il dialogo drammatico era affidato a un cantastorie accompagnato da un suonatore di tamburo; attualmente il cantastorie è stato sostituito da un attore-cantante o da una attrice-cantante, come ho potuto verificare durante la mia ricerca di campo a Seoul nel 1988.

generale che esista una linea di demarcazione tra il rituale e il divertimento: personalmente ritengo che, facendo anche riferimento agli studi di Richard Schechner e Victor Turner, questo confine rappresenti il non condivisibile tentativo di separare il sacro dal profano. Attualmente molti studiosi, pur assegnando allo sciamanesimo una indiscutibile valenza culturale, tendono a museificarlo come retaggio del passato conservabile in documenti, film o archivi. Le performance sciamaniche allestite sulla scena di un teatro, anziché nei luoghi rituali deputati, propongono diversi interrogativi: in estrema sintesi concordo con Howard il quale afferma che “le performance rituali presentate sulla scena siano ora una parte comune e in crescita delle scene urbane coreane, tuttavia relazionate maggiormente alla *mudang*, la sciamana estatica di Seoul: in entrambi i casi è certamente sempre stato necessario per uno sciamano essere un *bravo intrattenitore* [il corsivo è di chi scrive]” (Howard 1998: 207).

Nonostante tra la cultura coreana e le sue vicine – cinese, mancese e giapponese – esistano evidenti e logiche connessioni, dovute alla storia politica del paese, è indubbio che il suo ricco patrimonio culturale manifesti una sorprendente e significativa autoctonia strutturale. D'altra parte, una intelligente assimilazione antropologica di elementi provenienti da altre culture può avere grande valore e importanza, perché assorbendo e assimilando elementi culturali di altre civiltà è possibile rivitalizzare la propria cultura. Anche in Corea la modernizzazione e le mode occidentali stanno avanzando con rapidità, ma fuori dai centri maggiori il paesaggio continua quella caratteristica e pregnante atmosfera di tranquillità e bellezza che da sempre ha connotato la sua storia, e pertanto anche la sua cultura.

L'origine del popolo coreano è ancora per alcuni aspetti oscura, probabilmente esso appartiene al gruppo tungusico e può essere apparso in qualche parte dell'Asia settentrionale, patria dello sciamanesimo; la lingua afferisce al gruppo uralo-altaico, completamente diverso da quello cinese, nonostante nella scrittura siano stati usati gli ideogrammi del potente paese vicino. La Corea è stata fortemente influenzata da elementi culturali cinesi e, a sua volta,

è servita a trasmettere la cultura cinese al Giappone. Per questo motivo la cultura e l'arte coreana, come tali, sono state raramente argomento di uno studio approfondito da parte degli studiosi, e questa trascuratezza ha tenuto in ombra la vera importanza della sua posizione culturale nella comunità delle nazioni dell'Estremo Oriente. [...] Si sente spesso dire che non è necessario scrivere una storia dell'arte coreana perché essa mostra solo alcuni aspetti provinciali della grande arte cinese. È vero, naturalmente, che l'arte coreana è influenzata dalla Cina molto più direttamente di quanto non lo sia l'arte giapponese, tuttavia uno studio più accurato rivela in essa uno spirito del tutto differente, che si esprime sì nello stile prevalentemente ritmico dei paesi

dell'Estremo Oriente, ma è tanto indipendente dall'arte cinese e giapponese quanto lo può essere quella inglese rispetto all'arte degli altri paesi europei con cui pure è in rapporto sulla base della tradizione classica occidentale (Griswold – Kim – Port 1963: 75-76 passim).

