

antropologia e teatro

ARTICOLO

Grotowski and Performance Studies di Dariusz Kosiński

Abstract – ENG

There are many links joining performance studies and Jerzy Grotowski's research and terminology. The article is an attempt of initial exploration of this dense web of relations following four main lines: 1) Grotowski's historic links to the individuals and organizations that pioneered performance studies; 2) particular meanings that Grotowski gave to the terms related to performance studies; 3) Grotowski's beliefs regarding the dramatic nature of human relations, which link him to the concepts of the forerunners and founders of performance studies; 4) Grotowski's distinctive vision of behaviour in non-daily situations, different from the ideas of performance studies and his different perception of the function of performance from the ones dominant in performance studies. The task I set myself is to provide preliminary outline of these four areas and to put forth initial hypotheses to be tested in future studies.

ARTICOLO

Grotowski and Performance Studies

di Dariusz Kosiński

Introduction

When in December 1970 Jerzy Grotowski announced in New York that theatre is a dead word for him (Grotowski 1973: 113), he did not claim that he would stop his creative activity. In the following years he was developing new artistic projects labelled with many different names, most of them still somehow theatrical: Paratheatre, Theatre of Sources, Objective Drama. From the perspective that started to be wider recognized by the time Grotowski went to USA at the beginning of the 1980 all these activities may be considered as different researches in the growing field of performance. The links between Grotowski's practice of the 1970s and 1980s and performance art were noticed a long time ago by Wojciech Krukowski¹ and mentioned by Richard Schechner (Schechner 1997: 490-491). They do require a more detailed study that needs more time and space, but I would like to propose in the article some preliminary approximations and hypotheses. I do so despite being aware that this may spark suspicions that another attempt is being made to link Grotowski to something, to lock him into some formula, or worse, to enshrine him in the gallery of patrons and pioneers of performance studies. These are not my intentions. Neither does performance studies need Grotowski's patronage (it does admirably well without it), nor does Grotowski need to be labelled in any way – he is a brand unto himself, and it is hardly any news that he will not fit into any pigeonhole. I just feel that examining the complex, multi-level relationship between Grotowski and performance studies can help uncover something that eludes both those who think of Grotowski as a theatre-maker and those working primarily within an anthropologic framework mining his work for cultural and philosophical meanings.

Also, my intention is not to prove that Grotowski was a performance researcher or that he was inspired by performance studies. If there was any (mutual!) inspiration, Grotowski benefited from it in his own way and for his own purposes. When he borrowed words from the performance studies vocabulary, Grotowski changed their meaning so that today, when the terms have become so widespread, there is a risk of serious

¹ Wojciech Krukowski, leader of important Polish avant-garde theatre and performance group, Akademia Ruchu, voiced this opinion during the discussion Grotowski – i co jest do zrobienia. (Krukowski 1999: p. 106).

misunderstandings. This is why, I think, Carla Pollastrelli during our work on the Polish edition of Grotowski's *Teksty zebrane* ("Collected Texts") repeatedly told me with a laugh, which if Grotowski had known what would become of *performance studies* and how popular the family of words associated with the word *to perform* would be, he would never have introduced *Performer* and *performing arts* into his vocabulary. The point, then, is not to prove that Grotowski's ideas and the ideas of the classics and pioneers of performance studies, mostly Richard Schechner, whom he knew well, were a near-mirror image of each other. Just the opposite, I want my readers to realize the fundamental differences despite many points of connection or even common ground. What I refer to here could be called Grotowski's own band of performance studies were it not for the fact that this would make performance studies paramount. Rather than adding another area to the already vast territory of performance studies, I am more interested in navigating and describing the 'Grotowski continent'. Performance studies, for me, is a grid that probably makes it possible to draw a different map than the ones we are familiar with.

There is still a long way to go before the map can be drafted. A thorough examination and description of the many and varied links between Grotowski and performance studies (or what performance studies has become) are impossible without researching sources and other historical materials as well as investigating texts and ideas. The subject is vast and there is still more to be done than has been done, but even at this preliminary stage one can already identify four key areas to be researched:

- 1) Grotowski's historic links to the individuals and organizations that pioneered performance studies and became its hot spots; their mutual relations and mutual assessments; it seems that Grotowski's long-standing close acquaintance with Richard Schechner was the most important of these relationships;
- 2) the questions of terminology and, above all, the particular manner and meanings in which Grotowski used terms related to performance and performance studies, most notably 'performing arts' and 'Performer';
- 3) Grotowski's beliefs regarding the dramatic nature of human relations, which link him to the concepts of the forerunners and founders of performance studies, including the ideas of Erving Goffman; a holistic reconstruction of Grotowski's 'performative' ideas including the work of Witold Gombrowicz, which he minded for source material;

4) Grotowski's distinctive vision of behaviour in non-daily situations, different from the ideas of performance studies and, consequently, his different perception of the function of performance and the role of performance studies from the one's dominant in performance studies.

The task I set myself in this approximation is to provide a very preliminary outline of the possibilities contained in these four areas and to put forth initial hypotheses that must be tested but, I believe, are enticing enough to be worth the trouble of testing.

Another caveat is needed here. For the moment, I want to put aside the historical relationships as they require particularly thorough examination. I will only note that the most important one was the more-than-thirty-year relationship with Richard Schechner. Initially, when Schechner was an editor of *The Tulane Drama Review* (which ran its first piece on Grotowski as early as 1964) (Barba 1964: 120-33), then a director and the leader of the Performance Group, a professor at New York University and one of the leading lights of American theatre and academic life and, finally, as editor, together with Lisa Wolford, of *The Grotowski Sourcebook*. I find the period from the late autumn of 1982 to the summer of 1983 of particular interest here. It was then that, after leaving Poland, Grotowski stayed in New York for an extended period and, with Schechner's support, was searching for the right place to be able to continue his work. Grotowski and Schechner were in close contact at the time. Schechner, after a period of collaboration with Victor Tuner, who died in December 1983, was writing *Between Theatre and Anthropology* (published in 1985) and beginning to forge the shape of what would become performance studies in the 1990s. It seems very likely that Grotowski's conversations with Schechner made Grotowski aware of the complexity of the English word "performance" and the fact that it was different from its counterparts in Polish and French, which led him to use English terms in his own vocabulary. All of this is mere conjecture though, and in order to accurately describe the relationship between Grotowski and Schechner and other links between the Polish artist and the emerging American performance art of the 1980s, many interviews and a good amount of source research are needed.

Beyond the Clink of Words...

When looking for points of contact between Grotowski and performance, one runs into a fundamental difficulty, which on closer inspection turns out to be an unexpected opportunity. Performance studies is a field of research, which makes it part of academia and means that its exponents are 'theoreticians' while Grotowski

often made a point of noting that his domain is practice, or simply craft. To prove this, it suffices to recall a well-known passage on the *Performer*:

Performer [...] is a man of action. He is not somebody who plays another. He is a doer, a priest, a warrior. He is outside aesthetic genres. [...]

Performer is a state of being. A man of knowledge [...]: a rebel face to whom knowledge stands as duty; even if others don't curse him, he feels to be a changeling, an outsider. [...] A man of knowledge [*człowiek poznania*] has at his disposal *the doing* and not ideas or theories. The true teacher – what does he do for the apprentice? He says: *Do it*. The apprentice fights to understand, to reduce the unknown to the known, to avoid doing. By the very fact that he wants to understand, he resists. He can understand only after he *does it*. He *does it* or not. Knowledge is a matter of doing.²

Such an unequivocal statement seems to undermine any attempts to link Grotowski with academic 'theory' whose toolbox mainly consists of observation, thinking, speaking and writing. However, two fundamental counter-arguments can be raised here. For one, the innovation of performance studies lies, among other things, in the fact that it seeks to move beyond the dualism of practice and theory not just by stressing that thinking and writing are practices too, but by developing a methodology that incorporates into research practical actions and interventions seen not as illustration or 'material', but as legitimate tools and modes of knowing. The methodology of 'practise as research', or 'performance as research', form a vital element of performance studies, and is even considered its hallmark in some quarters. The phrase 'knowledge is a matter of doing' could even be the watchword and motto of the advocates and pioneers of performance studies³.

The counter-argument on the other side goes as follows: Grotowski created a sizable body of comments on and analyses of his work from its early days in the 1950s almost to its end in the 1990s, which was an important part of his practice. In the opening passage of 'Performer', he introduces himself as a 'teacher of the Performer,' but when he utters the words cited above, he takes a different stance, one of someone who analyzes and interprets practical work, seeking to answer the essential question 'What is doing?' Strikingly, this question sound similarly to the fundamental problem of performance studies, which Richard Schechner posed explicitly at the beginning

² Grotowski 1997: p. 376.

³ For basic information on practice as research and performance as research see Kershaw 2009: pp. 23–45.

of his seminal *Performance Studies: An Introduction*, writing that it tries to describe “what people do in the activity of doing it” (Schechner 2013: 1). Although Grotowski repeatedly says that ‘knowledge is a matter of doing’ but by uttering these words and producing so many truly vital comments, he positions himself as a performance studies researcher who examines and describes what people (including himself) do. And even if we consider examination to be of secondary importance in relation to practice (as many propose to do), the sheer amount of work, time and attention that Grotowski devoted to word explanation suggests that ‘secondary’ should by no means be taken as unimportant.

I must admit that I am amazed by the way many of Grotowski’s former collaborators approach his words. On the one hand, they treat them with utmost reverence, even pedantry, putting every effort into being as faithful to the original words as possible, while on the other hand they often seem to give little care to the exact phrases he used, arguing that his word choices often depended on circumstances and one should not put too much stock in particular wordings. I realize that this reflects the attitude Grotowski had towards his own words – he used them as tools and warned against becoming too addicted to them. What is more, he would replace some words with the others as soon as they outlived their usefulness, including when they became too popular and thus ambiguous or too obvious. I have no intention of becoming a slave to words, and I do not want to forcefully claim that Grotowski meant something he did not, but I cannot shake the impression that in certain circumstances he made very deliberate choices to use certain terms and names over others.

This certainly applies to the terminology derived from the English word ‘performance’. From the second half of the 1980s onward, Grotowski used the words ‘performer’ and ‘performative’ in a very conscious manner, especially when it came to speaking in front of an audience and in languages in which these words were (and largely remain) foreign. This was the case with speeches and lectures delivered in French in Italy and France. ‘Performer’ is probably the best-known example, but it is also worth quoting a longer excerpt from the transcript of his first lecture at the Collège de France, where Grotowski uses the same terms (‘performative’, ‘performing arts’) to describe the particular domain he engaged in:

For example, in French there is a term *les arts spectaculaires*; in English we use the term ‘performing arts’. So I have two possible options: either to use the English term, *performing arts*, or to create a new, unknown French term, because the actual content of these two concepts – ‘performing arts’ and *les arts spectaculaires* – is completely different. When we talk about *les arts spectaculaires*, we mean something that exists because it is watched. Please pay attention to this. The *arts spectaculaires* are... something that becomes art... in the eyes of the one who watches. It is the gaze of the other person, one could say of the spectator, that is at the

origin of this term: *les arts spectaculaires*, the arts of the spectacle. On the other hand, when we say 'performing arts', the meaning of this concept is shifted to the one who acts, to the action, to the human being, who is an action.

So, since such a term does not exist in French, I decided to invent... such a term and to speak of *arts performatifs*. It's really fundamental to see that there's a huge difference in approach – for example, in the approach to theatre, in the approach to ritual – from the point of view of the performing arts and from the point of view of *les arts spectaculaires*.

Another example. It is not a problem of terminology, but a problem of content. And so, when we talk about expression, clarity – when we deal with... an art that is made by a human being using all ingredients the being owns: body, soul, mind, perhaps something more... When we talk about it, then... the question immediately arises: whether... is this type of creativity creative because somebody watches it, or is it first creative and then somebody watches it?

Therefore, there is a certain assumption here that the entire area of performing arts is simply related to expressiveness, which we create in order to be watched. I don't agree with that. I think there are certain types of performing arts where you create to be expressive. But there are also other performing arts, a different kind of approach, where a certain process is formed, expressed, is in a way a struggle between a human being and himself, in order to gradually become... clear, transparent, pure, rooted in the immediate experience of life, and which finds later, one could say 'in the montage', in the elements... theme... the ability, the ability to be understood by another person who is watching. As you can see, it is just... these... the two approaches are seemingly very similar. But they are different. In the first approach... everything... everything is done... to create expression, to be expressive, one could say. And in the case of the second approach, you arrive, through the process of... the immediate person who acts, to the point where, through the use of montage and composition, the phenomenon can be viewed and understood.⁴

The clear distinction between *les arts spectaculaires* and *performing arts* made by Grotowski here concerns both the nature of action and the way it is apprehended by the observer and researcher. These two aspects correspond to Richard Schechner's methodological and pragmatic distinction between what is performance and what is studied and described 'as' performance. The difference, I think, is that for Schechner what is considered performance in a given cultural and historical context depends on that context, whereas for Grotowski the

⁴ The quote comes from the transcription of the first Grotowski's lecture at Collège de France in Paris, given 24 March 1997 made for internal use of the Grotowski Institute in Wrocław, translated from French recordings by Leszek Demkowicz, edited by Grzegorz Ziółkowski; English translation – Dariusz Kosiński.

performance he was working on and looking for was objective and organic. This marks a fundamental shift in the understanding of performance and performance studies. Grotowski researched existing forms of performance looking for the ‘seeds of truth’ that link the action to sources that are present at once in tradition and in organicity, and can be found both through the study of ancient practices (as in the Theatre of Sources) or through self-exploration (as in the Total Act and in Action). Grotowski’s performance studies, if I understand it correctly, would not lead to the study of every action as a generalized performance. Instead, it would aim to find or track down traces, echoes, elements of Performance, an objective and essential action.

When I was recently comparing two versions of the same text, a transcript of Grotowski’s speech given on 5 June 1978 at the Old Orangery in Warsaw during an international ITI symposium on ‘The Art of the Beginner’, held as part of the First International Theatre Meetings, I found, quite by accident, a clue that lends credence to this supposition. The Polish version of the text, edited by Leszek Kolankiewicz and entitled *Wandering Towards a Theatre of Sources*, was published in «Dialog» as early as 1979. Almost a decade later, Jacques Chwat’s English translation of excerpts from the first part of that speech appeared. Authorized and annotated by Grotowski, it was published under the title ‘The Art of the Beginner’ (Grotowski 1988–1989: 6–7) and released after the death of the translator, who had long collaborated with Grotowski, in the volume that was a kind of a tribute to him. So we can presume that Grotowski had read the translation closely, which is also confirmed by his remark in the author’s note saying that Chwat had long asked for permission to publish his translation.

The English version of the passage that interests me here reads as follows:

When we speak of the art of the beginner we speak of beginning, beginnings. What does it mean to be in the beginning? Does it mean to look for historical beginnings, to look for something that once was? Can we ask how the performance began, how it originated, how it developed? Yes we can⁵.

Significantly, in the earlier Polish version instead of a Polish word that may be closer to ‘performance’ (like *przedstawienie*) Grotowski used simply the word *teatr* – “theatre” (Grotowski 2012: 640). This divergence may seem minor and my ‘investigation’ could perhaps be dismissed as pedantic and biased, but I find the edit in the version authorized for publication in 1988 significant. After all, the Polish passage could be translated literally with little difficulty, and the version ‘Can we ask how the theatre began, how it originated, how it developed?’

⁵ Grotowski 1988-1989: p. 7, emphasis mine– DK.

would seem natural and more understandable. I allow myself to suppose that it was Grotowski who inserted the word 'performance' in the text. And although he had no intention of speaking about the historical beginnings of performance (just as he did not want to explore in Warsaw the historical beginnings of theatre), he no longer referred to his domain of interest as 'theatre' but as 'performance'.

The choice of the word and words associated with it was at the time both bold and risky. 'Performance' was not as common a term in Europe as it is today (at least in some countries), so using it in this context was intended, above all else, to set Grotowski apart from theatre and theatre production, while still remaining somehow in a domain related to them. I do not know to what extent Grotowski was aware of the concurrent development of performance art, which, after all, involved a similar anti-theatrical turn. I suspect that he was unaware of the possible misunderstandings that the similarity of the terms might bring about. Now, more than forty years later, these misunderstandings may be even magnified, so it seems all the more important to give a precise description of Grotowski's performance research and his understanding of performance, as well as to trace the links between the supposedly isolated and hermitic artist and the changes occurring in Euro-American culture at the time. In this context, the question arises: Was not Grotowski's exit from the theatre and then his undertaking of rigorous craft research in a field that was similar but not identical with the theatre a result of the same processes that gave birth to avant-garde performance art and anti-discipline performance studies? And also: Was not the difference in how Grotowski defined his aims a response to the liminoid relativism that seems to bog down both performance art and performance studies?

A Person in the Theatre of Extra-Daily Life

If one takes a closer look at the parallels between Grotowski's way of thinking and the basic diagnoses of performance studies and some intellectual traditions they were built on, one can notice more points or even entire fields in common. One of the most obvious is the belief that everyday life is a complex theatre of social roles that form an intricate network, far from the one-dimensional 'masks' assigned to human actors by the divine Creator of the Great Theatre of the World.

Grotowski spoke of this on many occasions, sometimes in a way redolent of Erving Goffman's analyses in his famous book, *Presentation of Self in Everyday Life*. And it seems more than likely that in addition to his own observations, he owed this way of seeing and understanding everyday life to the one internationally renowned Polish writer Witold Gombrowicz (1904–69) developed and deepened in his novels, dramas and famous *Diary*. Grotowski read Gombrowicz very carefully and as Ludwik Flaszen confirms the write was his "secret master"

(Flaszen 2010: 211)⁶. But there was one crucial difference between the two artists: the idea that people constantly engage in an interpersonal game was not treated by Grotowski in such a pessimistic or even tragic way as in the work of the author of *Cosmos*. Grotowski's pragmatic advice in his speeches from the paratheatre period prove that he viewed the 'theatre of 'everyday life' as a sphere of reality where one must act in accordance with its rules, making conscious use of them to accomplish the objectives that one considers most important. Being aware of the existence of the everyday theatre and of play also means putting some distance between oneself and them, helping in not succumbing to the illusion that the version of reality they produce is the only one, or even the most important one.