Una delle più antiche testimonianze dell'arte teatrale coreana risale al periodo Koguryō: si tratta di una pittura murale su intonaco che abbellisce una parte del muro della camera sepolcrale della tomba a tumulo detta “delle figure danzanti”, trovata nella pianura di T'üng Kou, sulle rive del fiume Yalu, che segna il confine tra la Manciuria e la Corea, ove il regno di Koguryō costruì la sua seconda capitale. In questa scena teatrale è mostrato un insieme di uomini e donne che danzano accompagnati da un gruppo di persone disposte in fila, in basso; sulla parete di sinistra è dipinta una scena di caccia, divisa in due da una catena di monti: un gruppo di cacciatori al galoppo insegue una tigre e un cervo e un animale più piccolo che non è stato possibile identificare. Per quanto afferisce le scene di danza e di caccia non sono ancora state addotte teorie scientificamente attendibili per sostenere una loro correlazione, e inoltre non esiste una certezza scientifica che consenta di affermare che le sequenze di danza possano essere intrepertate come un rito mimetico teso a ottenere una caccia proficua. Tuttavia, sebbene né i costumi né i gesti dei danzatori proponano mimeticamente gli animali da cacciare, è possibile ipotizzare una interdipendenza tra le due situazioni pensando alle sequenze di danza come un divertimento offerto ai cacciatori prima della partenza; questa interpretazione ha il pregio di non alterare la valenza apotropaica della danza e, al tempo stesso, propone l'azione di danza in particolare (e quindi il teatro in generale) come un momento del divenire della comunità.

Non si conosce con esattezza la data di nascita del teatro coreano, ma l'inizio può essere rintracciato “nelle antiche cerimonie, nei riti folkloristici e nelle cerimonie sciamaniche che risalgono a più di duemila anni fa” (Brandon 1993: 180). Probabilmente sono rinvenibili forme teatrali nei riti civili, celebrati con danze, canti e maschere per adorare il cielo e ingraziarsi gli spiriti ancestrali. La presenza di maschere è rilevante perché, come teorizza Lévi-Strauss, “ad ogni tipo di maschera si ricollegano miti che tendono a spiegarne l'origine leggendaria o soprannaturale, e a dare un fondamento alla funzione della maschera nel rituale, nell'economia, nella società” (Lévi-Strauss 1979: 11). In generale le danze coreane tendono a mostrare solamente delicati segni estetici indicatori degli spiriti che le ispirano; inoltre i danzatori e le danzatrici enfatizzano i movimenti della parte superiore del corpo, i gesti delle braccia derivano dalle posizioni delle spalle e sono confermati dallo spostarsi della testa, i movimenti delle gambe, usualmente coperte da una lunga sottana, dipendono da quelli del busto. Questa descrizione pare sottendere una correlazione tra le diverse parti del corpo, che richiede una precisa

tecnica dei movimenti, appresa dopo lunghi anni di studio e di pratica. I danzatori agiscono sui calcagni ed eseguono salti portando avanti le dita dei piedi, salti resi più difficili da abiti ingombranti, indossati proprio per rendere più ardue e difficili le esecuzioni delle diverse forme di danza; alle maniche degli abiti sono attaccati dei pezzi di stoffa (*hansam*) che coprono le mani e al tempo stesso consentono ai danzatori, agendoli, di creare nuove figure. Le danze coreane sono state influenzate da concetti filosofici del buddhismo e del confucianesimo. Una caratteristica fondamentale che le contraddistingue è la prevalenza del ritmo sui movimenti, poiché “non si danza con un accompagnamento ritmico, ma si crea un ritmo danzando” (Lee Hye-gu 1977: 5). La preminenza dell’azione del danzatore è così prefigurata, gli viene attribuita una marcata priorità nell’esecuzione, che dipenda dalla sua consapevolezza dell’azione performativa e dalla sua capacità di tradurre in movimento le sensazioni che la storia raccontata gli suggerisce. Nell’antichità i maestri di danza erano valenti suonatori di tamburo e ogni danzatore rinomato doveva saper suonare il tamburo danzando. Nelle danze coreane la vivacità dona bellezza ai movimenti, che sono rigidamente e coscientemente codificati.