Among Grotowski's many statements on this subject, I would like to quote a seldom cited and probably little-known text, 'A Talk About Theatre for Youth at Schools', which explains the ideas summarized above in a very simple and clear way. The quotation is extensive, but I find it vital, not least because it makes an explicit reference to Witold Gombrowicz:

We play all the time in life, don't we? If someone is in the situation of, for example, a teacher or a professor, he is in a situation of a certain role. Of course, he can learn this role one hundred percent to such an extent that he can be recognized on the street: here is the teacher. It happened to me many times. Since I come from a family of teachers, I had a whole series of examples in my family, so to speak, to observe and I saw how some people identified themselves with this role in such a way that you could recognize them on the street: here is a teacher, a professor. And some (a few) did not identify with the role and simply took it off when they left school as an actor takes off his costume when he finishes playing his role. Although some trace remained on them – it is a certain role. A teacher or professor is not able to fulfill his function if he does not perform this role. Fulfilling the function is like the 'assumed circumstances' to build the role of Hamlet in Stanislavski's method. If you are in such a situation that you are sitting in front of forty energetic, lively or even unruly people, you have to deal with them and make them want to cram into their heads certain messages that are not interesting for them – these are the 'assumed circumstances' that dictate your behavior. Of course – you have several options: either this way or that, but it is the circumstances that dictate the possibilities of the role. And let's imagine that you have people at school who are approaching eighteen years old, and you are a twenty-year-old teacher. You have two options: either you pretend to be a colleague or you have to become serious. You must add to these twenty years another twenty years, so to speak,

⁶ Ludwik Flaszen, Grotowski & Company, translated by Andrzej Wojtasik and Paull Allain, Icarus, Holstebro – Malta – Wrocław 2010, p. 211.

psychically or mentally, and attain seriousness. You have to play this role — there's no way out. The smaller the age distance, the harder it is to play it.

And moving to the other side: you are a student.... If you are a student, this is also a role. There are rules of the game, such as how to blink, but not too much. And there are clear edges, clear boundaries of this score. In fact, they are passed down from generation to generation. In Gombrowicz's *Ferdydurke* all this is described in an extraordinary way — all this fun: what does it mean to be a student? what does it mean to be a teacher? But when you come home, then you are inevitably in a different situation. If you are a teacher and, say, you have a wife or a child, then you are in the position of a father and guardian of the family. Or, if you are a student, at home at a certain age you feel obliged to occupy a different position than that of your parents or one of them; This can be a natural phase of development, because it leads to the determination of one's own autonomy and, although it often takes unwise forms, it is somehow necessary. Wise parents can understand this and open up a field for discussion. Unwise parents close the field for discussion, and then additional tensions are created. It varies greatly. In any case, there are such rules. So at home it's a different situation than at school — you play a different role, and you go out with your friends to the yard and play a different role again. For example, there are backyards where — in order to be accepted — you have to play the role of a strong person. There are such backyards, right? And there are also places or groups of friends where it is important to play the role of an intelligent, educated, cultured person — then you go to the theatre, for example, because it is appropriate, while out of pleasure, you normally go to the cinema. There are such groups of friends, where one fights for maturity in the sense of private life. These are private groups. There you play a real woman or a real man.

A person plays different roles in life — even more than one. And it happens that there are strong conflicts between the role one plays in the workplace and the role one plays at home, or between the role one plays towards colleagues and the role one plays towards superiors, as it is beautifully said, or subordinates, as it is beautifully said. There are neuroses against this background — well, because it's hard to bear such conflict situations when everything is constantly playing differently. As if a person was losing her own identity. (You can see it — when you are at school with your father, in the presence of a 'private' friend and you talk to a teacher...)⁷

I quote the above excerpt with great pleasure, because the Grotowski that one can hear in it is far from playing a 'guru' or 'initiated artist', so from the roles that he sometimes played with premeditation or (probably more

⁷ Jerzy Grotowski, Pogadanka o teatrze dla młodzieży szkolnej, in: Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, pp. 675–676 (English translation mine).

often) was put into them. In my view the quotation evidently proves that in his approach to everyday life and to a role-playing it forces us all to accept, Grotowski was a very acute analyst and, years before the emergence of performance studies and before the publication of the Polish translation of Goffman's book, he was accurately describing the mechanisms of interaction rituals and the distortions that arise at the interface between various 'facades'.

But of course Grotowski was far more interested in an opposite pole of everyday performance. In the following part of the same 'Talk About Theatre for Youth at Schools' he focused on it:

And in certain activities it is possible to start *not* from the question of how to play. This means not only not aiming to become a professional actor, but even aiming to become less of an 'actor' in life. That's a remarkable situation. There emerge there the simplest of things, which can be half light-hearted, half deadly serious, as for example when an individual runs through tall grass. Such a simple thing can be something great, if it is linked to a certain kind of non-acting ...

And there may be – but this is only the simplest of examples – very complex activities, from which emerges the problem of a natural contact between people – one built not upon an acting situation. In these the elements of conventional contact disappear, for example: 'I am playing someone who is picking up a girl', or 'I am playing a girl who is being picked up'. And if I do not act? There then takes place something which is simultaneously mature and childlike. Between wisdom and childishness – something very particular. It cannot then be said that those who initiate this are actors in the classical meaning of the word. But they are the initiators of certain activities, they are active, drawing others after themselves. And drawing others after them they become actors in the meaning in which it was used, for example in the 18th century. 'Actor' then meant 'an active individual'. This is the etymology of the word. In this sense there exists the 'actor' – the active person (like 'actor of one's fate', 'actor of a certain event', 'actor of a certain battle' etc.). An individual more active than others, drawing them into participation, into action – but through an attempt at non-acting, a resignation from acting, also a resignation from daily social roles.⁸

The understanding of 'actor' presented above is not far from a 'doer' that Grotowski would speak about during Art as vehicle. Yet there is a fundamental difference between the 'non-acting' proposed in the 1970s and the knowledge "to link body impulses to the song" (Grotowski 1977: 377) that Grotowski spoke of in Pontedera in

⁸ Jerzy Grotowski 1985: 235–236 (Kumiega translated and published only short fragments of the original text, that is why the previous long quote from the omitted part was mine)

February 1987. Having bid a firm farewell to paratheatrical and countercultural utopia, in the 1980s he worked intensely on something that, in the context of the words quoted above, must be regarded as ‘acting’, that is, on elements of traditional theatre productions and, at the same time, on individual dramatic structures. His work yielded Action, a performing arts genre invented by Grotowski, which had nothing to do with ‘non-acting’ understood as ‘spontaneity’ or ‘being carried away by overwhelming emotion’ but it also had nothing to do with ‘the theatre of everyday life’ and its imitation in the dramatic art.

Action was a response to recognizing life as play(ing), a response that the proposal of ‘non-acting’ failed to provide. This meant finding the place and meaning of theatre and other performing arts as well as giving structure to the journey/path of Grotowski, who could see it now as a continuous trajectory. This was possible thanks to both the invention of the notion of ‘meta-activity’ and recognizing himself as ‘a craftsman in a rather peculiar field, that is, the field of human behaviour in extra daily conditions, that is, conditions that, as we can assume, occupy a place a minimally above everyday human behaviour’⁹.

In his second lecture at the Collège de France, Grotowski explained that, in his opinion:

A spectacle, a ritual, a celebration are something more dense, more concentrated, selected compared to everyday life, which is not extra daily. Which is simply everyday life. We cannot say that there is something that is actually beyond everyday life, because everything happens *hic et nunc*, here and now. Always. When we prepare a thing and after it has been prepared, we think that everything has already been solved: we have prepared an action, we have prepared a celebration, whatever it is, everything is already settled, everything is solved, all the decisions have been made, such a thing will become dead one day. But if we do the same thing that was previously designed, constructed, developed, today, now, now... And here, in such a case, it mysteriously regains its former life, its presence – you could say that it adapts to the circumstances, but it is not only about that, it is rather about the attitude that makes it... Everyday life, in a positive sense, is present. But the extra daily is something more concentrated... more... dense, more... refined, without unnecessary or accidental things than ordinary everyday life.¹⁰

If everyday life is theatre, then ‘extradaily life’ is doubly theatre. Paradoxically, this doubled, condensed ‘theatre’ is, for Grotowski, the domain in which a true, full life can be experienced. One is reminded here of a

⁹ Grotowski, the quote from the first lecture at Collège de France

¹⁰ Grotowski, the quote from the second lecture at Collège de France; transcript and translation into Polish by Lesezka Demkowicza from the archive of The Grotowski Institute, Wrocław; English translation – mine.

phrase from the final section of *Holiday*, a beautiful text dedicated to extradaily experience *par excellence*, at the core of which was a “Man as he is, whole, so that he would not hide himself; and who lives and that means – *not everyone*” (Grotowski 1973: 119). Grotowski evokes a full life different from both biological life and social life, a life that is yet to be conquered, to be created, which is only possible through particular actions that are completely different from the theatre of daily life.

This is, I believe, the essential point of that risky ‘performance studies of Jerzy Grotowski’, who, being fully aware of the ‘theatrical’ nature of daily life, conducting deep practical research of various genres of the performing arts, mostly theatre and ritual, and thus doing almost the same things as the creators and pioneers of performance studies, did not stop at what they did. Consistently refusing to accept an attitude that was limited to an ever-deepened critical analysis, he equally consistently sought to discover/create non-critical performance, a precise tool rooted in psychophysiology, which would complete daily life by opening up the prospect of extradaily.

At the beginning of 21st century the fundamental ideas of performance studies were deeply and critically analysed by Jon McKenzie in his seminal book *Perform, or Else* (Jon McKenzie 2001). This critic was a part of the diagnosis McKenzie developed in the book, describing a new paradigm ruling our world: the one of performance the replaced discipline as a basic form of power. Seen from this perspective Grotowski’s studies of Performance of extradaily may be seen as a chance to escape the rule of the performative paradigm – a chance for the future we have to develop.

Bibliography

BARBA, EUGENIO

1964 “‘Doctor Faustus’ in Poland”, trans. by Richard Schechner, *Tulane Drama Review*, 8, 4 (T27), 120-33.

FLASZEN, LUDWIK

2010 *Grotowski & Company*, translated by Andrzej Wojtasik and Paull Allain, Icarus, Holstebro – Malta – Wrocław.

GROTOWSKI, JERZY

1973 *Holiday The Day That Is Holy*, transl. by Bolesław Taborski, «The Drama Review», vol. 17, no. 2, pp. 113-135.

1997 *Performer in: The Grotowski Sourcebook*, SCHECHNER, R. – WOLFORD, L. (ed.), Routledge, London - New York, pp. 374-378.

1988-1989 *The Art of Beginner*, translated by Jacques Chwat, «The Act», vol. 1, no. 3, pp. 6–7.

1985 *A Talk About Theatre For Youth At Schools*, transl. by Jennifer Kumiega, in KUMIEGA, J., *The Theatre of Grotowski*, p. 235–236.

2012 *Teksty zebrane*, ed. by ADEMIECKA-STIEK, A. – BIAGINI, M. – KOSIŃSKI, D. – POLLASTRELLI, C. – RICHARDS, T. – STOKFISZENEWSKI, I. (ed.), Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa-Wrocław.

KERSHAW, BAZ

2009 *Performance as research: live events and documents*, in: *Cambridge Companion to Performance Studies*, DAVIS, C. D. (ed.), Cambridge University Press, pp. 23–45.

KRUKOWSKI, WOJCIECH

1999 *Grotowski – i co jest do zrobienia*, «Dialog» (6), p. 106.

MCKENZIE, JON

2001 *Perform or Else: From Discipline to Performance*, Routledge, London-New York.

SCHECHNER, RICHARD

1997 *Exoduction: Shape-shifter, shaman, trickster, artist, adept, director, leader, Grotowski*, in: *The Grotowski Sourcebook*, SCHECHNER, R. – WOLFORD, L. (ed.), Routledge, London – New York, pp. 462–495.

2013 *Performance Studies: An Introduction*, Third Edition, Routledge.

antropologia e teatro

ARTICOLO

Le musiche di tradizione orale nella trilogia classica di Pasolini di Roberto Calabretto

Abstract – ITA

Nel corso della propria vita Pasolini è entrato a contatto con la cosiddetta "altra musica", per citare un volume molto conosciuto di Roberto Leydi. Negli anni in cui la vita musicale italiana non si accorgeva di questa musica, relegandola ai margini di qualsiasi istituzione e manifestazione, Pasolini rivela subito uno spiccato interesse verso i canti e le performance delle popolazioni del continente africano e dell'est Europa. Nei suoi viaggi in Africa o in India, con Alberto Moravia e Dacia Maraini, egli era letteralmente folgorato dalla bellezza dei canti e degli strumenti che aveva modo di ascoltare lungo le vie delle città visitate. Tutto questo ha avuto dei riflessi nella sua produzione letteraria - basti pensare agli adagi contenuti nell'*Odore dell'India* - e cinematografica, in cui abbiamo dei film letteralmente attraversati da queste musiche. Nella cosiddetta 'trilogia classica' queste musiche costituiscono il miglior accompagnamento per questo genere di racconti. Ma Pasolini stesso talvolta indossa le vesta dell'etnomusicologo e, durante le riprese del *Fiore delle Mille e una notte*, registra alcune performance che poi entrano a fa parte dei quel bellissimo film.

Abstract – ENG

Throughout his life, Pasolini came into contact with the so-called "other music", to quote Roberto Leydi's famous book. In the years when Italian musical life was not taking into consideration this kind of music, relegating it to the margins of any institution or manifestation, Pasolini immediately revealed a keen interest in the songs and performances of the populations of the African continent and Eastern Europe. While travelling in Africa or India with Alberto Moravia and Dacia Maraini, he was literally astounded by the beauty of the songs and instruments he heard along the streets of the cities he visited. All this has been reflected in his literary work - just recall the adagios contained in *Odor of India* - and in cinema, where we have films literally permeated by this music. Yet Pasolini himself sometimes tries on the role of ethnomusicologist and during the shooting of *Flower of the Thousand and One Nights*, records some performances that later become part of that beautiful film.

ARTICOLO

Le musiche di tradizione orale nella trilogia classica di Pasolini

di Roberto Calabretto

Li hanno chiamati selvaggi, poi primitivi e infine, per cercar di togliere ogni accezione negativa o spregiativa, 'gli altri'. Gli altri, cioè quelli comunque diversi da noi, per aspetti fisici ed eredità culturale, popoli di altri continenti che l'Europa ha incontrato e poi dominato, facendone oggetto d'osservazione e di studio anche per i suoi interessi coloniali

(Leydi 1991: 5)

Con queste parole il compianto Roberto Leydi ricordava lo stato in cui un tempo versava la cultura musicale italiana quando la musica degli 'altri' era letteralmente ignorata se non messa al bando. Non a caso, non figurava nei corsi universitari mentre in quelli dei Conservatori era definita come "musica dei selvaggi"¹. Un pesante ritardo che, come vedremo nel corso di queste pagine, mette ancora una volta in risalto le illuminanti folgorazioni e intuizioni di Pasolini, pronto invece a cogliere la bellezza e l'importanza di queste musiche non appena ebbe modo di ascoltarle e conoscerle.

Non è questa la sede per aprire una parentesi sulla situazione degli studi di etnomusicologia in Italia. Varrà solo la pena sottolineare come, in un simile contesto, l'attività di Diego Carpitella avesse avuto i caratteri del vero e proprio pionierismo. Proprio Carpitella, una delle figure di riferimento degli interessi di Pasolini, ricordava essere fortemente indicativo e significativo "che nei novantotto congressi e convegni musicali e congressi demologici avutisi dal 1929 al 1969, il tema della musica popolare o più genericamente dell'etnomusicologia [fosse] stato ignorato" (Carpitella 1982: 9). Lo stato della ricerca e documentazione di questa nascente disciplina in Italia allora era in ritardo, come aveva ribadito nel suo intervento d'apertura dei lavori, e non ancora chiaro era il suo statuto, come aveva invece sottolineato Alberto Cirese nella propria relazione (Cirese 1982: 29-39). Date queste premesse, era ovvio che la conoscenza dei repertori extraeuropei allora fosse molto limitata e superficiale, confinata a un atteggiamento di semplice curiosità che li sviliva della loro carica e, soprattutto, della loro posizione alternativa nei confronti della musica occidentale e del linguaggio tonale.

¹ Si veda, a tal fine, la nota tesi ministeriale dell'esame di storia della musica il cui titolo recitava: La musica dei selvaggi e dei primi popoli storici (Egiziani, Cinesi, Assiri e Babilonesi, Ebrei). Cfr. Allorto (1978: 16).

Il Primo Convegno sugli studi etnomusicologici in Italia

Il Primo Convegno sugli studi etnomusicologici in Italia (Roma, Palazzo Torlonia, 29 novembre - 2 dicembre 1973), promosso dall'Istituto di Storia delle Tradizioni Popolari dell'Università di Roma, dall'*International Folk Music Council*, dall'Istituto Accademico di Roma e dall'Associazione Italiana Museo Vivo, da questo punto di vista rappresenta un evento di grande interesse². Come ricorda Grazia Tuzi, esso permise “di superare una serie di pregiudizi cresciuti intorno al mondo del folklore musicale e di conseguenza agli studi etnomusicologici, come per esempio, quello che attribuiva una piena autonomia del testo cantato rispetto alla musica, o quello che considerava i repertori musicali di tradizione orale come ‘detriti’ delle tradizioni scritte della musica colta” (Tuzi 2014: 514).

Pasolini, come testimoniato da più parti³, era presente a questo appuntamento – ancora una volta con il consueto tempismo nel cogliere gli eventi importanti della vita culturale italiana – e aveva seguito i lavori di questo importantissimo incontro dimostrando di condividere gli interessi allora maturati negli ambienti musicali italiani. Piero Arcangeli ricorda la sua “presenza silente” e scrive: “Giovani etnomusicologi si appuntavano le generose speranze prima di Carpitella e poi di Leydi: soltanto ora, una quarantina di velocissimi anni dopo, mi sembra di cogliere tutto il significato della presenza silente di Pier Paolo Pasolini in fondo alla sala di quell'affollato convegno romano” (Arcangeli 2017: 21).

Una simile presenza non deve stupire. L'interesse di Pasolini nei confronti dell'“altra musica” è stato uno dei motivi conduttori della propria narrativa e della sua intera filmografia. Le lunghe descrizioni contenute nell'*Odore dell'India*, le sequenze di canti e motivi bulgari e rumeni che si ascoltano in *Medea*, gli assoli di Gato Barbieri con il suo sax negli *Appunti per un'Orestide africana* (1970), testimoniano infatti non tanto una

² “Nei propositi degli organizzatori il convegno doveva servire a stabilire alcuni presupposti teorici imprescindibili per definire la disciplina etnomusicologica, tra cui quelli di ‘considerare la comunicazione orale come mentalità’. L'oralità come peculiarità delle fonti del folklore musicale determina, secondo Carpitella, ‘la qualità del materiale [...] dal come è stato raccolto e registrato’ il materiale. Un ‘come’ che, sempre secondo lo studioso, implica un problema tecnico e un discorso teorico. [...] Il convegno di Roma, tra l'altro, oltre a dare per la prima volta un assetto istituzionale e accademico all'etnomusicologia, rappresentò un luogo privilegiato d'incontro e di confronto tra studiosi di diverse discipline quali, l'acustica, l'antropologia, la demologia, l'etnologia, l'etnomusicologia, la filologia romanza, la musicologia. L'evidenza della sua ‘particolare collocazione di confine con aree disciplinari diverse’, secondo Roberto Leydi, mise in luce sia ‘le ragioni del suo isolamento’, sia ‘la sua specificità’ nel guardare all'oggetto di studio superando i diversi ‘orizzonti disciplinari’” (Tuzi 2014: 513, 515).