È opinione degli studiosi che il teatro coreano trovi la sua maggior espressione nei drammi danzati mascherati, che, sino ai primi anni del ventesimo secolo, insieme con il teatro delle marionette, era apprezzato sia dal pubblico delle città che da quello dei villaggi. Negli anni Cinquanta del secolo scorso, con la spartizione della Corea, il teatro popolare ha subito una sorte diversa, al nord è stato praticamente abbandonato perché ritenuto non sufficientemente rivoluzionario, mentre al sud il governo si sta adoperando per salvaguardare un genere culturale considerato patrimonio nazionale. Nella Corea del Sud, in contrasto con il teatro tradizionale, a partire dai primi anni del ventesimo secolo, si è sviluppato il *shingŭk* (letteralmente, nuovo teatro), influenzato dalle teorie e dai drammaturchi occidentali; dal teatro folk, invece, sempre nel ventesimo secolo, ha avuto origine un nuovo genere danzato (*sunġmu*), che rappresenta oggi il culmine dello spirito e dell’estetica delle danze tradizionali coreane. Esistono due diverse teorie sulla sua probabile origine, la prima lo fa risalire ai rituali buddhisti, la seconda lo ritiene la derivazione di una danza popolare influenzata dal buddhismo.

Le danze mascherate possono essere suddivise e studiate secondo la provenienza geografica delle loro origini oppure tenendo conto delle loro sistematizzazioni in forme compiute. Gli stilemi rappresentativi variano con le zone di provenienza e le forme esecutive sono influenzate dal tessuto economico dal quale provengono. Le tre principali teorie sulla nascita dell’arte drammatica popolare, tramandate dalle strutture politico-amministrative delle province, sono le seguenti: l’origine va associata alle musiche, alle canzoni e alle percussioni eseguite dai contadini in occasione dei rituali dell’antica società agricola (questa ipotesi giustifica le ascendenze sciamaniche nel teatro coreano); l’origine è connessa alle musiche e alle danze del periodo Paekche; l’origine va ricercata

nella sincretica fusione delle prime due ipotesi, sintesi che si è realizzata durante il periodo Koguryō (probabilmente questa è la supposizione più attendibile e che presenta una maggiore credibilità scientifica considerando le forme e le strutture performative del teatro popolare). Attualmente il teatro danza mascherato propone due stili, derivati, rispettivamente, dal folklore sciamanico tradizionale o dalle forme codificate dell'Ufficio danze tradizionali mascherate di corte, chiuso nel 1632 durante il regno del re Injō. Nella maggior parte dei casi questi drammi mettono in scena antichi miti archetipici, secondo Nietzsche essenziali a ogni società per mantenere la sua sana e creativa forza di natura, oppure eventi storici fondanti per la comunità. Negli spazi in cui si mette in scena la realtà oppure i miti, si riaffermano i valori morali della comunità, perché questi luoghi promuovono o, forse, più esattamente, promuovevano la solidarietà sociale. L'antropologia "studia il rapporto tra gli uni e gli altri, in uno spazio e in un tempo determinati, sono quindi investiti di senso sociale, mentre la persona si definisce come un insieme di relazioni" (Azzaroni 2003: 401); gli oggetti, "a volte chiamati dèi, a volte chiamati feticci, che organizzano il territorio, il villaggio, la casa e il corpo stesso ridicono dove sono, dove vado, che cosa mi è permesso o proibito, quel che devo fare (invocazioni, profferte) per agire sugli altri, difendermi da loro, attaccarli, proteggerli o assicurarmene le grazie" (Augé 2000: 115).

La persona (traslato per attore o spettatore), lo spazio (traslato per piazza del villaggio, luogo scenico, palcoscenico) e l'oggetto (traslato per arredi e oggetti scenici), mediatori e garanti del senso, vanno considerati nello stesso rapporto simbolico. Il senso

è ovunque (nello spazio, nel corpo, nell'oggetto) ma non si coglie nella totalità in nessun luogo, poiché essendo sociale e dunque relazionale esso non si fissa su alcuno dei termini attraverso i quali si costruisce: non appartiene esclusivamente ad alcuno degli individui che mette in relazione, né al dispositivo materiale (altare, feticcio, dio-oggetto) che mette in opera la relazione, né allo spazio pubblico o privato in cui tale dispositivo prende posto. È sempre altrove, non già in una struttura nella quale potenze sovraumane deciderebbero la sorte dei mortali, ma piuttosto in una serie di surrealtà alla quale accedono solo gli indovini, i veggenti, gli sciamani, perché hanno il privilegio di adottare simultaneamente più punti di vista, dando quindi la sensazione, e rivendicandola, di vedere le cose e il rovescio delle cose, il reale e il suo doppio, mentre, più semplicemente, aspirano a cogliere nella singolarità dell'avvenimento, del corpo o dell'oggetto la pluralità delle relazioni che in essi si esprimono (Augé 2000: 116).

Poiché nel teatro popolare coreano, attualmente riassumibile in quarantuno drammi mascherati, riti e drammi folkloristici ispirati a miti e a racconti popolari, oltre agli aspetti meramente teatrali sono presenti situazioni che

possono essere interpretate come rituali, credo siano necessarie alcune precisazioni antropologiche e metodologiche per comprendere il ricco patrimonio che questi drammi propongono.

Il rituale è strettamente programmato e codificato, compendia il principio di realtà e, diversamente dal teatro, non opera distinzioni tra gli attori del rito e gli spettatori che vi assistono; è messo in scena da una congregazione o da un singolo agente (lo sciamano) che ha la funzione di

affermare l'ordine teologico o cosmologico, esplicito o implicito, sostenuto dall'intera comunità, e di attualizzarlo periodicamente per se stessa e di inculcare i dogmi fondamentali nei suoi membri più giovani, spesso in una serie graduale di rituali che segnano i movimenti critici della vita, cioè i passaggi dalla nascita alla morte, attraverso la pubertà, il matrimonio, l'iniziazione a prestigiose società segrete, il progresso ordinato attraverso un sistema di educazione che comporta l'indottrinamento cumulativo (Turner 1982: 199).

Il rituale è uno spazio di riflessione, un momento di passaggio, cioè di crisi, una finzione di umanità; nel rito come messa in scena, come rappresentazione drammatica si finge di credere (ma anche si crede) che siano altri (divinità, antenati, ecc.) a provvedere alla rinascita (antropogenesi) o alla fabbricazione di umanità (antropopoiesi), dimenticando che non solo in tutte le società, ma anche in 'tutte le condizioni', l'uomo non può perseguire altro scopo che quello di 'costruire l'umanità', comunque poi questa venga intesa e praticata, negli aspetti più minuti della vita quotidiana così come nei momenti più esaltanti delle credenze e dei rituali (Remotti in Allovio – Favole 1996: 23). Il teatro è assai diverso, perché

nasce quando avviene una *separazione* tra spettatori e attori. La situazione paradigmatica del teatro è quella di un gruppo di attori che sollecitano un pubblico il quale può reagire venendo ad assistere allo spettacolo oppure no. Il pubblico è libero di assistere o di restare a casa, e se resta a casa è il teatro che ne soffre, non il suo pubblico potenziale. Nel rituale restarsene a casa significa rifiutare la congregazione o essere rifiutati da essa, come nella scomunica, nell'ostracismo o nell'esilio (Schechner 1977: 79).

Il teatro è vicino alla vita, ma nello stesso tempo vi è così distante da farle da specchio, e questo gli permette di raccontare i conflitti, cioè i contrari, perché, come afferma Freud vita e morte, *érōs* e *thanatos*, *yin* e *yang* sono eterni antagonisti; anche quando sembra che il conflitto sia mutato o deviato o ridotto "a una lotta gaia e giocosa, non è difficile scoprire i fili che collegano gli elementi della rappresentazione alle fonti di conflitto nei *milieux* socio-culturali" (Turner 1982: 188).

Dopo questo sintetico quadro riassuntivo ritengo sia possibile affrontare i temi proposti dai quarantuno drammi popolari coreani, così come sono stati analizzati da studiosi del folklore coreano nel volume *Korean Intangible Cultural Properties. Folk, Dramas, Games and Rites* (Autori vari, 2001) suddivisi secondo le attuali aree di conservazione e presentazione pubblica (nella maggior parte dei casi ai turisti e pertanto mancanti delle ritualità originarie). È andata perduta la magia delle rappresentazioni dal vivo, ma se ne è conservata la memoria pur negli inevitabili mutamenti dovuti alle nuove mode e alle nuove sollecitazioni della società dei consumi: la tradizione si consolida nella modernità (Sahlins 1992: 232), la continuità più duratura consiste nella logica del mutamento culturale. Secondo Viveiros de Castro non si può desiderare il passato come futuro, “la storia non cammina a ritroso, [...] non si può tornare all’Età della Pietra (o al Medio Evo, al tempo di Adamo)” (Danowski – Viveiros de Castro 2024: 172-173). Lo studio e le riflessioni che ogni singolo dramma comporta richiederebbero un apposito esame, per altro da me già proposto nel terzo volume di *Teatro in Asia* (Azzaroni 2003), mi limiterò in questo articolo a elencare i titoli dei drammi, nella loro traduzione non letterale e tenendo conto dei rispettivi contenuti, nella convinzione che se ne possano espungere con relativa sicurezza e validità scientifica informazioni relative alla loro natura, e quindi alla loro classificazione.