³ Nostra intervista a Pietro Sassu (Udine, 23 ottobre 1995): “Stando alla testimonianza di Alberto Maria Cirese nella sua prefazione al Canzoniere italiano [Alberto Maria Cirese: 2019], Pier Paolo Pasolini ‘partecipò almeno alla seduta inaugurale [...] del Primo Convegno sugli Studi etnomusicologici in Italia organizzato da Diego Carpitella alla fine del 1973’” (Pesce 2022: 89).

semplice curiosità ma piuttosto la sua lontananza da qualsiasi atteggiamento naïf edulcorato nei confronti di queste musiche nella precisa volontà di restituire a questi universi la loro reale bellezza.

Questi interessi, del resto, si inseriscono nel contesto dei suoi rapporti con la musica che, come recita un celebre adagio posto al termine di *Poeta delle ceneri*, ai suoi occhi rappresentava “l’unica azione espressiva forse, alta, e indefinibile” (Pasolini 2003: 1288). Parole che testimoniano il fascino che il mondo dei suoni ha sempre esercitato nel suo immaginario e che ha condizionato in maniera significativa la propria poetica cinematografica lasciando il segno, anche se in maniera meno evidente ma pur sempre importante, nella sua narrativa, nella poesia e in alcuni articoli di grande interesse.

Va anche premesso, e ribadito con forza, che Pasolini non ebbe una vera e propria formazione musicale. Per quanto nell’adolescenza avesse intrapreso lo studio del violino, non conosceva la teoria della musica e aveva una conoscenza dei repertori classici limitata a quelli di Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Antonio Vivaldi, Ludwig van Beethoven e pochi altri musicisti. Contrariamente a Visconti, educato sin dall’infanzia alla musica classica e avviato allo studio del violoncello, a Elsa Morante, profonda conoscitrice dei repertori della civiltà classico-romantica europea – che suggerirà allo stesso Pasolini come colonna sonora di alcuni suoi film –, e a tanti altri intellettuali del suo tempo, egli non conosceva la musica approfonditamente. Egli aveva, invece, subito il fascino del mondo dei suoni: un fascino di natura passionale, dato da fortissimi impulsi e folgorazioni nei cui confronti la riflessione razionale, pur sempre viva e interessantissima, resta pur sempre ancillare e subordinata.

Echi musicali nell’Odore dell’India

In alcune pagine della sua produzione letteraria, troviamo suggestivi echi e richiami di queste culture. Tra i tanti, ci limitiamo a ricordare alcuni momenti dell’*Odore dell’India* in cui egli si sofferma a descrivere la musica indiana con dei veri e propri adagi musicali di straordinaria intensità.

Così arriviamo sotto la Porta dell’India, che, da vicino, è più grande di quanto sembri da lontano. [...] Ma, dentro, nella penombra dell’arco, si sente un canto: sono due, tre voci che cantano insieme, forti, continue, infervorate. Il tono, il significato, la semplicità sono quelli di un qualsiasi canto di giovani che si può ascoltare in Italia o in Europa: ma questi sono indiani, la melodia è indiana. Sembra la prima volta che qualcuno canti al mondo. Per me: che sento la vita di un altro continente come un’altra vita, senza relazioni con quella che io conosco, quasi autonoma, con altre sue leggi interne, vergini.

Mi pare che ascoltare quel canto di ragazzi di Bombay, sotto la Porta dell'India, rivesta un significato ineffabile e complice: una rivelazione, una conversione della vita. Non mi resta che lasciarli cantare, cercando di spiarli dall'angolo di finto marmo della grande porta gotica: sono distesi sul nudo pavimento, sotto la cappa buia della volta ogivale, e alla rada luce lattiginosa che viene dal piazzale sul mare. Coperti di stracci bianchi, attorno ai fianchi, e con quelle teste nere: non si riconosce l'età. Il loro canto è completamente senza allegria, segue una sola frase musicale sfiatata e accorante (Pasolini 1994: 11-12).

Queste melodie rivelano la refrattarietà di questo paese a qualsiasi contaminazione con altri idiomi musicali.

Era una vecchia melodia indiana, perché l'India è refrattaria a qualsiasi influenza musicale straniera: anzi, credo che gli indiani non siano proprio fisicamente in grado di sentire altra musica che la loro. Era una frase spezzata, strozzata e accorante, che finiva sempre, come ogni aria indiana, con una specie di lamento quasi gutturale, un dolce, patetico rantolo: ma, dentro questa tristezza, era contenuta una specie di nobile e ingenua allegria. Il ragazzo suonava il flauto, e ci guardava. Pareva che, suonando a quel modo, ci parlasse, ci facesse un lungo discorso, per sé e per i suoi compagni (Pasolini 1994: 73-74).

Allo stesso tempo, confida ancora Pasolini, questa musica ha il compito "di esprimere qualcosa di inesprimibile, e che solo i giorni futuri che [lo] aspettano qui, da domani, potranno piano piano svelenire ed equilibrare" (Pasolini 1994: 15).

Simili adagi ci aiutano a capire perché Pasolini si sia servito delle "altre musiche" e le modalità con cui egli le ha fatte interagire con le immagini in movimento in alcuni momenti della propria filmografia.

Il Vangelo secondo Matteo *tra Missa luba congolese, Spirituals e canti rivoluzionari russi*

Già il *Vangelo secondo Matteo* (1964) contiene una colonna sonora costellata da simili presenze. Roberto Leydi, a tal fine, ricorda "una lunga chiacchierata [con Teresa Viarengo], segnata di osservazioni acute e pertinenti, su un film non facile, uscito in quei giorni: *Il Vangelo secondo Matteo* di Pasolini" (Leydi 1990: 174). La sua amata interlocutrice, Teresa Viarengo, era rimasta particolarmente colpita dalla visione di questo film. A lei, straordinaria testimone della musica popolare italiana, il magma pasoliniano doveva apparire come la reale incarnazione della "voce musicale del popolo", espressione dei suoi moti e dei suoi sentimenti.

In questo magma, a *pendant* con le pagine bachiane e mozartiane, troviamo *spiritual*, canti rivoluzionari russi e soprattutto la *Missa Luba* congolese che letteralmente attraversa questa pellicola a sottolineare l'umanità della

vita del Messia e del messaggio evangelico⁴. Questa messa è contrassegnata da un marcato impianto ritmico, che invita i fedeli a danzare, e da uno stile esecutivo responsoriale che facilita il momento assembleare liturgico. Di questa *Messa* Pasolini utilizza il *Gloria*. L'inizio è fortemente ritmato, con i sonagli di zucca e le varie percussioni che accompagnano le voci, mentre in seguito subentra un suggestivo momento con il coro a bocca chiusa. Tutto il brano è contrassegnato da una generale forza ritmica, con figurazioni in terzine esposte dalle voci.

La *Missa Luba* compare nei titoli di testa, ideale riassunto musicale quindi del film, accanto al *Corale* della *Matthäus-Passion* BWV 244 di Johann Sebastian Bach. Subito una contaminazione, pertanto, fra il sacro, Bach, e il profano, l'umile melodia dei contadini congolesi che esprimono il loro canto di lode a Dio. Nel corso del film questa dialettica sarà costantemente presente: da un lato, la *Passione*, identificata come "motivo profetico" che troveremo sin dalle prime sequenze quando è annunciata la profezia del concepimento di Maria; dall'altro, la *Missa Luba*, posta a commento dei momenti umani della vita di Cristo, come la sua guarigione del lebbroso – in questo caso il *Gloria* esplode dopo l'*Adagio* mozartiano nel momento in cui è miracolato –, e l'ingresso a Gerusalemme nella Domenica delle Palme, in cui ancora una volta il *Gloria* sottolinea la gioia della folla festante. Ricompare nell'ultima scena del film, quando il boato scopercchia il sepolcro e l'angelo annuncia la resurrezione di Cristo.

Nel corso del film troviamo anche il celeberrimo *Spiritual Sometimes I Feel Like A Motherless Child* che contrappunta il momento dell'adorazione dei magi, la "maternità realistica" e la scena del Battista che battezza i fedeli: il senso del mistero del sacramento è esaltato dalla melodia che, inoltre, ben s'inserisce nel "grande quadro mistico e allucinato del Seicento" (Pasolini 1991: 59). In questo suggestivo polittico compare anche il bellissimo *Kol Nidre*, una delle preghiere più importanti del *Kippur*, che crea un malinconico sfondo sonoro alle immagini dell'ultima cena. Questo canto, allo stesso tempo, crea un'equazione fra il suo significato originale - il giorno dell'espiazione nel calendario ebraico – e l'istituzione dell'eucarestia con cui Cristo ha liberato l'umanità dai propri peccati. Assecondando una consuetudine dell'utilizzo della musica nei propri film, Pasolini crea una relazione intertestuale con dei rimandi simbolici molto evidenti che, allo stesso tempo, sono molto efficaci come semplice commento alle immagini in movimento. Questo *modus operandi* è una delle costanti del suo utilizzo

⁴ Nella biografia di Barth David Schwartz troviamo questo commovente episodio. "In Africa [Bini e Pasolini] avevano conosciuto un certo padre Calovini, che sopra ogni cosa desiderava una pompa Pellizzari (che Bini gli inviò) per irrigare il deserto e far crescere i limoni. Il sacerdote organizzò per loro una *Missa Luba*, la liturgia che i Masai cantavano lavorando sotto il sole cocente, spaccando pietre per qualche opera pubblica. Pasolini l'avrebbe usata per la colonna sonora del Vangelo, e Bini ricordò come Pier Paolo avesse pianto nel sentirli, l'unica volta in tutti gli anni in cui furono assieme" (Schwartz 1995: 731-732).

della musica e, da questo punto di vista, la filmografia di Pasolini risulta essere difficilmente inquadrabile all'interno delle tradizionali teorie dell'audiovisione, su tutte quella di Michel Chion, o della teoria dei livelli elaborata da Sergio Miceli. La natura delle scelte musicali di Pasolini le rende refrattarie a essere inquadrare all'interno di sistemi teorici. Anche la scelta delle musiche cinematografiche è dettata dalle folgorazioni di cui parlavamo sopra che a contatto con le immagini giungono a dei risultati inaspettati⁵. Tutte le persone del suo *entourage* sottolineano come gli ascolti di Pasolini, anche quelli rubati ai bordi di una strada, fossero dei veri e propri incendi che lo portavano a trasferire nella musica situazioni semantiche funzionali alle proprie intenzioni che, talvolta, non appartenevano alla musica di repertorio in questione. Operazioni tipiche di un poeta che agisce sulla base di impulsi che possono sollevare perplessità ma che invece vanno giustificate, a nostro avviso esaltate, per gli orizzonti di senso che sono in grado di aprire. La presenza di Bach nei suoi primi film, da questo punto di vista, è esemplare⁶.

Basti pensare alla presenza dei due canti rivoluzionari russi, *Oh ma vaste steppe*, (*Oh, vostra steppa*) e *Zhertvoiu Pali* (*Voi morirete vittime*), che contrappuntano la chiamata di Cristo degli apostoli, quasi a voler dichiarare la missione umana a cui Pietro, Andrea, Giovanni e gli altri pescatori sono stati invitati a compiere. La forza travolgente del coro sembra sottolineare quella dell'annuncio di Cristo a cui gli apostoli rispondono increduli correndo inspiegabilmente con le reti in mano in riva al mare. Nel territorio di Cafarnao Cristo avanza dicendo: "Ravvedetevi, perché il regno dei cieli è vicino". Chiama poi gli apostoli per nome: "Giacomo e Giovanni, figli di Zebedeo, venite con me!". Lo troviamo poi quando Gesù parla alla gente e Caifa dice che è arrivato il momento di prendere Gesù: "ma con l'inganno, per farlo morire", e nelle sequenze finali del Golgota. Il secondo accompagna invece la scena in cui Cristo inveisce contro gli scribi e i farisei, a *pendant* con le parole del testo. Quest'ultimo canto lo ritroveremo, al flauto, nelle scene finali di *Edipo re*.

La "musica astorica e atemporale" di *Edipo re* e *Medea*

⁵ Alcune persone che sono vissute al suo fianco ci hanno riferito proprio questo. Ecco allora le folgorazioni bachiane ascoltando Pina Kalc al violino e Giovanna Marini alla chitarra o quelle mozartiane dalla discoteca di Elsa Morante. Ma ecco anche i tanti fonici che, nei molti sopralluoghi, lo descrivono letteralmente catturato dalle musiche di strada o di un villaggio.

⁶ Proprio in riferimento alla musica di Bach potrebbe valere il noto testo di Pasolini dedicato alla musica per film che chiude con queste parole. "Il cinema è piatto, e la profondità in cui si perde, per esempio, una strada verso l'orizzonte, è illusoria. Più poetico è il film, più questa illusione è perfetta. La sua poesia consiste nel dare allo spettatore l'impressione di essere dentro le cose, in una profondità reale e non piatta (cioè illustrativa). La fonte musicale – che non è individuabile sullo schermo – e nasce da un 'altrove' fisico per sua natura 'profondo' - sfonda le immagini piatte, o illusoriamente profonde, dello schermo, aprendole sulle profondità confuse e senza confini della vita" (Pasolini 2001: 2796).

All'interno della cosiddetta trilogia classica, Pasolini utilizza quasi esclusivamente repertori appartenenti alle culture extraeuropee. In questa musica senza padri, che sfugge ai tentativi di caratterizzazione temporale, alle maglie della scrittura e, in genere, a ogni tentativo di connotazione, egli demanda il compito di esprimere l'inesprimibile, per utilizzare la bellissima immagine dell'*Odore dell'India* e, di conseguenza le affida un ruolo di primissimo piano in *Edipo re* (1967) e *Medea* (1969).

Non a caso, a proposito delle sue scelte musicali per *Edipo re*, Pasolini dirà:

Si tratta di musica popolare romena. Inizialmente avevo pensato di girare *Edipo* in Romania, per cui feci un viaggio di ricognizione in cerca di luoghi adatti. Ma non andò bene. La Romania è un paese moderno, le campagne si trovano in piena fase di industrializzazione; stanno distruggendo tutti i vecchi villaggi con le case di legno, ormai non resta quasi più niente. Perciò abbandonai l'idea di girare il film lì, ma in compenso trovai certi motivi popolari che mi piacquero moltissimo perché erano estremamente ambigui: qualcosa a mezza via tra i canti slavi, quelli greci e quelli arabi, indefinibili: è improbabile che uno che non possieda una conoscenza specifica riesca a localizzarne l'origine; sono un po' fuori della storia. Poiché intendevo fare dell'*Edipo* un mito, avevo bisogno di musica che fosse astorica, atemporale (Pasolini 1992: 114-115).⁷

Proprio queste sono le motivazioni che rendono questa musica ideale cornice per la trilogia: la sua condizione astorica, atemporale. Non va dimenticato che, secondo Pasolini, il mito si configura come un "prodotto della storia umana; ma essendo diventato un mito è diventato un assoluto": di conseguenza "non è più caratteristico di questo o di quel periodo storico; piuttosto appartiene, per così dire, a tutta la storia" (Pasolini 1992: 1336). Questo spiega perché nel corso dei film vi sia una costante tensione ad allontanare il racconto da riferimenti precisi che possano servire da elemento contestualizzante.

Se, ad esempio, nella scelta dei costumi di *Edipo re* sono evidenti influenze di culture arcaiche (dall'azteca, alla sumera e africana)⁸, tutta l'ambientazione del film nell'incantevole regione meridionale del Marocco, con i

⁷ "Dans *Œdipe roi*, – dirà altrove – j'ai introduit des airs du folklore roumain: airs ambigus où l'on retrouve des influences slaves, arabes, grecques... et qui ont la fonction de transcender l'histoire, de gêner la localisation historique. Dans ce cas-la, la musique se fait intertemporelle et augmente le mystère indéfinissable du mythe" (Duflot 1970: 116-117).

⁸ "I costumi – dirà a tal fine Pasolini – sono inventati quasi arbitrariamente. Ho consultato opere sull'arte azteca, sui Sumeri; altri provengono direttamente dall'Africa nera, perché la preistoria è stata praticamente la stessa ovunque. E avrei voluto insistere su questa linea, rendere i costumi ancora più arbitrari e preistorici, ma non ho avuto tempo per approfondire" (Fieschi 1967. Qui citato da Pasolini 1991: 161).

colori alieni del paesaggio, manifesta l'evidente tensione a rifuggire qualsiasi forma di citazione⁹. Il luogo scelto come set cinematografico, come aveva accortamente notato Paolo Volponi, è investito di novità, e isolato da ogni sua "precedente verità, contingenza e da qualsiasi prospettiva e rapporto" (Volponi 1981: XII). La realtà nei suoi film – come notano i fratelli Taviani – non è propriamente un'immersione nella dimensione fisica e trasparente del reale; essa è piuttosto un sogno, un sogno "ideologizzato" di freschezza e di vitalità perdute, una promessa di nuovi miti (Taviani 1981: 73).

Parimenti in *Medea* la laguna gradese, divenuta l'universo concreto delle verità che il Centauro consegna al giovane Giasone: è elevata a simbolo dell'universo in cui "tutto è santo". Nel far questo, il regista "purifica" questo luogo, parimenti agli altri del film, da qualsiasi parametro referenziale, consegnandolo in una dimensione spazio-temporale non identificabile¹⁰.

La volontà di allontanarsi dall'immagine tradizionale e canonica della greicità e, soprattutto, di sottrarre le due tragedie dall'orizzonte della storia per situarle invece in quello del mito, storico per l'appunto, è perseguita anche musicalmente con delle colonne sonore che si sottraggono a qualsiasi funzione informativa, oppure contestualizzante in senso lato. In questi film la musica non è un semplice commento, non adempie a funzioni di carattere didascalico, ma assume piuttosto le movenze di un linguaggio remoto che sembra provenire da un mondo estraneo a quello dei dialoghi e della narrazione. Quando essa appare è sempre ambigua, senza un senso preciso, contrariamente a quella di Bach nel cinema nazional-popolare, orientata invece secondo una netta semantica. Ora essa indica la realtà pura e semplice, la presenza delle cose e la loro significazione.

Una colonna sonora allestita con i dischi

La colonna sonora di questi film è allestita con la ricca collezione di dischi posseduta da Pasolini e dall'amica, nonché fidata consulente musicale, Elsa Morante¹¹. Utilizzare dei dischi per l'allestimento delle colonne sonore

⁹ I paesaggi del Marocco in lui avevano ancora una volta suscitato emozioni poetiche: "Certi rosa e verdi stupendi – dirà –; berberi quasi bianchi, però 'alieni', remoti, come doveva essere il mito di Edipo per i Greci: non contemporaneo, fantastico..." (Alberto Arbasino in Fusillo 1996: 19).

¹⁰ "Dunque io non avrei potuto mai rappresentare Medea: non solo, ma nemmeno attraverso nessun'altra donna del tempo di Medea, che l'interpretasse. Per rappresentare Medea ho preso la Callas: il che è un falso. Mai la Callas – come del resto in minor misura le pietre e il mare di un paesaggio odierno – avrebbe potuto regredire nel tempo 'essere Medea', cioè la verità, l'autenticità. La macchina da presa (nei film d'autore) 'rigetta' i falsi: smaschera i trucchi; evidenzia ogni minimo errore; e quanto alla malafede, la fa pagare fino in fondo, senza un attimo di esitazione o di pietà. Questo lo so bene. Dunque nei miei film storici io non ho mai avuto l'ambizione di rappresentare un tempo che non c'è più: se ho tentato di farlo, l'ho fatto attraverso l'analogia: cioè appresentando un tempo moderno in qualche modo analogo a quello passato" (Pasolini 1999: 2818-1819).

¹¹ La collezione di dischi di Pasolini è stata descritta nel nostro Pasolini e la musica (Calabretto 1999: 29-35).

era una consuetudine per Pasolini. Tutti i musicisti con cui ha collaborato ricordano Pasolini che puntualmente arrivava ai loro incontri con gli LP sotto il braccio, talvolta suscitando il loro stupore. I dischi per la trilogia fanno parte della celebre collezione *The Unesco Collections of Records* edita per l'*International Music Council* dall'*International Institute for Comparative Music Studies* di Berlino e Venezia sotto la direzione di Alain Daniélou e Paul Collaer, e si pongono come uno dei momenti di decisiva importanza per la conoscenza e rivalutazione di queste culture nella vita musicale europea di quegli anni.

Il programma con cui l'UNESCO presentava questa raccolta ben esplicitava le sue finalità in questi termini:

In these collections we shall not present the modern musical experiments which tend to uniformisation nor the mutual influences of one System on the other. We are attempting to present in their most authentic form the original contribution which each country, each region, each people, each civilisation have made and still can make to the common cultural heritage. For a better approach of the musical tradition under their various aspects four collections have been planned and are being realized. These are called "Musical Sources", "Musical Atlas", "A Musical Anthology of the Orient" and "An Anthology of African Music". Over 80 records have so far been published. In these various collections the greatest importance is attached to the artistic value and technical level of the chosen examples.¹²

Le discoteche di Pasolini e della Morante contengono molti LP delle raccolte *A Musical Anthology of the Orient* e *Anthology of African Music*, pubblicate da Bärenreiter¹³. Verisimilmente dai loro ascolti – la Morante era stata

¹² "Started in 1961 this collection of records dedicated to the art music of the various civilisations of the Orient has played an important role in the diffusion throughout the world of the musical achievements of the various cultural areas of Asia. Recorded from the outset with the best technical equipment it presents a remarkable series of recordings of the most celebrated musicians of the Far East, India, South East Asia and the Middle East. [...] Initiated in 1965 under the direction of Paul Collaer, his series presents an important number of records from various regions of Africa. The african concept of music as a part of life has had a noticeable influence on other continents. It appears today essential, in cooperation with the cultural organisations of african countries, to establish a systematic evaluation of the cultural currents which have contributed to the development of musical forms found on the african continent as well as the original musical styles which resulted, so as to give them the place they deserve in the musical creation of our times" (UNESCO Collections of Traditional Music, in <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000384036>. Ultima visita: 27 gennaio 2023).

Ultima visita 30 luglio 2023. Accessed on 3 September 2023). Per quanto riguarda le due raccolte di Pasolini, si veda https://en.wikipedia.org/wiki/Unesco_Collection:_A_Musical_Anthology_of_the_Orient e https://en.wikipedia.org/wiki/An_Anthology_of_African_Music. Ultima visita 30 luglio 2023.

¹³ "Another Unesco initiative in this same context is the series of records issued under the general title of the 'Unesco Collection'. These records are produced in collaboration with the International Institute for Comparative Music Studies, a cultural organization established in Venice in 1970 with among its aims the production of recordings of the highest technical quality of the top musicians and groups of the various musical cultures of Africa and the East. The Unesco Collection (see pages 36 and 39) now includes two anthologies and two series of records prepared for the IMC and Unesco by the International Institute for Comparative Music

anche la consulente per le musiche del *Vangelo secondo Matteo* – maturarono le scelte per dar vita a queste colonne sonore in cui la musica etnica va incontro a delle finalità del tutto nuove e sicuramente sconosciute al cinema di quegli anni.

«*Le allegre musiche popolari, cariche di infiniti e antichi presagi*»

Pasolini, che in *Edipo re* si assume anche il compito del coordinamento musicale, commenta le sue scelte in questi termini:

La musica strana che risuona in tutto quel silenzio, dà all'ora l'aria del miracolo: è la solita musica popolare antica, simile a quella dei negri, che obbedisce ad altre regole che le nostre. L'immensità dell'orizzonte ne è misteriosamente invasa. Mette addosso insieme piacere e terrore: rende insieme più piccolo e immensamente più grande, più familiare e disumano, quel lungo tratto di strada nel deserto (Pasolini 1991: 388-389).

La sceneggiatura di *Edipo*, felice circostanza, contiene molti riferimenti alla colonna sonora del film. Pasolini rende esplicite le intenzioni che animano le sue scelte, aprendo squarci poetici molto suggestivi che costellano ripetutamente queste pagine: "Il frastuono delle musiche popolari che risuonano ora qua ora là, sembrano il segno della vera realtà del mondo, che a Edipo ora è sfuggita. [...] Portate dal vento giungono dal santuario più forti le allegre musiche popolari, cariche di infiniti e antichi presagi" (Pasolini 1991: 382).

Suoni carichi di "antichi presagi", indefinibili, provenienti da un altrove lontano e irreali: solo queste melodie potevano contrappuntare le sequenze del film. In *Edipo* e *Medea*, infatti, assistiamo al ribaltamento nel rapporto fra le componenti verbali e le espressioni non mediate concettualmente, ossia quelle visive e, in particolar modo, sonore. In questi due film l'assenza dei dialoghi, soprattutto in *Medea*, si pone quale fatto manifesto e caratterizzante un'evidenza narrativa non concettualizzabile dalle parole. La natura astratta della musica e, in particolare, di quella etnica in cui l'asemanticità è elevata alla massima potenza grazie alla sua distanza dalla grammatica normativa tipica invece del linguaggio occidentale, subentra allora alla dialettica,

Studies. Another series, produced since 1972, forms an extension and sequel to the musical "Rostrums" organized by the International Music Council. The two anthologies, both issued under the Bärenreiter-Musicaphon label, consist of record albums accompanied by commentaries and illustrations which open the way to the study of the traditional music of several countries of Africa and the Orient. 'A Musical Anthology of the Orient' includes music from Afghanistan, China, India, Iran, Japan, the Khmer Republic, Laos, Malaysia, Tunisia, Turkey, the U.S.S.R. and Viet-Nam; 'An Anthology of African Music' includes music from the Central African Republic, Chad, Ethiopia, Ivory Coast, Nigeria and Rwanda" (UNESCO & the world of music, «The UNESCO Courier», XXVI, June 1973, p. 23).

sempre limitata e impossibilitata a esprimere i sentimenti dei personaggi. In *Edipo* e *Medea* troviamo anche interminabili silenzi, rumori primordiali, urla, gesti e poche parole, che inoltre risuonano oscure e indecifrabili¹⁴.

A ragione Serafino Murri, parlando di *Edipo re*, scrive:

Se in precedenza alla parola spettava il compito di condurre la riflessione, di esprimere le emozioni dei personaggi, di chiarificare la vicenda, mentre alle suggestioni pittoriche, al gusto del bianco e nero e dei ritmi fratti del cinema muto, spettava il compito di evocare un clima generale, in qualche modo estetizzante, ora è l'immediatezza delle componenti sonore e visive dell'immagine nella quasi totale assenza di dialogo a creare una "evidenza narrativa" non concettualizzabile, laddove la parola, lo strumento dialettico borghese, non è più che uno dei componenti dell'immagine, componente il più delle volte ellittico, oscuro, involuto, a cui spetta il compito di creare semmai un clima emotivo ed estetizzante (Murri 1994: 90).

Motivo per cui proprio la musica diviene un elemento di centrale importanza all'interno di questi film. Oltre ad avere una privilegiata funzione simbolica, ora assolve anche l'importante funzione di coro tragico. A proposito di *Edipo*, Pasolini aveva detto:

In un certo senso [i canti popolari] sono il sostituto di quello che era il coro nella tragedia greca. Naturalmente non potevo interrompere l'azione e mettere un gruppo di persone o una persona sola che facesse i commenti del coro, i cosiddetti stasimi tra un episodio e l'altro, e allora ho deferito a questo canto incessante, continuo e lontano di popolo, la funzione sia pure embrionale di coro (Pasolini 1991: 161).

Anche in *Medea* troviamo simili situazioni. Quando le donne della comunità colchica sono intente a lavorare e cantano – si tratta di un canto corale polifonico bulgaro –, anticipano gli eventi futuri, ossia l'arrivo degli Argonauti e la sorte a cui andrà incontro Medea dopo aver incontrato Giasone. Non a caso il testo di questi canti, idealmente, recita: "Cadremo come morti per terra / e quando riapriremo gli occhi / vedremo le cose abbandonate per sempre da Dio. / Mentre staremo pregando / cadremo per terra come epilettici / e quando ci

¹⁴ Quest'ultimo paragrafo è tratto da un nostro saggio in cui abbiamo preso in esame le presenze musicali nelle sceneggiature di Pasolini (Calabretto 2019: 33-34).

rialzeremo non conosceremo più Dio” (Pasolini 2001: 1277)¹⁵. La valenza profetica di queste parole è evidente e, non a caso, le scene seguenti vedranno compiersi questi fatti.

L’enorme importanza che Pasolini attribuisce al coro rivela, quindi, un programma che non è meramente cinematografico. Inoltre, quale elemento di primaria importanza, va ricordato che questo uso della musica in *Edipo*, *Medea* e, come vedremo, negli *Appunti per un’Orestide africana*, restituisce ad essa una delle principali funzioni attribuite dalla civiltà greca e che Nietzsche ha esaltato nella sua *Nascita della tragedia dallo spirito dalla musica*, come reca il sottotitolo del testo ¹⁶. La presenza della musica, nelle lunghissime sequenze con cui è organizzata all’interno dei film, riporta quindi al carattere dionisiaco della tragedia dove il linguaggio sonoro diviene portatore di senso, presenza ermeneutica che travalica la parola.

Edipo re

Il motivo giapponese al flauto accompagnato dal tamburo, *Ranryo Ou: Ryo Ko Ranyo*, introduce il racconto mitologico e le seguenti peregrinazioni di Edipo, a partire da quando ascolta la terribile sentenza dell’oracolo di Delfi per poi iniziare il cammino verso Tebe e il drammatico incontro con Laio. Questo motivo, il “tema del destino di Edipo”, scandisce le tappe del protagonista e assume dei connotati tragici quando è portato da Giocasta a Tebe. Riappare anche nelle scene finali accanto al canto rivoluzionario *Vi Zhertvoiu Pali* quando Edipo, cieco, cammina con Angelo per le vie di Bologna.

Anche in questo film la musica è elevata a una dimensione simbolica, assumendo funzioni rilevanti nel contesto narrativo. Nel corso del racconto, infatti, la presenza del flauto, strumento dai forti connotati mitici, appare associato all’immagine del profeta Tiresia, incontrato da Edipo poco dopo il suo arrivo nella città di Tebe. Questo

¹⁵ “E intanto, come usano, [le ragazze della Colchide] cantano. Cantano una vecchia melodia popolare. Ma a questa melodia, come spesso succede, hanno adattato parole nuove. Il canto parla di un certo Giasone, eroe favoloso, bellissimo, bruno, che è partito da terre lontane, per raggiungere la Colchide e portarvi distruzione e morte. Nella sua stanza, contro una finestrella che dà sulla città, Medea sta ad ascoltare. Il canto, con quelle sue tragiche e dolci parole, giunge fino a lei [...] Intente a un altro lavoro, verso sera, le ragazze continuano a cantare il loro misterioso e presago canto – che evidentemente raccoglie voci corse sull’arrivo di Giasone, e lo mitizza, non credendoci, ma facendone un motivo di morte e amore. Medea sotto un albero (che porta simboli di sacralità, voti, ecc.) ascolta ancora, intenta ed assente, quella canzone. [...] Le ragazze [...] cantano la solita canzone, con cui un popolo destinato a essere sconfitto dichiara il suo amore al popolo conquistatore. [...] Dentro la stanza le ancelle stanno cantando quella loro nuova canzone che le ossessiona” (Pasolini 2001: 1220-1221; 1221; 1222; 1224).

¹⁶ “Il coro può essere descritto come una Persona collettiva, come un antico parlamento. Esso ha le sue tradizioni, i suoi modi di pensare e di sentire, e un suo modo di essere. Esiste in un certo senso come un’entità vivente, ma non con la penetrante realtà di un essere individuale. Percepisce; ma la sua percezione è allo stesso tempo più estesa e più vaga di quella di un uomo singolo. Partecipa, a modo suo, a quella azione di ricerca che è il tema generale del dramma” (Fergusson 1979: 39).

incontro è introdotto dalla melodia dello strumento suonato dallo stesso Tiresia, poeta che canta “ciò che è al di là del destino”.

La parte centrale del film, quella inventata da Pasolini e quella ispirata al racconto tragico, vede invece lunghe sequenze di musica iraniana, talvolta colta all’interno di veri e propri rituali, assecondando la sua naturale predisposizione. Nella sequenza dei funerali per le vittime della peste, troviamo un seguito di canti funebri cui si sovrappongono i pianti delle donne. Il tutto ricorda un vero e proprio lamento, che Pasolini in Italia aveva imparato a conoscere dalla lettura dei testi di Ernesto De Martino¹⁷, in particolar modo in *Morte e pianto rituale* che aveva sicuramente letto¹⁸.

Ancora una volta, la musica diviene una componente linguistica di primaria importanza all’interno del film e la lunga sequenza di musica popolare diviene il luogo in cui Pasolini manifesta l’irrazionalità che Edipo, nel suo cammino verso la conoscenza, infrange, dopo aver ascoltato l’oracolo di Delfi. Egli, non a caso, assiste in disparte alla bellissima cerimonia nuziale in cui s’imbatte nel suo cammino senza il minimo coinvolgimento, quasi fosse un mondo a lui estraneo.

Nel commentare questa situazione, Danieli sottolinea che “by portraying the impossibility of Oedipus fully understanding the voice of the folk and his fear towards its apparent irrationality and difference, Pasolini is reflexively exposing his positionality as a rational bourgeois Western man” e, di conseguenza, pone dei grossi punti interrogativi sull’assunzione del popolare da parte di Pasolini nel suo cinema:

His attraction to the folk results in a use of folk music that, in fact, relies on precisely the discursive templates (irrationality, mysteriousness, archaism and fear) that he wishes to subvert through folk music itself. However, at the same time, Pasolini uses cinema in a reflexive fashion, to expose his and our own positionality and ethnocentrism; we cannot hear this music differently because we are limited by our Western subjectivity (Danieli 2021: 192-193).

¹⁷ Un lamento funebre si trova in *Medea*, nella scena in cui le donne della comunità colchica piangono la morte di Apsirto. L’esplosione dell’urlo della madre, che si porta le mani alle tempie, di fronte al corpo dilaniato del figlio è accompagnato dalle litanie funebri delle donne. Un forte battito di mani e urla sono il commento sonoro di questa straziante scena.

¹⁸ “Il sottoproletariato ha un altro tipo di angoscia: quella che studia De Martino facendo ricerche nella poesia popolare in Lucania, per esempio, cioè un’angoscia preistorica rispetto all’angoscia esistenzialistica borghese, storicamente determinata. Io in Accattone ho studiato questo tipo di angoscia preistorica rispetto alla nostra. [...] L’angoscia di un contadino lucano che canta un canto funebre su un parente morto, è un’angoscia che ha altre componenti storiche da quelle che prova un borghese come quello della Noia di Moravia per esempio... È tutta un’altra cosa” (Vogliano Iotti Ferrero 1962: 693).

Michael Bakan, in un suo eccellente saggio dalle cui conclusioni e premesse ci sentiamo però distanti, ha preso in esame l'utilizzo del *kecak* in *Edipo re* e nel *Satyricon* di Fellini (Bakan 2013: 363-387). Parla così di un atteggiamento "schizofonico" per caratterizzare la maniera con cui questi due registi si avvicinano e utilizzano questa forma di danza balinese. Lo studioso in apertura del suo saggio dichiara subito:

Schizophonic mimesis, writes Steven Feld in "The Poetics and Politics of Pygmy Pop," encompasses "a broad spectrum of interactive and extractive processes" that "produce a traffic in new creations and relationships through the use, circulation, and absorption of sound recordings" (Feld 2000:263). Consideration of these processes, observes Feld, compels us to ask "how sound recordings, split from their source through the chain of audio production, circulation, and consumption, stimulate and license renegotiations of identity" (Bakan 2013: 363).

Nel corso del film di Pasolini il *kecak* si presenta quando Edipo, udito il terribile responso, inizia a vagare con l'intento di allontanarsi dalla propria dimora e s'imbatte in un vecchio che danza indossando abiti scuri attorniato da un gruppo di ragazzi a torso nudo e altre persone che battono le mani. Bakan si sofferma sulle incongruenze audiovisive di questa sequenza ammettendo, allo stesso tempo, l'efficacia del *kecak* a raffigurare una situazione primordiale, barbarica, cara a Pasolini. Anch'egli, però, rimprovera come questa situazione suffraghi l'atteggiamento con cui Pasolini guarda alle culture musicali popolari: "Balinese identity is an issue that does not even arise within these films or in the discursive spaces that animate and surround them" (Bakan 2013: 368). Pasolini e Fellini, in due film che sono molto diversi, nell'utilizzare il *kecak* ne cancellerebbero l'identità secondo delle modalità tipiche del postmoderno.

Le cose, a nostro avviso, non stanno in questi termini in quanto non tengono di una premessa elementare: l'atteggiamento di Pasolini nei confronti del popolare è poetico, di conseguenza fortemente e dichiaratamente soggettivo che necessariamente assume questa materia all'interno di una propria visione. Una visione che può non essere condivisa ma che pur sempre risulta essere legittima e, a nostro avviso, di grande fascino.