Area di Seoul: divertimento proposto da una troupe itinerante di attori, dramma danzato mascherato dell’area di Söngp’a, rito buddhista in onore del sermone della montagna di Buddha, antico rito reale per il tempio ancestrale reale di Chongmyo, rito confuciano in un tempio di Sönggyumgwang, burattini manipolati con i piedi, rito sciamanico di Seoul per guidare gli spiriti che partono per la terra della beatitudine. *Area di Kyönggi-do*: dramma danzato mascherato dell’area di Yangju, passeggiata su una fune, rito del culto del bestiame dell’area di Yangju, rito tutelare della provincia di Kyönggi-do. *Area di Ch’ungch’ongnam-do*: rito tutelare dell’area di Ŭnsan, tiro alla fune dell’area di Kiishi. *Area di Chollabuk-do*: rito dei pescatori per una buona pesca. *Area di Kwanju*: battaglia del carro legato. *Area di Chöllanam-do*: danza femminile in tondo e canzone con ritornello, rito di lutto dell’isola di Chindo, rito di purificazione dell’area di Chindo. *Area di Cheju-do*: rito di adorazione al tempio di Ch’ilmöri dell’isola di Cheju-do. *Area di Kangwon-do*: festa di primavera dell’area di Kangnüng. *Area di Kyöngsangbuk-do*: battaglia dei carri dell’area di Andong, gioco del generale Han, dramma danzato mascherato dell’area di Hano. *Area di Pusa*: festa campestre mascherata dell’area di Tongnae, festa campestre dell’area di Suyöng, gioco dei pescatori di Chwasuyöng, rito dei pescatori di Tonghaean. *Area di Kyöngsangnam-do*: cinque clown dell’area di T’ongyöng, cinque clown dell’area di Kösong, combattimento dei buoi di legno dell’area di Yöngsan, osservazioni accresciute sulla geografia della Corea, cerimonia dedicata a tutte le anime buddhiste dell’area di Myryang, cinque clown dell’area di Kasan, rito dei pescatori dell’area di Namhaean. *Area*

di Hwanghae-do: dramma danzato mascherato dell'area di Pongsan, teatro danzato mascherato dell'area di Kangnyŏng, teatro danza mascherato dell'area di Ŭnyul, rito dei proprietari di barche da pesca dell'area di Sohaean, rito dei pescatori dell'area di Sohaean, cerimonia di adorazione del bestiame dell'area di P'yŏngsan.
Area di Hamgyŏngnam-do: dramma danzato mascherato del leone dell'area di Pukch'ŏng.