Medea

In *Medea*, al contrario di *Edipo*, la soggettivizzazione del mito è assente e il racconto è articolato all'interno di un rigido dualismo che si riflette anche nella colonna sonora del film. Giasone e gli Argonauti, infatti, sono

accompagnati da musica giapponese, diegetica, con strumenti a corda¹⁹. Questa musica ritrae momenti ludici e di divertimento ed è il riflesso dell'ordine e della razionalità che vige all'interno del loro mondo. Medea e la Colchide, invece, vedono musica del Tibet e dell'Etiopia accompagnare le scene rituali sacre e raffigurare la barbarie e l'irrazionalità di quell'universo²⁰. L'alterità che regge l'intero racconto comporta anche due modelli temporali per cui la vita di Medea si regge su un percorso circolare mentre quella di Giasone si basa sulla linearità che regge la sua progressiva acquisizione di conoscenze e saperi.

In *Medea*, Pasolini aveva pensato di rinunciare all'accompagnamento musicale, o di limitare fortemente la presenza dei suoni. In un secondo momento aveva poi optato per la musica gregoriana²¹.

Citando una conversazione di Pasolini con Rossellini, Schwartz ricorda:

Pasolini: Questo, appena torniamo a Roma è la prima cosa da fare: cercare degli inni antologizzati delle varie religioni, ma probabilmente con preferenza agli inni indiani.

Rossellini: Quindi le parole, musica.

Pasolini: Non musica, sono parlati questi... sarà soprattutto alla fine perché uno di questi ultimi riti sarà un rito di iniziazione, e vorrei fare coincidere il rito agricolo con il rito di iniziazione tipico del mondo contadino e in questo rito di iniziazione Medea potrà cantare e dire questi inni come se fosse liturgia, come se fosse catechismo insomma. Ora, un'altra cosa importante da dire, da sottolineare a questo punto per la chiarezza del racconto è che tutto ciò che riguarda Medea negli anni sarà accompagnato da una musica sacra, profondamente sacra, addirittura una musica da messa, ecco (Schwartz 1995: 792-793).²²

L'opposizione musica-parola in questo film è determinante e simbolicamente esprime il contrasto tra la prima fase e la seconda del racconto che prende avvio dalla fuga con gli Argonauti. L'universo arcaico, ieratico e sacerdotale della Colchide, da un lato, e Giasone e il mondo della tecnica, dall'altro, nella loro reciproca

¹⁹ In merito a Medea, si veda il bel saggio di Chiesi (2008: 87-101).

²⁰ Queste scelte di Pasolini non devono stupire. In contesti differenti, ricordano l'*Antigonae* e l'*Oedipus der Tyrann* di Carl Orff, in cui la fredda ritualità viene sottolineata dalla strumentazione africana della partitura.

²¹ Cfr. Giacomo Gambetti (Todini 1995: 90). I riferimenti alla musica gregoriana affollano anche le pagine della sceneggiatura del film.

²² Parlando di questo film, Massimo Fusillo sintetizza le sue componenti in questo modo: "Da un lato abbiamo dunque la variante mitica, onirica, che si formalizza con uno stile di ripresa poetico e magico (l'ubiquità del sintagma alternato; l'identità della sovrimpressioni), attraverso simboli visivi e uditivi (il paesaggio colchico, il sole, il fuoco, la musica), mentre la parola, ritualizzata e poco referenziale, gioca un ruolo minore rispetto alla comunicazione emotiva. Dall'altro abbiamo invece la variante razionale, 'realistica', dominata dal logos denotativo, dal dialogo e dalla dinamica interiore, e raccontata in una forma più spoglia, prosastica" (Fusillo 1995: 108).

opposizione sono rispecchiati nella colonna sonora del film. Di fronte ad una prima parte dominata dai bellissimi repertori orientali, troviamo una seconda in cui la presenza dei suoni è fortemente attenuata e notevolmente ridimensionata nella sua valenza simbolica.

La scelta delle musiche che affollano la colonna sonora, grazie anche all'aiuto della fidata consulente musicale Morante, si basa su musiche tibetane ed etiopi. La musica "barbarica" associata all'universo colchico contrasta con quella giapponese, "civilizzata", che invece figura con brevi citazioni e frammenti nella seconda parte del film. In particolar modo, in questo nuovo universo musicale, va notata la presenza di Orfeo che suona qualche nota alla cetra. La contrapposizione fra la musica barbarica, con le sue sonorità forti e violente, e quella della lira di Orfeo, nata per accompagnare la recitazione della poesia e quindi per sua stessa natura dimessa, sembra raffigurare la polarità dell'estetica musicale greca. Orfeo e la lira, da un lato, Dioniso e l'*aulòs*, dall'altro: il contrasto musicale tra l'auletica e la citarodia sta a significare quello esistente tra la ragione e la dirompenza del sapere irrazionale.

Orfeo è sempre raffigurato in atteggiamento calmo e controllato [...] – commenta, a tal fine, Enrico Fubini – Dioniso invece trae il suo potere unicamente dal suo strumento, dal suono insinuante del flauto il quale ovviamente esclude il canto e la poesia (Fubini 1976: 13-14).

La dirompenza della musica che aveva accompagnato la prima parte del film, nella seconda cede quindi il posto a un linguaggio maggiormente semplice ed elementare. Gli Argonauti non vivono sotto il potere incantatorio della musica, ma la ascoltano per divertimento e per trascorrere alcuni momenti della loro giornata ²³.

²³ A tal fine, commenta Michel Covin: "Mais ce qui illustre le mieux – et ce n'est pas sans importance quand c'est un artiste qui parle - ce drame du morcellement et de l'objectivation, fondateurs de toute rationalité, c'est le thème de la musique: contre les chants incantatoires du peuple de Médée, les compagnons de Jason font de la musique pour rien, pour le plaisir, parce que cela charme l'oreille, accompagne le travail, le voyage ou la cuisine, et quand plus tard Médée s'en va a surprendre son vraiment très infidèle époux au pied des murailles de la ville, ce n'est pas avec une femme qu'elle le découvre, mais en train de se divertir en dansant, et alors Médée pleure" (Covin 1982 : 61). Non a caso, nella scena nella costa nei pressi di Jolco, gli Argonauti reagiscono in questo modo alla disperazione di Medea: "Tanto è vero che Orfeo sottolinea le finali rotte delle frasi di Medea, strimpellando sulla sua chitarra, motivi conclusivi (delle specie di 'Amen'). [...] Così si ricorderà, la musica 'funzionale' per es. canti gregoriani, o canti esplicitamente ecclesiastici, era cessata di colpo con l'apparizione del 'corpo di Giasone' a Medea che pregava. Ora, questa musica, mentre Medea vaga, fuori di sé, nei luoghi deserti intorno all'accampamento, sembra riaffiorare, ma subito svanisce, o cade di colpo. Segno che ciò che Medea disperatamente tenta ricostituire il suo rapporto sacro con la realtà e non riesce; non può più riuscire. [...] Quasi tutti gli Argonauti sono andati a dormire. Ne resta in un angolo, alla luce lunare, un gruppetto intorno a Orfeo, che suona una chitarra. Proprio una notte estiva popolare, col suono di una vecchia e semplice canzone" (Pasolini 2001: 1235; 1237).

In *Medea* la musica spesso diviene la privilegiata chiave di lettura del film. In particolar modo, un momento musicale associato alle situazioni maggiormente significative della storia della protagonista assume una tale rilevanza al punto da poter essere definito un suo *Leitmotiv*. Lo troviamo, infatti, quando incontra Giasone al tempio, preludio alla perdita di tutti i suoi poteri di sacerdotessa. Medea, dopo aver visto il giovane sviene: qualcosa in lei è cambiato.

Medea apre i suoi occhi enormi, di santa. Si rialza, si guarda intorno. Ma la musica che sempre l'accompagna, come emanando da lei, non ricomincia a risuonare: tutto resta muto, isolato, indecifrabile. Medea si muove, osservando intorno tutte le cose che avevano avuto per lei un così grande, profondo, vitale significato. Esse non rispondono al suo sguardo. Sono come riprecipitate indietro, nell'insignificante: sono cose morte (Pasolini 2001: 1227).

Questa musica si ripresenta quando Medea, dopo aver vissuto per anni con gli Argonauti, riacquista i propri poteri, riappropriandosi della sua dimensione sacrale. La troviamo, così, nel dialogo tra Medea e il Sole ("padre di mio padre": così si rivolge ad esso), e in quello con le ancelle, in cui la protagonista manifesta i propositi di vendetta e, infine, durante l'apparente riconciliazione con Giasone, quando Medea chiede ai due figli di regalare a Glauce le sue vesti sacre.

In riferimento a questi momenti, Massimo Fusillo nota:

Se si osserva che Medea e le donne ripetono più volte, come un ritornello di preghiera, il verso con cui Euripide fa iniziare il discorso di Medea, cioè la triplice invocazione a Zeus, a Dike, e a Helios [...] "O Dio, o giustizia cara a Dio, o luce del Sole"; e lo ripetono girando in cerchio più volte, compatte e frenetiche, mentre risuona di nuovo la stessa musica "barbarica", si capisce che nella riscrittura pasoliniana dominano le funzioni emotiva e poetica del linguaggio, a scapito di quella referenziale. Quello che in Euripide è uno scambio comunicativo orientato verso l'azione, diventa qui un momento di ritualità magica, in cui la parola non è più il segno dominante, ma è equiparata alla musica e al gesto per le sue capacità evocative; è una parola che non espone lucidamente un piano di vendetta, ma ne esprime solo il desiderio: la connotazione domina insomma sulla denotazione (Fusillo 1995: 103-104).

Questo frammento della lunga colonna sonora del film si fa carico di ricordi – il passato di Medea dimenticato negli anni vissuti con gli Argonauti – e, accanto ai tanti altri momenti che potrebbero essere citati, è un chiaro esempio della lettura musicale a cui questi film devono essere necessariamente sottoposti.

“L’idea è questa: fare cantare anziché recitare l’Orestide”

Nell’ultimo film della trilogia classica Pasolini continua l’esplorazione di queste culture musicali e si confronta con il jazz che già aveva fatto delle fugaci comparse nel cinema nazional popolare, come *St. James Infirmary blues* di William Primrose in *Accattone* e *Tears of Dolphy (Per la morte di un sax)* di Ted Curson, in *Teorema*.

Anche in questo caso, la posizione di Pasolini è estremamente significativa nel mettere la musica jazz sotto una luce particolare allora ignota. Varrà la pena ricordare brevemente che, negli scenari sonori del cinema italiano postbellico, il jazz iniziava a porsi come uno dei protagonisti del lento rinnovamento cui essi stavano lentamente andando incontro. Il beniamino del jazz pre e post-bellico nazionale era stato Piero Piccioni che, assieme ad Armando Trovajoli, Piero Umiliani, Roberto Nicolosi e Giorgio Gaslini aveva introdotto nuovi idiomi nel cinema italiano. Approdato sullo schermo nel secondo dopoguerra, talvolta volutamente a contrasto con la musica leggera, popolare e sinfonica, il jazz era divenuto uno strumento atto a simboleggiare la modernità, e i suoi presunti disvalori, esprimendo l’angoscia esistenziale oppure i movimenti di rivolta e protesta giovanile.

L’utilizzo che Pasolini fa del jazz nel suo cinema è radicalmente diverso. Pensiamo a quanto accade negli *Appunti per un’Orestide africana*. Com’è noto, questo film era nato da una singolare folgorazione: far cantare anziché recitare i versi di questa tragedia, come dichiara la voce fuori campo del poeta nel corso del film.

Ma un’improvvisa idea mi costringe a interrompere questa specie di racconto, lacerando quello stile senza stile che è lo stile dei documentari e degli appunti. L’idea è questa: fare cantare anziché recitare l’*Orestide*. Farla cantare per la precisione nello stile del jazz e, in altre parole, scegliere dunque come cantanti-attori dei negri americani.

Questo non sarà poi senza significato, perché se dei cantanti attori dell’America si prestano a girare in Africa un film sulla rinascita africana, evidentemente questo non può presentarsi senza un preciso significato. È ben chiaro, infatti, a tutti che venti milioni di sottoproletari negri dell’America sono i *leader* di qualsiasi movimento rivoluzionario del Terzo Mondo (Pasolini 1983: p. 39).

La grande scena all’inizio della tragedia in cui Cassandra ha la visione della morte (“Apollo, Apollo / dio della strada! Tu mi perdi! Per che strada mi porti? A quale casa?”) è completamente affidata alla musica: Archie

Savage e Ivonne Murray improvvisano nelle sale del *Folkstudio* di Roma una *Jam-Session* sulle parole della tragedia in inglese con Gato Barbieri al sax, Donald F. Moya alla batteria e Marcello Melio contrabbasso²⁴.

Nella *Nota per l'Ambientazione dell'Orestide in Africa*, Pasolini commenta così questa scena, momento centrale del film:

Basti pensare a una figura come quella di Cassandra, che prevede, anzi vede fisicamente la propria morte – che avverrà fra poco dentro la casa del Re – e la descrive: anche questo “a solo” di Cassandra potrebbe essere tutto cantato, in quella specie di trance che prende spesso i negri quando cantano.²⁵

Qui la musica si sostituisce alla parola – non a caso durante la jam session si sentono le voci ma non i testi - e questa sequenza, nella sua ideale tensione verso una musicalità assoluta e sganciata dalla referenzialità verbale, può essere ritenuta uno dei momenti maggiormente significativi dell'intera filmografia pasoliniana.

Pasolini etnomusicologo

A completare questo ricchissimo quadro di relazioni che Pasolini ebbe con le culture musicali popolari, va ricordata un'altra circostanza estremamente significativa. Nell'*Appunto 103 di Petrolio*, Pasolini confida un suo desiderio.

Io mi trovavo a Kathmandu, e mi ci trovavo perché tra i miei “hobbies” c'è quello di raccogliere musica popolare. Non sapevo che proprio in quei giorni a Bhadgaon ci fosse una grande festa popolare e religiosa, corrispondente pressappoco alla nostra Pasqua o al nostro Natale. [...]

Nella piazzetta [c'era] un'animazione insolita. E si sentivano canti e musiche lontani. Cosa questa, assolutamente normale, verso sera, nel Nepal, perché nelle stanzette dei templi si raduna sempre della gente

²⁴ “La sequenza musicale con Gato Barbieri, Archie Savage e la Murray tiene anch'essa un ruolo epifanizzante e conoscitivo, sia pure incentrandosi sulle vibrazioni irrazionali e emotive di una musica che viene dal profondo” (Gualtiero De Santi, in Pasolini 1991: 392).

²⁵ “Basti pensare, per esempio, a che stupenda funzione potrebbero avere i cori in un film africano: basta prendere la gente di qualche villaggio (direi senz'altro dell'Africa cosiddetta ‘sudanese’ le cui istituzioni monarchiche, sotto la veste dell'arabizzazione, conservano elementi della monarchia faraonica egiziana, discesa in tutta l'Africa equatoriale del Nord, attraverso la Nubia), e dire a questa gente: ‘Cantate e ballate’, ed ecco che i cori greci sembreranno rivivere: basterà stampare come didascalia sotto quelle voci ‘selvagge’ che cantano le parole chiarificatrici e evocatrici del coro” (Pasolini 1979: 80-81). Serafino Murri commenta in questi termini le scelte pasoliniane: “La funzione del coro e quella del verso vengono così unificate da un canto libero, irrazionale, ma moderno, a metà strada tra il razionalismo sonoro bianco e l'improvvisazione ‘blues’ degli schiavi neri, un canto angoscioso e liberatorio al tempo stesso: il canto dell'Africa occidentalizzata” (Murri 1994: 117).

a cantare, accompagnandosi con due o tre antichi strumenti. Ma quei canti e quelle musiche che risuonavano a tratti vicine a tratti lontane sulla piazzetta di Bhadgaon, avevano qualcosa di speciale. Ben presto apparvero gruppi di gente che avevano in mano delle piccole torce, poco più grandi di fiammiferi, e dei piattini di ottone con delle piccole offerte: fiorellini rossi, un po' pestati, della polvere anch'essa, forse una spezia, mezzo pugno di riso, dei peperoncini, e altre sostanze indefinibili, tra l'arancio e il purpureo, tutte stranamente fradice e come appassite, e nel tempo stesso [...] preziose. [...]

Ma io non mi scoraggiai: il mio interesse verso tutto ciò che mi accadeva era – per un raccoglitore di musica popolare – troppo emozionante e reale. E poi io non riesco a sentire mai alcuna differenza razziale, e neanche sociale e storica. Proprio per natura. [...]

Ma, soprattutto, cosa straordinaria, esaltante per me, dappertutto, intorno, c'erano gruppi di uomini e ragazzi che suonavano degli strumenti, contemporaneamente: qualche gruppo era povero e sparuto, con dei rozzi strumenti arcaici e l'immane rustico tamburo. Altri gruppi, invece, erano numerosi: delle vere e proprie bande. E questi avevano anche degli strumenti moderni: addirittura dei violini e dei tromboni, benché suonassero dei loro vecchi motivi. Non sempre, però, qualche motivo mi pareva essere europeo: probabilmente inglese, assimilato e elaborato durante il dominio coloniale. Che tanti gruppi di persone suonassero contemporaneamente qua e là, in quello spiazzo, era già, ripeto, per me, una cosa straordinaria ed esaltante. Ma era poco in confronto a quello che mi aspettava di lì a poco. Tutti i gruppi, che suonassero o portassero semplicemente delle offerte votive, dopo avere indugiato un po', allegramente, scendevano giù per la strada verso la campagna. Io mi mescolai ad essi. [...]

Si sentiva una musica, raffinata e selvaggia, molto più vicina alla musica occidentale che quella di qualsiasi altro paese orientale: una musica che sorgeva come per miracolo, fitta e festante, in mezzo alla folla. Rapidamente essa si avvicinava, e rapidamente, dopo aver risuonato assordante agli orecchi di coloro che l'incrociavano, spariva alle spalle, verso la città. Rapidamente, sì, per quanto ciò possa sembrare strano, data la lentezza con cui la folla, nei due sensi inversi procedeva. Ma era così. Io camminavo, spinto qua e là dalla ressa, tenendo alto il mio registratore. Le musiche arrivavano, si incrociavano, sparivano. A suonare, ripeto erano uomini, anche anziani, e ragazzi. Ma la maggioranza era di questi ultimi. E tutti erano ridenti, partecipi della felicità generale, e, come sempre i giovani, desideravano farsene campioni (Pasolini 1992: 445-447).

Queste pagine testimoniano come l'amore verso la musica etnica in lui fosse qualcosa di più di un semplice interesse. Pasolini immagina di registrare quelle musiche che tanto l'affascinavano. Questo desiderio egli poté realizzarlo nel corso della propria esistenza. A proposito de *Il fiore delle Mille e una notte*, nel corso di una conferenza stampa, egli ci ha consegnato una testimonianza di rara bellezza in cui dichiara che in questo film

“c’è molta musica popolare che ho registrato lì sui posti. Quindi si tratta, fra l’altro, di un documento musicale abbastanza importante perché è musica popolare di quei luoghi mai registrata”²⁶. Un’immagine di grande fascino che lo vede nelle vesti dell’etnomusicologo pronto a cogliere e registrare questi repertori, forse consapevole della loro imminente scomparsa.

²⁶ Pier Paolo Pasolini in Leandro Lucchetti, Per conoscere Pasolini, 1978. <http://www.teche.rai.it/2015/01/per-conoscere-pasolini/> (Ultimo accesso: 27 gennaio 2023).

Bibliografia

ALLORTO, RICCARDO

1978 *Storia della musica*, Ricordi, Milano.

ARCANGELI, PIETRO

2017 *La musica nell'esperienza religiosa*, in *Canti liturgici di tradizione orale. Le ricerche dell'ultimo decennio*, in *Per Roberto Leydi*, a cura di AGAMENNONE, M., Fondazione Levi, Venezia, s/p.

BAKAN, MICHAEL

2013 *Italian Cinema and the Balinese Sound of Greek Tragedy: Kecak Contortions and Postmodern Schizophonic Mimesis in Pasolini and Fellini*, in STEPPUTAT, K. (ed), *Performing Arts in Postmodern Bali – Changing Interpretations, Founding Traditions*, Aachen, Shaker Verlag [Grazer Beiträge zur Ethnomusikologie].

CALABRETTO, ROBERTO

1999 *Pasolini e la musica*, CinemaZero, Pordenone.

2019 *Presenze musicali nelle sceneggiature di Pasolini*, in «La scrittura per il cinema», Edizioni Università di Trieste, Trieste, pp. 14-37.

CARPITELLA, DIEGO

1982 *Premessa*, in *L'etnomusicologia in Italia. Primo Convegno sugli Studi Etnomusicologici in Italia*, a cura Id., Flaccovio, Palermo.

CHIESI, ROBERTO

2008 *Medea e il ritorno del sole. Dalle pagine di Visioni della Medea al film*, «Studi pasoliniani», 2, pp. 87-101.

CIRESE, ALBERTO MARIO

1982 *Ricerca demologica e studi di folklore musicale*, in *L'etnomusicologia in Italia. Primo Convegno sugli Studi Etnomusicologici in Italia*, a cura di CARPITELLA, D., Flaccovio, Palermo.

2019 *Prefazione* in Pier Paolo Pasolini, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Garzanti, Milano.

COVIN, MICHEL

1982 *Médée, la violence et le symbole*, «Revue d'esthétique», Nouvelle série, III.

DANIELI, GIULIANO

2021 *The Remediation of Folk Music in Italian Post-War Film (1945-1975)*, King's College London.

DE MARTINO, ERNESTO

1975 *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Boringhieri, Torino.

DUFLOT, JEAN

1970 *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Pierre Belfond, Paris.

FERGUSSON, FRANCIS

1979 *Idea di un teatro*, traduzione italiana di Raoul Sederini, Feltrinelli, Milano.

FIESCHI, JEAN ANDRÉ

1967 *Pier Paolo Pasolini: 'Edipo re', entretien avec J.A. Fieschi*, in «Cahiers du Cinéma», 195, novembre 1967, pp. 13-16.

FUBINI, ENRICO

1976 *L'estetica musicale dall'antichità al settecento*, Einaudi, Torino.

FUSILLO, MASSIMO

1995 «Niente è più possibile ormai»: *Medea secondo Pasolini*, in *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, a cura di TODINI, U., Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 95-116.

1996 *La Grecia secondo Pasolini. Mito e Cinema*, La Nuova Italia, Firenze.

LEYDI, ROBERTO

1990 *I protagonisti*, in Id. (a cura di), *Canti e musiche popolari*, Electa, Milano.

1991 *L'altra musica*, Giunti Ricordi, Milano.

MURRI, SERAFINO

1994 *Pier Paolo Pasolini*, Il castoro, Milano.

PASOLINI, PIER PAOLO

1979 *Pier Paolo Pasolini, Il cinema in forma di poesia*, a cura di DE GIUSTI, L., Cinemazero, Pordenone.

1991 *Il Vangelo secondo Matteo*, in Id., *Il Vangelo secondo Matteo*, Edipo re, Medea, Garzanti, Milano.

1991 *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, a cura di BETTI, L. – GULINUCCI, M., Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma.

1992 *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Guanda, Parma.

1992 *Petrolio*, Einaudi, Torino.

1993 *Trascrizione del commento e dei dialoghi* a cura di COSTA, A., in *Pier Paolo Pasolini, Appunti per un'Orestide africana*, a cura di Antonio Costa, Quaderni del Centro Culturale di Copparo.

1994 *L'odore dell'India*, Guanda, Parma.

1999 *Il sentimento della storia*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte, II*, Mondadori [I Meridiani], Milano.

2001 *Medea* [Dialoghi definitivi di «Medea»].

2001 *Medea* [Visioni della «Medea»], In Id., *Per il cinema, 1*, Mondadori [I Meridiani], Milano.

La musica nel film, in *Per il cinema, II*, Mondadori [Meridiani], Milano.

2003 *Poeta delle ceneri*, in *Tutte le poesie, II*, Mondadori [I Meridiani], Milano.

PESCE, ANITA

2022 *L'appuntamento mancato. Roberto De Simone e Pier Paolo Pasolini*, «I quaderni della Scarlatti», IV, 4, pp. 73-93.

SCHWARTZ, BARTH DAVID

1995 *Pasolini Requiem*, Marsilio, Venezia.

TAVIANI, PAOLO – VITTORIO

1981 *Paysages*, «Cahiers du Cinema», Hors-Série 9.

TODINI UMBERTO (a cura di)

1995 *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

TUZI, GRAZIA

2014 *L'etnomusicologia italiana*, in *Enrique Camara de Landa, Etnomusicologia*, Città del Sole, Reggio Calabria.

VOGLINO, B. – IOTTI, R. – FERRERO, N.

1962 *Incontro con Pier Paolo Pasolini*, «Filmcritica», XII, n. 116, p. 686-693.

VOLPONI, MARIO

1981 *Prefazione* a Michele Mancini e Giuseppe Perrella, *Pier Paolo Pasolini, Corpi e luoghi*, Theorema, Roma.

UNESCO Collections of Traditional Music, in <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000384036>

(Accessed on: 3rd September 2023).

antropologia e teatro

ARTICOLO

Ritualità in O Thiasos TeatroNatura di Sista Bramini

Abstract – ITA

Nell'articolo si analizza il rapporto tra rito e teatro attraversando il lavoro della compagnia O Thiasos TeatroNatura. Nelle numerose e varie produzioni del gruppo, infatti, l'aspetto della ripetizione e della relazione con i luoghi naturali sono gli elementi fondanti che creano forme "para-rituali", in cui ogni elemento della creazione performativa (testo, canto, performer, spettatori) è teso a ri-creare il rapporto tra umano-reale-comunità. La risonanza con il rito non deriva da tendenze New Age, ma si disvela in strutture teatrali lavorate dalla qualità artistica dell'atto. Un agire che avviene assecondando quell'ecologia della mente che influisce nell'estetica-etica del TeatroNatura predisponendo le sue attrici, nelle tecniche, alla relazione con i paesaggi. In questa ricerca l'elemento rituale è rappresentato anche dal repertorio mitico rielaborato dalla compagnia. In questo modo, archetipico e attuale si incontrano in una ricerca dislocata e ripetuta che si ricrea, rinnovandosi nei paesaggi, dal 1992.

Abstract – ENG

The article analyzes the relationship between ritual and theater through the work of the O Thiasos TeatroNatura company. In the group's numerous and varied productions, the aspects of repetition and the connection with natural environments are the foundational elements that create "para-ritual" forms. In these creations every element of the performative creation (text, song, performers, spectators) is aimed at re-creating the relationship between human-reality-community. The resonance with ritual does not stem from New Age trends but emerges through theatrical structures that are carefully crafted by the artistic quality of the act. This practice follows an ecology of the mind that influences the aesthetics-ethics of TeatroNatura, preparing its actresses, through technique, for interaction with places. In this exploration, the ritual element is also represented by the mythical repertoire reworked by the company. In this way, the archetypal and the contemporary meet in a dislocated and repeated in the landscape since 1992.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 17 (2024)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/20463

Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010

Direttore responsabile: Matteo Paoletti

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

Ritualità in O Thiasos TeatroNatura

di Sista Bramini

*E cosa ancor più stupefacente, ci sono acque in grado/
di trasformare non soltanto i corpi, ma perfino l'animo*

(Ovidio *Metamorfosi*: Libro XV)

*Ecco cosa mi succede in questi vostri spettacoli nella natura: oltre l'ammirazione per la competenza artistica,
provo un profondo sentimento di parità con le attrici e gli attori, perché più lo spettacolo va avanti e più si fa
chiaro che, anche se con ruoli diversi, siamo tutti immersi in un mistero molto più grande di noi.*

(una spettatrice di O Thiasos TeatroNatura)

*Il mondo dei sistemi viventi è costruito in modo tale da trovare una strada per arrivare là dove sta andando,
cioè verso la continuazione della vita: è pronto a questo. [...] Le mete e le destinazioni predeterminate sono
efficienti nell'industria, ma inefficienti (o proprio incapaci) nel continuare la complessità della vita. Continuare
la vita è un "obiettivo" di un altro e diverso livello, degno di un pianeta pieno di organismi guizzanti.*

(Nora Bateson 2021: 14)

L'attenzione, al suo grado più elevato, è la medesima cosa della preghiera.

(Weil 1996: 124)

Introduzione¹

Non restano molte compagnie in Italia, tanto nel teatro ufficiale quanto in quello 'marginale' dei circuiti e dei territori, in cui permanga la figura di una guida o di un maestro che si faccia carico di una ricerca e di un modo, anche radicale, di perseguirla all'interno del gruppo. Tra questi spicca la compagnia O Thiasos TeatroNatura di Roma, con una storia più che trentennale – il gruppo si costituisce come nel 1992, anche se i primi spettacoli sono del 1988 – di un teatro in natura, cioè in relazione con gli elementi del paesaggio, che si rispecchia e prosegue attraverso la sua fondatrice Sista Bramini. La regista e attrice si forma con varie esperienze della ricerca teatrale tra anni Settanta e Ottanta, ma individua in Jerzy Grotowski – conosciuto all'Università La Sapienza di

¹ L'introduzione è scritta da Emanuele Regi.

Roma con il corso *Le tecniche originarie dell'attore* – la radicalità di una ricerca incarnata e nel Teatro delle Sorgenti la modalità per attuarla. Da quelle azioni disseminate nel paesaggio, a cui dedica la tesi (1992) e un articolo pubblicato poi in «Biblioteca Teatrale» (1995), sente la necessità di reintrodurre l'elemento teatrale facendolo abitare in quello spazio e in relazione con quegli elementi oltre-che-umani del paesaggio. Così nella seconda metà degli anni Ottanta, all'interno della Casa di Laboratorio Cenci (luogo in cui la pedagogia e l'ecologia trovano nuove modalità di dialogare tra loro), cura diversi laboratori teatrali e inizia a creare i primissimi spettacoli con la guida di Jario Cuesta, collaboratore stretto del maestro polacco durante il Teatro delle Sorgenti. Nascono le azioni teatrali nei luoghi (*Tramonti d'acqua* nel 1988) o tratte dal repertorio drammaturgico del secondo novecento (Beckett *Giorni felici* 1990, poi con la sola regia di Bramini: *Aspettando Godot*, *Viaggio da Har a Tar*), ospitate in uno dei centri della nascente cultura ecologista italiana: La Fiera delle Utopie Concrete di Città di Castello, voluta e promossa dal leader dei Verdi italiani Alexander Langer. Nel 1992 avviene il momento della svolta. Bramini realizza il suo primo spettacolo come regista, un *Aspettando Godot* in natura e tutto al femminile. In quell'anno si forma ufficialmente l'associazione anche per poter partecipare al Festival di Santarcangelo.

Ma nonostante quell'ingresso in una cultura teatrale 'ufficiale' (per quanto vicina alla dimensione della ricerca), la storia di O Thiasos rimane sempre ai margini tanto produttivi quanto culturali. Questo territorio marginale ha fornito l'humus per la radicalità di una ricerca in cui convergono anime e discipline diverse: ecologia applicata all'azione teatrale, training dell'attore e dell'attrice di derivazione grotowskiana (*plastics, corporal* e altre forme acquisite durante gli anni a Cenci con Jairo Cuesta), a cui successivamente si inseriscono anche la danza meditativa e il canto polifonico sviluppato da Francesca Ferri, prima, e da Camilla Dell'Agnola con la collaborazione di Valentina Turrini, poi. Nei territori trova relazioni con i parchi e con altri artisti simili per prospettive di ricerca condivise (Lorenza Zambon, Franco Acquaviva e Giuliano Scabia). Si forma così un linguaggio proprio, specie con l'inizio dell'indagine sul mito che dal 1997 con *Ifigenia in Tauride*, rimane una costante in cui far incontrare rito e teatro, costituendo un dialogo con gli elementi circostanti.

Proprio su quest'ultimo punto «Antropologia e Teatro», facendo fede alla sua vocazione interdisciplinare, ha chiesto a Sista Bramini – che ha già testimoniato altrove la sua capacità di raccontare la propria ricerca (Bramini 2008, 2013, 2015, 2021) – di sviluppare una riflessione trasversale, finora inedita, sulle dimensioni del rito nel suo teatro, individuando alcuni nodi che possano costituire, per chi si avvicina allo studio di questa compagnia, dei necessari punti di partenza.

1. La ricerca di O Thiasos TeatroNatura

In questi ultimi anni la necessità di svegliare una nostra coscienza ecologica sembra finalmente prendere spazio anche nel contesto culturale italiano e nel piccolo mondo del teatro, e da più parti nasce l'interesse per un "teatro natura" come una sorta di nuovo genere teatrale. Nella pratica trentennale di O Thiasos TeatroNatura² l'idea di fondare un nuovo genere teatrale non mi ha mai interessato se non nel sognare *luoghi* per un teatro in ascolto del vivente, di possibili circuiti da creare forse tra i Parchi e le Riserve naturali che immaginavo, ingenuamente, come potenziali spazi di trasformazione culturale e cioè di indagine, produzione e circolazione di azioni performative mirate, vicine all'*esperienza vissuta* della natura³.

Anche se il nostro TeatroNatura non intendeva inventare un nuovo genere, è vero che mettere il teatro in un luogo naturale – concepito non come spazio incontaminato, ma come luogo abitato prevalentemente da viventi non umani – comporta domande e problemi in parte diversi da quelli di un teatro praticato al chiuso o nelle strade urbane, questioni che chiunque si avventuri su questo cammino prima o poi si trova di fronte.

Quando non sia già addomesticato e strutturato per il teatro (anfiteatri all'aperto o spiazzi ad hoc in ville storiche ecc.), interpretato cioè spesso come una sorta di confezione suggestiva, un ameno sfondo decorativo o comunque un praticabile scenografico a servizio degli attori, il luogo naturale è uno spazio vivo da *incontrare* e che richiede attenzione, ascolto e negoziazioni sensibili specifiche.

Altrove ho già scritto su questi aspetti concreti che, come spesso nell'arte, si rivelano allo stesso tempo tecnici e poetici (Bramini 2007, 2008, 2013, 2015, 2019, 2022).

In questo articolo però vorrei mettere l'accento soprattutto su come dalla pratica del nostro TeatroNatura[®] emergano gli elementi di una possibile ritualità che vale la pena indagare.

Secondo la sofisticata articolazione di Turner, il rito è un codice nella relazione tra immanente e trascendente e [...] consiste nell'individuare nell'essere umano qualcosa di originario che non si è perduto del tutto ma che vive nella parte più profonda di sé (Tomasello 2022: 71).

² Cfr. <https://teatronatura.it/> (Ultimo accesso: 4 ottobre 2024)

³ La nostra pratica, come qualsiasi ricerca artistica che intende restare autentica, provava e prova a mettere a suo modo in discussione i canoni vigenti nel teatro e nel suo rapporto con la società per poter risvegliare una percettività, ora anestetizzata, in grado di ispirare nella vita ordinaria scelte e azioni di trasformazione culturale.

Il rito quindi “non è un nostalgico retaggio, o frammento polverizzato del passato, ma insostituibile attualità” (Tomasello 2022: 72). Dunque si tratta di risvegliare una memoria profonda che si trova nelle fibre del sistema nervoso, dei muscoli, delle ossa, nella circolazione sanguigna, non aggrappandosi o fermandosi alla memoria breve più superficiale delle associazioni con il conosciuto ma andare oltre.

Intanto va forse chiarito per chi non ne abbia ancora fatto esperienza, che non stiamo parlando di performance in natura che imitino o rimandino esplicitamente a una sorta di liturgia rituale o di happening aggregativi tipici di una cultura New Age. Nel nostro TeatroNatura® la risonanza con la ritualità si disvela all’interno di strutture lavorate e regolate dalla qualità artistica dell’atto. Attraverso precise drammaturgie e competenze teatrali ci si muove alla ricerca di una possibile unità della pratica conoscitiva in grado di individuare i punti di contatto tra cultura e natura, azione e contemplazione, classicità e contemporaneità, scienza e arte e contribuire ad un superamento di rigide demarcazioni settoriali ormai asfittiche. Non è sufficiente indagare intellettualmente questa unità/fluidità, ma va risvegliata percettivamente nel nostro sistema nervoso. Si tratta di generare un nuovo “corpo” individuale e collettivo dove fisicità, emotività, affettività e pensiero ritrovino le organiche connessioni tra loro e con i sistemi viventi del pianeta. La scoperta della Natura come unificatrice di contesti, dovrebbe diventare una pratica di conoscenza nel senso antico e vibrante di questa parola, per ritrovare in noi lo slancio, *l’elan vital* di un immaginario, in una forma rinnovata e sintetica della cultura verso quell’unità del sapere che da sempre è, e continua ad essere, la questione della conoscenza.