Il ricco patrimonio di danze e canti del teatro popolare coreano costituisce un *corpus unicum* nella storia del teatro del sud-est asiatico, difficilmente rintracciabile in altri paesi, che hanno dimenticato e in molti casi distrutto le fonti folkloriche della loro cultura. In Corea si è cercato di porvi rimedio proteggendo – e talvolta museificando – le antiche forme teatrali popolari: alcune sono state dichiarate patrimonio nazionale e mostrate come preziosi vasi di porcellana in una teca di vetro con performance organizzate dallo stato. Performance, scrive Clifford (2013: 74), è un termine chiave e fondamentale che ci consente di comprendere l'ambivalente complessità dei processi sociali e culturali contemporanei. La politica identitaria è interpretata in molti studi recenti come una sorta di auto-promozione in sistemi neo-liberali di tolleranza. La performance “viene ridotta a interpellanza. Persone o gruppi sono ‘chiamati’ o ‘intimati’ ad autorappresentarsi come autentici soggetti culturali; tale riconoscimento avviene in situazioni di emancipazione circoscritte dai regimi statali e transnazionali di governamentalità”, termine quest'ultimo coniato da Foucault. È anche vero che gli spettacoli non sono più proposti nelle occasioni rituali indicate dalla tradizione per arrecare ricchezza ai villaggi, ma per soddisfare la curiosità dei turisti, occidentali e orientali, anche coreani. Le danze si sono trasformate da una forma rituale connessa con le relazioni sociali e culturali del villaggio a una dimensione di carattere teatrale che può non implicare una funzione sociale, che consente però di mantenere in vita le antiche tradizioni. In questo modo il teatro popolare coreano e gli antichi riti sciamanici sono stati conservati nella quasi totalità nella Corea del Sud. Il modello coreano non è sicuramente il meglio che si possa sperare, ma rappresenta una risposta onesta e consapevole a un problema – quello della conservazione della storia delle nostre origini – che ci coinvolge tutti, in Oriente come in Occidente.

Ci si può chiedere, con Maurizio Riotto (2024: 510-514), perché ancora la Corea sia tanto sconosciuta: probabilmente

forse perché la sua storia non ha consentito che si creassero intorno a lei quei luoghi comuni (tanto banali quanto utili a formare una coscienza collettiva) che si sono creati invece a proposito della Cina e del Giappone, apertisi all'estero molto tempo prima. Priva per secoli di una concreta forza politica e strategica, la Corea è apparsa per questo «minore» agli occhi di coloro (e in Occidente sono tanti) che valutano l'importanza di un Paese col metro della forza militare. Ma nella letteratura della Corea classica, così come in quella cinese, il

protagonista non è come in Occidente il cavaliere (e dunque il guerriero), ma il letterato, che si fa strada nel mondo e nella vita non con la spada, ma sulle ali della poesia. [...] E allora, dove va la Corea? Difficile dirlo. Può andare lontano se, sull'onda della sua storia, saprà digerire anche le tragedie che l'hanno colpita nel XX secolo. Del resto [...], la Corea mille volte si è rialzata: un motivo in più per sperare che il Paese del Calmo Mattino possa tornare a un tempo prospero, pacifico, libero e unito come nei suoi anni migliori. Il mondo ne ha bisogno.

Bibliografia

AUTORI VARI

2001 *Korean Intangible Cultural Properties. Folk, Dramas, Games and Rites*, Hollym, Seoul.

ALLOVIO, S. – FAVOLE, A. (a cura di)

1996 *Le fucine rituali*, Il Segnalibro, Torino. a cura di

AUGE, MARC

2000 *Fictions fin de siècle suivi de Que se passe-t-il?*, 31 mars, 30 avril 2000, Librairie Fayard, Paris, trad. it. *Finzioni di fine secolo, seguito da Che cosa succede?*, Bollati Boringhieri, Torino [ed. it. 2001].

AUTORI VARI

1997 *Korean Intangible Cultural Properties. Folk, Dramas, Games and Rites*, vol. I, Office of Cultural Properties. Ministry of Culture and Sports, Seoul.

AZZARONI, GIOVANNI

2003 *Teatro in Asia. Tibet – Cina – Mongolia – Corea*, vol. III, CLUEB, Bologna.

2019 *Sguardi sul corpo tra Oriente e Occidente. Studi di antropologia filosofica*, CLUEB, Bologna.

BRANDON, JAMES R.

1993 *The Cambridge Guide to Asian Theatre*, University Press, Cambridge.

CLIFFORD, JAMES

2013 *Returns. Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*, Harvard University Press, trad. it. *Ritorni. Diventare indigeni nel XXI secolo*, Meltemi, Milano, [ed. it. 2023].

DANOWSKI, D. – VIVEIROS DE CASTRO, E.

2024 *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine*, nottetempo, Milano.

DE MATTEIS, STEFANO

2023 *Gli sciamani non ci salveranno*, elèuthera, Milano.

ELIADE, MIRCEA

1951 *Le chamanisme et le techniques archaïques de l'extase*, Éditions Payot, Paris, trad. it. *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1974.