Ciò rende il TeatroNatura® un’utopia, un annuncio, un teatro in cammino, un teatro del futuro in ricerca di pratiche evolutive artistiche e umane che negli anni si sono rivelate sempre più necessarie. L’orizzonte in cui questo teatro si muove è quello di una conversione organica dei valori. Se vogliamo davvero prendere coscienza del disastro climatico imminente e, come dice Judith Butler⁴, riuscire a contattare il dolore intollerabile che provoca in noi la perdita costante di biodiversità e il fatto di vivere in un mondo distruttivo e ingiusto, da noi creato, che non riesce a offrire un’efficace prospettiva di trasformazione, dobbiamo in qualche modo modificare radicalmente il nostro orizzonte evolutivo: apprendere e comprendere, in tutte le nostre fibre e attraverso una trans-disciplinarietà tutta da scoprire, che l’essere umano è un animale *naturalmente* destinato alla cultura e che la sua necessaria evoluzione comporta la capacità di destinarsi *culturalmente* alla Natura stessa. La Natura, che il nostro cervello non è in grado di comprendere completamente, è la sorgente della nostra esistenza e la

⁴ Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=loAQapszyfY&ab_channel=PalazzoGrassi-PuntadellaDogana (Ultima consultazione: 25 giugno 2024).

nostra destinazione. È origine e destino. Questa trasformazione richiede nuove modalità produttive ma anche nuove forme d'arte e nuovi spazi di evoluzione collettiva, nuove forme di ritualità.

Nel definire un'azione performativa rituale, mi riferisco a un atto extra quotidiano sentito come necessario, circoscritto in un *temenos* – un recinto spazio temporale dedicato – che si svolge al cospetto di una comunità umana ma in cui sono convocati in qualche modo anche gli altri viventi e i non viventi⁵. Nella struttura ripetibile di un atto rituale sento echeggiare la circolarità del tempo naturale, dei giorni che si presentano, passano e incessantemente ritornano. La sua ripetibilità colloca l'azione fuori del tempo contingente in una sorta di spazio liminale tra il presente e l'eterno, ma in quanto organica, attuata 'da-e-tra' esseri vivi sottoposti a imprevisti e adattamenti relazionali continui, si incarna anche come sempre nuova e attualmente necessaria. Se il rito non è l'unica origine dell'atto teatrale, certo ne è una radice fondamentale. Nell'evocare la "radice" non penso solo a una metafora concettuale o cronologica, ma soprattutto a l'immagine vivente di un albero o alla sorgente di un fiume presente che scorra qui, ora, davanti a me. Questo sgorgare e diramarsi avviene circolarmente, vissuto cioè dal punto di vista del pubblico che ne è il principale destinatario e vi partecipa, ma contemporaneamente anche da quello delle attrici e degli attori attraverso cui il fiume spettacolo fluisce, dilaga nell'ambiente vivo circostante e ne assorbe le atmosfere in mutazione. Quando l'incontro con il teatro riesce ad alzare il nostro stato vitale e ad ampliare la nostra visione dei fenomeni e della relazione tra loro, ho la tentazione di evocarlo come un dispositivo dalla doppia faccia dove il rito è la parte *nascosta*. Mi riferisco dunque non tanto, o almeno non solo, alla sua "ritualità" più evidente, comunitaria e sociale, ma a quella collegata a una sua funzione organismica, a un'azione trasformativa "oggettiva".

Grotowski ha parlato di spettatori trasformati in testimoni e di attori in attuanti. Questa trasformazione durante l'atto performativo riguarda tanto l'emersione di elementi originari del teatro quanto quelli del suo futuro perché è al lavoro su aspetti evolutivi della coscienza psicofisica e dunque anche culturale della nostra specie. Ho incontrato Grotowski in gioventù durante il suo periodo di ricerca chiamato "Teatro delle Sorgenti" e quell'incontro, per quanto la mia capacità di comprensione fino ad oggi me l'ha permesso, mi ha marchiato (Bramini 1992, 1995). Attraverso la mia ricerca teatrale continuo a interrogarmi su questa possibile

⁵ Per non viventi intendo in questa sede personaggi stessi che vengono evocati all'interno della dimensione teatrale, anche artisti che non sono vivi e i personaggi stessi che in forma archetipica che vengono incarnati, il visibile e l'invisibile.

trasformazione umana del pubblico, delle attrici e degli attori, della loro percezione dello spazio vivo circostante e su un possibile ritrovato, rigenerato linguaggio tra viventi.

Riporto qui una citazione degli intenti del Teatro delle Sorgenti di Grotowski che, tra i testi che continuano a ispirare la ricerca di O Thiasos, considero ancora essenziale.

L'essere umano non esiste senza un contesto, senza il contatto con il suo ambiente; e se si cerca davvero di rompere quel muro che sta tra un uomo e l'altro, e che è il muro di certe convenzioni o proiezioni di pensiero e di giudizio, bisogna affrontare il problema costituito dal fatto che si è nel grande mondo, dove si trovano alcuni fenomeni degni di attenzione, come le stelle e come il sole, come l'erba, come il bosco, come il vento, e che in qualche modo bisogna ritrovare una specie di stato di familiarità con tutto ciò, una parentela. Sennò di nuovo l'uomo si secca, anche nelle sue relazioni, incomincia a girare in tondo...il nostro obiettivo è che l'essere umano possa arrivare ad un certo punto in cui è allo stesso tempo uomo, con la propria coscienza in tutti i sensi di questa parola, e come una forza della natura connessa con altre forze della natura. Essere qualcosa di più di un essere addomesticato, educato. Io sento che nella nostra condizione umana noi siamo chiusi da due muri. C'è un muro dentro di noi che ci separa dalle nostre energie dimenticate, energie che applichiamo nella nostra vita solo per una piccola parte del nostro potenziale. L'altro muro è invece davanti a noi, ed è il muro che ha ostruito i nostri organi percettivi ora la chiave è questa: i due muri sono uno solo. Esistono tecniche che sono allo stesso tempo drammatiche e ecologiche. Drammatiche nel senso che non sono contemplative, ma sono radicate in ciò che è dinamico, realizzato in azioni (questo vuol dire etimologicamente "drama"), e che perciò sono anche palpabili. D'altro canto sono talmente connesse alla percezione che si può dire che sono ecologiche, perché situano l'uomo di fronte alle forze della natura dato che i muri sono uno, il drammatico e l'ecologico appartengono ad una sorta di continuum se si tratta di un solo muro e si vuole far breccia in esso, la breccia tocca allo stesso tempo il drammatico e l'ecologico. (Grotowski 1980: 90)

2. Verso un'esperienza rituale di un teatro con la natura

Tornando all'aspetto principale della nostra trattazione, quello della ritualità nel TeatroNatura® che si collega a tutti gli elementi che stanno emergendo, riparto da alcune generiche ma costanti affermazioni che accomunano tanto le attrici e gli attori che lo praticano quanto il pubblico che vi assiste. Spesso il pubblico ci dice frasi come: "È qualcosa di diverso da un semplice spettacolo sia pur bello. È più di uno spettacolo".

Nel cercare di comprendere qualcosa da queste espressioni ancora in cerca delle parole per esprimere un'esperienza vissuta, quello che prima di tutto emerge è la sensazione di una speciale qualità della partecipazione personale, di aver vissuto un'esperienza estetica e umana unica, collegata in particolare alle

incursioni di un vivente circostante (fruscio tra gli alberi, canti di uccelli, trasmutare della luce, ecc.) che nella percezione ordinaria vengono date per scontate ma che durante lo snodarsi dello spettacolo finiscono per imporsi disvelando l'aspetto "presente e vivo" del luogo e proponendo quasi un loro linguaggio dialogante con quello del dramma in atto. E ciò che importa è che questo fenomeno è vissuto, sia da chi agisce sia da chi ne è testimone, come un'esperienza vivificante.

Sono molteplici le prospettive che simultaneamente concorrono a generare questa esperienza e a nutrirla. Di fronte a questa simultanea molteplicità, che è proprio ciò che rende l'esperienza intraducibile, è spesso il silenzio a risuonare più adeguato ed eloquente. Anche per questo il silenzio è un elemento decisivo, molto presente nella nostra ricerca. Ma nel linguaggio scritto il silenzio è più omissione che presenza, perciò proverò ad analizzare queste molteplici prospettive separatamente, senza dimenticare però che la questione fondamentale sta proprio nella loro connessione.

2.1 Tecniche e pratiche

Prima di tutto c'è l'agire, grazie a un preciso allenamento praticato e affinato nel tempo, di performer formate e formati teatralmente, e direi "neuronalmente", a una continuità di ascolto e di relazione con il mondo vivo circostante. Agire, danzare, cantare, narrare includendo un ascolto sensoriale costante è una pratica che contribuisce a rendere le performer e i performer particolarmente vivi e, proprio in quanto tali, possibili canali di relazione con i viventi presenti⁶.

Non potendo attingere a pratiche pregresse codificate teatralmente che vadano in questa direzione, in sede di formazione abbiamo sentito la necessità di esplorare, oltre che il campo dell'improvvisazione teatrale, quello delle discipline di 'meditazione in movimento' che, più dinamiche della meditazione tradizionale seduta, ci aiutassero a esercitare la continuità di una presenza in azione declinandola al cospetto di luoghi naturali. Mi riferisco ad esempio ad alcune pratiche di danza meditativa come quella dei Five Rhythms di Gabrielle Roth, della Contact Dance o della danza *butō*, a varie forme di meditazione camminata (Bramini 2013), a metodi di consapevolezza corporea in movimento come il Feldenkrais e agli studi sul movimento di Rudolf Laban. Nei nostri programmi di formazione si ritrovano ancora alcune azioni di attraversamento silenzioso del paesaggio incontrate durante il Teatro delle Sorgenti⁷ che abbiamo continuato a praticare sviluppando da esse nuove

⁶ Su questo si guardi al volume curato da Maia Giacobbe Borelli (2015) *TeatroNatura. Il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto Mila di Codra*, Editoria&Spettacolo, Spoleto. In particolare per quello che riguarda il lavoro delle attrici nel racconto di Camilla Dell'Agnola (Dell'Agnola 2015).

⁷ Per alcuni anni durante il mio periodo di formazione nella casa laboratorio di Cenci queste pratiche ci sono state trasmesse soprattutto da Jairo Cuesta, uno dei principali collaboratori di Grotowski durante il Teatro delle Sorgenti.

proposte. E continua ad essere molto utile per noi un allenamento ispirato ai *plastics* e ai *corporal* sviluppati da Grotowski con Rena Mirecka e Ryszard Cieslak in cui poter esplorare le possibilità di un corpo flessibile, animale, che immerso in un flusso di movimento si riveli allo stesso tempo percettivo, reattivo e creativo rispetto al vivente circostante, in sostanza un allenamento volto al recupero di un corpo organicamente vitale. In questo risveglio corporeo si innesta un lavoro di ricerca legata al canto polifonico di tradizione orale proveniente da diverse culture e a sua volta nato in contesti naturali e lavorato attraverso un apprendimento corpo a corpo secondo le modalità tradizionali (Ferri 2007). Quando questo canto si muove e si commuove nel paesaggio costituisce anche una base di allenamento vocale necessario per un diverso livello di incontro con esso⁸. Rispetto al movimento corporeo, la polifonia e la monodia cantata arrivano a lambire in modo più vasto il paesaggio e ne ereditano le acustiche e gli echi. Questa ricerca canora espressiva – attualmente guidata e sviluppata soprattutto da Camilla Dell’Agnola –, come quella sul movimento di gruppo, ci collega a un lavoro sul coro come elemento originario del teatro, ritrova la nascita necessaria del solista all’interno del coro stesso e costituisce un elemento fondante in sintonia con il disvelamento di un possibile aspetto rituale in relazione con l’ambiente naturale circostante.

2.2 Trans-contestualità e dati selvaggi

I contenuti archetipici dello spettacolo, espressi spesso attraverso l’evocazione del mito antico e incarnati in azioni, canti, parole e personaggi sono irrinunciabili per proiettare e immergere attori e spettatori in questa dimensione olistica che si schiude a quella rituale. Ma decisivo è proprio lo specifico linguaggio del TeatroNatura® che nasce dall’esperienza simultanea di almeno due contesti, quello teatrale con la sua poesia e le sue tecniche, e quello naturale con la sinfonia delle sue presenze vive. Proprio questa trans-contestualità permette particolari risonanze e slittamenti di significato esperienziali ed esistenziali da un contesto all’altro, in grado di attivare una speciale fruizione estetica allargata e capace di sintonizzarsi con le ansietà profonde della nostra epoca.

“L’evoluzione non sa dove sta andando” si chiede la studiosa e artista, Nora Bateson (2021: 14) che, figlia del filosofo dell’ecologia Gregory Bateson, ha continuato a indagare sul pensiero di suo padre. Nora Bateson ci

⁸ Per ispirazione e studio di questo aspetto è stato fondamentale l’incontro con la ricerca sul patrimonio canoro tradizionale di Giovanna Marini approfondito da Francesca Ferri, e i ripetuti laboratori residenziali con Rena Mirezka e Ewa Benesh e con Maud Robart che per 13 anni ha guidato la ricerca sulla qualità vibratoria della voce a partire dai canti tradizionali della ritualità haitiana nel Workcenter di J. Grotowski e T. Richards a Pontedera così come lo studio sui canti tradizionali ucraini e georgiani approfonditi tra altri da Camilla Dell’Agnola, Cfr. Camilla Dell’Agnola e Valentina Turrini, *Nel Vivo. Serenati, lamenti e altri canti dell’anima*, CD-rom; vd. anche https://www.youtube.com/watch?v=nTIXiAWmYk4&ab_channel=FondazioneRoccadeiBentivoglio (Ultima consultazione: 14 giugno -2024).

ricorda che tutti noi, comprese le stelle marine, le sequoie e i trilioni di organismi che vivono nel nostro corpo, per adempiere al più profondo comune obiettivo e cioè la continuazione della vita basata sulla complessità ecologica, dobbiamo esistere in continua relazione tra noi. Il tratto vitale più importante in questa rete di relazioni simbiotiche necessarie è la flessibilità degli organismi che la compongono che permette all'ordine del sistema vivente di trasformarsi adeguandosi all'imprevisto che caratterizza la vita. Queste relazioni pronte al cambiamento, cambiano continuamente e i cambiamenti devono rimanere selvaggi (*wild*). Non possono cioè essere tracciati esplicitamente perché sono risposte sfaccettate a relazioni che avvengono in diversi ordini di vitalità ecologica: lasciano in noi tracce che si faranno sentire quando sarà necessario, ma non possiamo dire quando e come ciò avverrà. Sempre secondo Nora Bateson, uno degli aspetti più preziosi del celebre libro di suo padre *Verso un'ecologia della mente* (Bateson 2000) è proprio il termine "trans contestuale" che apre l'attenzione a ciò che accade attraverso-e-tra-i contesti spostando lo studio dal cambiamento negli organismi o nelle parti di un sistema, al cambiamento tra di loro, all'aspetto relazionale del termine trans-contestuale. Questi cambiamenti connettono tra loro 'evoluzione' e 'apprendimento'. Dice Gregory Bateson

Sembra che ci sia un tratto in comune fra coloro che sono dotati di qualità transcontestuali e coloro che sono afflitti da confusioni transcontestuali: per tutti costoro, sempre o spesso, c'è una 'sovraimpressione': una foglia che cade, un amico che saluta o una "primula sulla proda del fiume", non sono mai "questo e nulla più". Esperienze esterne possono essere inquadrate nel contesto di un sogno, e viceversa, pensieri interni possono essere proiettati in contesti del mondo esterno, e così via. È nell'apprendimento e nell'esperienza che cerchiamo una parziale spiegazione di tutto ciò (G. Bateson 2000: 318).

L'espressione chiave qui è "Non solo questo e nulla più": un'esperienza è ricevuta e percepita, spesso senza che ce ne accorgiamo, simultaneamente attraverso più contesti, e le informazioni trans contestuali, attraverso forme di comunicazione dirette o indirette, combinano i contesti stessi.

Dettagli e specificità che si mescolano producono un aggregato di variabili per un possibile cambiamento o flessibilità [...]. Il punto è che queste storie sfocate e dai molti "tentacoli" tengono insieme sia la continuità che la discontinuità. Evolvere (il che può includere un periodo di catastrofe durante la riorganizzazione) o diventare obsoleti. (Bateson 2021: 17)

Ciò che qui interessa maggiormente è che questi "dati selvaggi", non prevedibili o non misurabili dalla nostra scienza, appartengono tanto al mondo della vita quanto al dominio dell'arte, in special modo all'aspetto "reale"

dell'arte. Questa definizione appare paradossale dal momento che l'arte viene relegata nel regno del soggettivo, del fantastico da una cultura in cui il solo regno 'oggettivo' è quello della scienza. Questa demarcazione inesorabilmente incisa nella cultura moderna è destinata a essere superata, e la *mente estetica*, sintonizzata sull'intuizione di una struttura connettiva tra noi e le forme della vita, può aiutare sia nell'individuare corrispondenze tra le strutture viventi sia nello sviluppare organi percettivi capaci di viverle e riconoscerle. La funzione dell'arte, e in particolare nell'arte dal vivo, sta nel coinvolgere contemporaneamente e in modo dinamico più piani di relazione col mondo: biologico, sensoriale, emotivo, affettivo e riflessivo, attivando nuove sinapsi neuronali e concettuali, in vista di mutamenti antropologici necessari ad una percezione complessa e interconnessa della realtà, più adeguata alle esigenze attuali della nostra speranza di vita sul pianeta. Nella nostra epoca in allarme, la questione della "continuazione della vita sulla terra" e soprattutto quella di una specie umana isolata divenuta una minaccia letale anche per sé stessa, comincia a farsi davvero cogente. Uno degli obiettivi fondamentali della nostra evoluzione è imparare a sintonizzare la nostra percezione con la coscienza della nostra appartenenza al mondo dei viventi. Cruciale è la via verso il risveglio di una coscienza spaziale vivente che con il rinchiudersi nei display digitali si va sempre più occultando.

2.3. *Le relazioni ecologiche, i processi vitali e il rito-teatro*

Da quando, trent'anni fa, è nato il progetto O Thiasos TeatroNatura, fino ad oggi, specie dopo la pandemia che ha contribuito ancor più a mettere a fuoco la drammaticità della situazione, il mandato si è trasformato: la necessità di salvare noi e il pianeta che stiamo distruggendo diviene una priorità universale sempre più sentita, e in ogni campo si richiede una maggiore consapevolezza e radicalità operativa in questo senso. Se il campo d'azione principale sembra quello tecnologico, la questione decisiva è una coscienza in grado di orientare le scelte tecnologiche perché siano a servizio del vivente e non complici inesorabili della sua distruzione. Per coscienza si intende ciò che all'intelligenza artificiale è precluso e cioè il passaggio dalla "mappa" all'esperienza vissuta del territorio e dall'esperienza del territorio alla mappa che la schematizza e la rende linguaggio condiviso. Per coscienza dunque s'intende quello stato che tiene il sentore del reale insieme alle forme in cui la corteccia cerebrale lo incasella e lo processa comprese quelle selvatiche, cioè poetiche. Recuperare e sperimentare, attraverso pratiche organiche, la memoria e la capacità conoscitiva di un corpo espressivo risvegliato, una teatralità attenta ai mutamenti degli spazi viventi circostanti può diventare un 'esercizio spirituale' necessario, un allenamento del sistema nervoso all'attenzione, alla presenza e alla creatività, decisivo per la conversione ecologica di ciascuno. Quando, durante e attraverso un atto performativo in natura, il nostro sistema percettivo si apre all'ambiente circostante e viene tenuto in una continuità di attenzione diffusa grazie

alla stessa qualità d'attenzione contagiata dal/dalla performer, le incursioni della natura – l'alzarsi del vento, lo sfrecciare di stormi nel cielo, il cambio di luce, le nubi che si aprono e i raggi di sole che filtrano tra i rami, tuoni lontani, suoni di animali, ecc. – modificano organicamente la qualità dell'azione teatrale influenzando sulla vibrazione della voce, sul tempo ritmo dei movimenti e nelle pause tra le battute, sull'apertura dello sguardo, nella percezione tattile e cinestetica. Questo fenomeno tende a contagiare i neuroni a specchio del pubblico contribuendo a intensificare e allargare spazialmente la sua esperienza di partecipazione con una sensazione organica di irripetibilità e di aumentata autenticità⁹.