FILLIOZAT, JEAN

1944 *Magie et médecine*, Presses Universitaires de France, Paris.

GALIMBERTI, UMBERTO

2021 *Il corpo*, Feltrinelli, Milano.

GOETTNER-ABENDROTH

2022 *Matriarchal Societies of the Past and the Rise of Patriarchy. West Asia and Europe*, trad. it *Le società matriarcali del passato e la nascita del patriarcato. Asia occidentale e Europa*, Mimesis, Milano, [ed. it. 2023].

GRISWOLD, A. B. - KIM, C. – POTT, P. H.

1963 *Burma Korea Tibet*, Holle Verlag, Baden- Baden, trad. it. *Birmania Corea Tibet*, il Saggiatore, Milano.

HOWARD, KEITH (ed.)

1998 *Korean Shamanism*, The Royal Asiatic Society, Seoul.

JOHNSON, MARK

1987 *The Body in the Mind. The Bodily Basics of Imagination, Reason and Meaning*, University of Chicago Press, Chicago.

JOUSSE, MARCEL

2022 *L'anthropologie du geste*, Gallimard, Pris, trad. it. *L'antropologia del gesto*, Mimesis, Milano – Udine.

KANT, IMMANUEL

1966 *Kritik der reinen Vernunft*, trad. it. *Critica della ragion pura*, vol. I, Laterza, Bari.

KIM HOGARTH HYUN-KEY

1999 *Korean Shamanism and Cultural Nationalism*, Jimoondang Publishing Company, Seoul.

LEE HYE-GU (O YI HYE-GU)

1977 *Korean Music and Dance*, Royal Asiatic Korea Branch, Seoul.

LEIRIS, MICHEL

1958 *La posesion et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, trad. it. *La possessione e i suoi aspetti teatrali tra gli Etiopi di Gondar*, Ubulibri, Milano [ed. it. 1988].

LEVI- STRAUSS, CLAUDE

1979 *La voie de masques*, Librairie Plon, Paris, trad. it. *La via delle maschere*, Einaudi, Torino [ed. it. 1985].

MARAZZI, ANTONIO

2010 *Antropologia dei sensi. Da Condillac alle neuroscienze*, Carrocci, Roma.

MENDOZA-CANALES, RICARDO

2017 *Aprender a pensar*, n. 38, RBA, «Contenidos Editoriales y Audiovisuales», SAU, trad. it Husserl, RBA Italia, Milano 2017.

MOOSE, J. ROBERT

1911 *Village life in Korea*, Nashville.

NATHAN, T. – STENGERS, I.

1995 *Médecins et sorciers. Manifeste pour une Psychopathologie scientifique. La médecine et le charlatan*, Paris, trad. it. *Medici e stregoni*, Bollati Boringhieri, Torino [ed. it. 1996].

RIOTTO, MAURIZIO

2024 *Storia della Corea. Dalle origini ai nostri giorni*, Bompiani, Milano.

ROBERTS, SIMON

2020 *The Power of not Thinking*, Heligo Books, London, trad. it. *L'intelligenza del corpo. Che cosa sa il nostro corpo che noi non sappiamo*, Feltrinelli, Milano [ed. it. 2024].

SAHLINS, MARSHALL

2020 *Cosmologie del capitalismo. Storie d'altri*, Meltemi, Milano.

SANDAY, PEGGY REEVES

1981 *Female Power and Male Dominance*, Cambridge University Press, New York.

SCHECHNER, RICHARD

1977 *Essay in Performance Theory*, in «Drama Books Specialist», New York.

TURNER, VICTOR

1982 *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications New York, trad. it. *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna [ed. it. 1986].

VARELA, F. J. – THOMPSON, E. – ROSCH, E.

2016 *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, Cambridge, trad. it. *La mente nel corpo. Scienze cognitive ed esperienza umana*, Astrolabio – Ubaldini, Roma, [ed. it. 2024].

WALRAVEN, BOUDEWIJN CHRISTIAN ALEXANDER

1994 *Songs of the Sciaman. The Ritual of the Korean Mudang*, Kegan Paul International, London.