In sostanza si tratta di osservare, vivendoli nel loro fluire, senza cioè interromperli, i processi vitali presenti: percepire - per quanto possibile- l'interazione tra le azioni interumane in atto e il mondo della vita in cui sono immerse e interrelate. Si tratta di azioni teatrali originate dall'attenzione e che si nutrono nel reagire creativamente a quanto vive e accade intorno. Qualcuno ha definito questo tipo di azione non ego centrata ma eco-centrata. L'intento è contribuire a scoprire, allenare ed esercitare in noi una sorta di flessibilità che possa educarci, fino ad arrivare ad aprirci a intuizioni e poi a competenze quasi del tutto nuove. Una sacra flessibilità a servizio della continuazione della vita nei suoi molteplici e in gran parte ancora misteriosi aspetti, attraverso la quale imparare a inglobare nella percezione e nei pensieri la presenza del vivente umano e non umano. Incrementare e rigenerare questa sensibilità per creare nuove risposte alle drammatiche criticità del nostro mondo sembra essere ormai irrinunciabile.

Questa esperienza veicolata attraverso contenuti teatrali non ideologici, ma drammaturgicamente adeguati e in una sintesi poetica con il luogo trovato, non si limita a risvegliare sensazioni fisiche ma le integra e le fonde con la formazione di significati esistenziali, culturali, etici. Come i *fanciulli divini* del mito – spesso androgini, mezzo animaleschi, umani o vegetali – emergono da luoghi marginali e impensati come inquietanti e affascinanti veicoli del *nuovo*, in modo simile una ritualità teatrale nella natura nasce per invocare la voce del selvatico in noi. Un selvatico che non è quello degli stereotipi: l'incontrollato, il bestiale predatore, il grezzo primitivo, ma quello della sapienza organismica creatrice di raffinati e interconnessi sistemi viventi che permettono il continuare della vita, della misteriosa verità che rende gli animali così belli, eleganti e puri. Forse sono solo i nostri sensi umani a vedere, immaginare l'armonia degli animali nella natura, ma i nostri sensi fatti proprio così, adatti a cogliere questa bellezza sono anch'essi, e a tutti gli effetti, un fenomeno reale che ci fa ragionevolmente intuire che la bellezza stessa, fosse anche solo attraverso la nostra soggettività, è un dato reale della vita e della sua conservazione, e che va perciò vissuta. L'istinto verso la vita, verso la ricerca di risonanze, corrispondenze con

⁹ Per le relazioni tra neuroscienze e teatro vedi Falletti – Sofia (2011).

la natura aiuta la nostra vitalità individuale e sociale ma soprattutto è necessario al nostro impulso verso la conoscenza, verso una ricerca sempre viva di verità ed è inscindibile dal desiderio di libertà. La possibile ritualità nel TeatroNatura® s'inoltra nello spazio istintuale e sentimentale di una misteriosa identificazione tra verità e realtà di cui l'immaginazione si fa canale. Questa identificazione non è mai data una volta per tutte ma sempre è in cammino, in ricerca e in trasformazione. Quest'arte performativa, che si muove spontaneamente verso il rito, è in ascolto di una sacralità che non ha a che fare con una reazionaria fuga dalla scienza, ma si realizza in pratiche conoscitive efficaci che, attive forse in un altro tempo e quasi del tutto dimenticate, possano essere rintracciate e rigenerate in possibili "riti di guarigione" di oggi. Una ritualità guidata da una poesia incarnata artigianalmente, da una maestria in grado di generare non fascinazioni generiche ma un teatro in cammino di matrice europea intenzionato a far dialogare e integrare tanto lo spirito scientifico quanto la sapienza di altre culture.

2.4 Il viaggio solare e lo scorrere del tempo

All'interno della trans contestualità di ambiente naturale e linguaggio teatrale *riformato*, un elemento decisivo per una 'percezione rituale' nel TeatroNatura®, è proprio il fondersi dello spettacolo con lo scorrere *naturale* della giornata. In ogni momento, impercettibilmente ma costantemente, lo spostarsi del sole trasforma la scena naturale dal punto visivo, acustico e di percezione tattile e epidermica. Questa influenza del viaggio solare, lo spostamento del sole nel cielo, sui mutamenti della temperatura, del colore della luce e del trasformarsi delle ombre in ampiezza e posizione, della vita sonora degli altri viventi presenti, del nostro umore e dei significati archetipici evocati, è più percettibile al tramonto, nel tempo di passaggio dal giorno alla notte, e all'alba, quando l'oscurità notturna cede al chiarore aurorale. Sono questi infatti gli orari emblematici in cui presentare i nostri spettacoli.

Attraversare un paesaggio al tramonto, con l'attenzione attivata da una performance drammaturgicamente in ascolto del paesaggio che va scolorando nel crepuscolo fino a immergersi nella notte, significa darsi la possibilità di esperire un processo di mutazione percettiva, ordinariamente rimosso, che si attua tanto nella percezione del mondo esterno quanto in quella del nostro mondo interiore e che, rivelandoci una corrispondenza organica tra i due fenomeni ci apre all'intuizione di far parte di uno stesso sistema vivente. Ancor più intensamente forse questo accade a quegli spettatori e spettatrici, evidentemente motivati, che per assistere allo spettacolo si sono alzati nella notte e arrivano all'appuntamento quando è ancora buio e procedono silenziosi guidati da qualcuno alla luce di una fiaccola o anche solo della luna piena, camminano in ascolto e sostano davanti ad atti scenici in cui le tenebre a poco a poco si diradano mentre intorno cambiano le specie di uccelli che cantano e il chiarore

che filtra tra i rami svela a poco a poco il luogo. Se lo spettacolo stesso è stato creato con una drammaturgia in sintonia con questo viaggio della luce e con una sensibilità interpretativa in grado di respirarne i mutamenti tutto ciò può risuonare profondamente, indurre un tipo di contemplazione che dischiude una dimensione misterica, archetipica. Questo effetto l'ho verificato per diversi anni (dal 2004 al 2010), quando, durante il periodo di settembre, al Parco della Mandria presso la Reggia di Venaria di Torino abbiamo proposto il nostro repertorio proprio durante l'aurora.

Se nei circuiti teatrali italiani poter replicare uno spettacolo è già difficile, in luoghi come Parchi, Festival estivi, la replica è quasi impossibile. Per il nostro TeatroNatura poter replicare una performance nello stesso luogo è l'opportunità più desiderata. Essendo lo spettacolo un dispositivo d'ascolto, immersione e fusione con il paesaggio circostante, ad ogni replica questi aspetti vengono raffinati e approfonditi e l'integrazione nel paesaggio più organicamente realizzata. Non potendo per motivi economici e di politica culturale darsi quest'opportunità con frequenza, abbiamo fatto di necessità virtù: abbiamo dovuto raffinare uno sguardo in grado di trovare negli elementi presenti nel paesaggio equivalenze archetipiche e incrementare la capacità di ogni spettacolo di ispirarsi e fondersi in contesti naturali sempre nuovi cosicché, pur mantenendo la sua partitura performativa, lo spettacolo risulti nella fruizione misteriosamente irripetibile altrove. Grazie alle sue capacità di adattamento e alla sua stretta relazione con gli spazi trovati la creazione si rinnova ogni luogo.

A questo proposito, va considerata anche l'esperienza percettiva delle interpreti di uno spettacolo di TeatroNatura® che è stato presentato in molti luoghi diversi. Attraverso il loro corpo-memoria performativo quello stesso spettacolo diviene una sorta di dispositivo vivente impressionato dai numerosi paesaggi incontrati e assorbiti e, come ogni memoria cosciente o subliminale *conosce per differenze*, si esprime e si raffina negli anni anche grazie a questa esperienziale stratificazione organica.

Di contro, tra le modalità fondamentali, comprese quelle economiche, in cui si è potuto sviluppare il TeatroNatura® c'è stata la necessità di ottemperare alla richiesta di ritornare ogni anno nello stesso luogo ma con spettacoli diversi. Questa consuetudine, oltre a confortarci sull'apprezzamento del nostro lavoro, ci ha spinto non solo a creare un vasto repertorio potenzialmente sempre disponibile, ma ha creato regolari ricorrenze di incontro con uno stesso luogo e in parte con uno stesso pubblico. Una spettatrice del Parco della Mandria ci disse: 'Ormai, di ritorno dalle vacanze, prima di ricominciare a lavorare non posso più perdermi il vostro spettacolo all'alba...'

Fu un'altra occasione per riflettere maggiormente su una possibile ritualità nel TeatroNatura® legata alla circolarità delle stagioni.

3. Il rito-teatrale

3.1 Partecipanti: pubblico

Tra le molte domande poste in questi anni sul nostro pubblico c'è la seguente: da chi è composto e cosa lo muove? Fin dall'inizio l'elemento che lo ha caratterizzato è stato la trasversalità dell'età e della provenienza culturale. Credo che ciò derivi anche dal fatto che il nostro TeatroNatura® è cresciuto in una sorta di isolamento fisico sia dal teatro ufficiale sia da quello cosiddetto d'avanguardia. Operando al di fuori degli edifici teatrali, delle innovazioni tecnologiche e dei circuiti che li animavano, agendo all'aperto in zone prive di prese elettriche, in campagne lontane dalle città e nei Parchi naturali, ha attirato un pubblico vario, spesso diverso da quello abituato a ritrovarsi a teatro. Fin dall'inizio abbiamo avuto varie tipologie di pubblico. C'erano persone del luogo che dopo l'urbanizzazione e la crisi della cultura rurale, vivendo ormai in paese, riscoprivano posti naturali dell'infanzia per lo più abbandonati; c'era un pubblico legato agli intenti dei Parchi naturali e uno colto, sensibile alle tematiche ambientali che in quelle zone ha la seconda casa e veniva attirato dalla qualità poetica dei temi proposti; c'erano famiglie in vacanza con bambini che hanno sempre adorato questo teatro itinerante nei boschi anche se non concepito espressamente per loro; spesso arrivavano spettatori che, non essendo mai stati a teatro, in quei luoghi naturali a loro familiari non si sentivano intimidite. Rispetto a trent'anni fa, le persone sono ancor più omologate culturalmente e questa differenziazione di pubblici, almeno esteriormente, si sono in parte appianate. Ciò che però rilevo, è che sempre più giovani si avvicinano al nostro TeatroNatura®. Io invecchio ma il pubblico e gli aspiranti attori e attrici ringiovaniscono. All'inizio era il contrario: eravamo noi un fenomeno giovane, 'ragazze selvagge' che attiravano soprattutto un pubblico consapevole di mezz'età, a volte con bambini. Oggi ad essere attratti sono molti giovani dai 17 ai 30 anni in cerca di una formazione alla dimensione ecologica personale oltre che teatrale. Credo che lo stile del nostro teatro appaia tuttora inconsueto, originale, attraente o respingente per questo, anche perché si è formato in rapporto a questo pubblico trasversale, non così habitué del teatro e delle sue autoreferenzialità o appartenenze teatrali più riconoscibili. In questo l'aspetto archetipico del mito antico (oggi 'di moda' ma non allora) come base della drammaturgia si è rivelato formidabile per comunicare in modo poetico e profondo con tutti. Tra i critici¹⁰ e i teatranti si affacciavano i più curiosi e avventurosi perché, tranne qualche articolo di giornale soprattutto locale, per molto tempo la stampa della circuitazione teatrale s'interessava poco di noi. Così posso affermare che il pubblico del nostro TeatroNatura® pur essendo ogni volta in numero esiguo (dalle 60 alle 150 persone circa, a seconda delle caratteristiche dello spettacolo e della sostenibilità ambientale dello specifico luogo naturale), non può essere definito né una nicchia

¹⁰ Tra i critici più assidui, agli inizi, c'era Nico Garrone che pubblicava i suoi articoli, molto ispirati, su di noi su «La Repubblica».

né una élite. Come nei misteri antichi – mi si perdoni la presunzione del paragone – è un teatro che, benché ispirato e rigoroso, si offre ad ogni cittadina e cittadino motivati e, come ogni tipo di teatro, viene è stato e continua a essere plasmato tanto da chi lo realizza quanto da chi lo va a vedere.

Si tratta di un pubblico che generalmente arriva attraverso un passaparola oggi sostenuto anche dai social networks o che, avendo già incontrato questo teatro, vi torna spesso, anche per rivedere più volte lo stesso spettacolo esperito come diverso perché, come accennavo più sopra, essendo ambientato in luoghi sempre diversi, suscita esperienze ogni volta nuove. Quando lo spettacolo funziona, all’inizio è la meraviglia e la commozione a prevalere, in seguito il desiderio di partecipazione diventa una scelta più consapevole e motivata. Spesso gli spettatori e le spettatrici tornano ad assistere a questi spettacoli anche solo per ‘esserci’, per esercitare e affinare una sensibilità psicofisica esperita come appagante, commovente, a volte dolorosa nella consapevolezza del nostro esilio quotidiano, ma comunque associata a un’esperienza di ‘integrazione salutare’ col mondo naturale circostante e, attraverso il mito antico, con le nostre radici umanistiche rigenerate, una sorta di ‘rito di guarigione’ personale e collettivo. Questo aspetto stimola anche il senso di appartenenza alla comunità con cui si sta condividendo quell’esperienza olistica integrata nel paesaggio. Ed è proprio l’integrazione di questi tre aspetti a suscitare una sorta di esperienza rituale.

3.2 I Partecipanti: le attrici

Quando le attrici e gli attori del TeatroNatura, e per contagio le spettatrici e gli spettatori, si esercitano al risveglio di organi percettivi che allargano l’attenzione all’ambiente vivo circostante, creano i presupposti per una sensibilità in grado di disinnescare, almeno momentaneamente, quell’onnipresente rapporto di strumentalità con la natura che nella nostra cultura attuale ne offusca la relazione diretta e rende impossibile ogni via alla sacralità. I viventi non umani sono costantemente profanati, percepiti cioè come oggetti di sfruttamento (economico, di consumo legato al tempo libero, o anche di studio scientifico, comunque oggetti da fotografare, riprendere, ecc.), e mai – se non quando vittime di intollerabili crudeltà – come soggetti. C’è invece un’attenzione che, allenata, ci aiuta a sentirci immersi in un’atmosfera viva, fino a sentirci percepiti dagli altri esseri. Questa attenzione richiede sinapsi percettive adeguate che, ancora vive nelle cosiddette ‘culture indigene’, negli antichi erano probabilmente funzionanti, certo intuitive. Perdute in noi, vanno culturalmente risvegliate. Questo risveglio richiede una cultura nuova, evidentemente non solo intellettuale ma pienamente psicofisica. Il corpo che danza, canta, parla e racconta in contatto sensibile con quanto accade intorno, con gli alberi, i suoni degli uccelli, il vento. È un corpo-memoria poetico che sperimenta la fonte della sua organicità e

come questa sia implicata nei nostri sentimenti, idee, sensazioni e percezioni, come sia all'origine della nostra stessa immaginazione.

La nostra coscienza estetica, che coinvolge appunto i sensi e si attiva nello spettacolo dal vivo, risveglia la percezione di analogie tra i contenuti e le forme della nostra vita profonda, e quelle di esseri con i quali condividiamo le stesse strutture viventi. Elementi naturali e altri esseri viventi sono alla base del nostro sviluppo psicofisico: sarebbe potuta esistere la parola 'riflettere', e il conseguente atto che segnala, senza lo specchio d'acqua d'un lago su cui i nostri antenati videro riflettere sé stessi, le montagne e gli alberi intorno? Si tratta perciò di trovare pratiche organiche, tecniche corporee pre-espressive, in grado di suscitare coreografie spontanee che, radicate nella profondità preverbale del nostro immaginario, ci rivelano che la nostra vita somiglia, si conforma, è interconnessa e immersa in quella degli altri organismi molti dei quali ci abitano, e che ciò va compreso e pensato non solo come una realtà riduttivamente biologica ma dal punto di vista della vita di *tutta* la nostra esistenza. Questi organismi e sistemi di organismi sono collegati al nostro umore, alla nostra idea del mondo e delle vicende umane, alla vitalità stessa della nostra immaginazione. C'è un universo vivente, una complessità che influisce e regola la nostra vita e che noi, come se non esistesse, teniamo ottusamente fuori dalle nostre percezioni, i nostri pensieri e i nostri sentimenti, spesso fuori dai nostri linguaggi. Come potremmo perciò non avere una visione e una percezione terribilmente parziali del mondo della vita, della nostra vita? L'attitudine soprattutto predatoria nei confronti della Natura, forse giustificabile in fasi passate della nostra evoluzione, oggi è divenuta contro produttrice e terribilmente minacciosa. In questo senso il nostro TeatroNatura non ha mai potuto sottrarsi a una vocazione anche pedagogica, dove l'abusato termine "laboratorio" riacquista la sua originaria funzione, quella di spazio di ricerca di modi, tecniche e pratiche in grado di rintracciare e creare un artigianato concreto, empirico quanto poetico, e forse mistico, verso un'evoluzione umana di cui, come diceva Peter Brook dell'opera di Jerzy Grotowski, l'arte è veicolo.

Per questo motivo, per quella parte del pubblico e di attori e attrici già formati o in formazione che desiderano partecipare più da vicino a questa ricerca, abbiamo creato dei percorsi formativi aperti a tutti. La cultura come elemento che ci distingue dalle piante e dagli animali da secoli marca una nostra discontinuità con la natura che è divenuta sempre più distanza e poi autoesclusione. Nella miserabile solitudine in cui ci siamo segregati come specie e che ci anestetizza al mondo della vita, siamo divenuti "i tiranni della creazione" (Grotowski 2016: 163) i creatori di un impero disumano che rischia di crollare su sé stesso.

4. Mito e potere trasformativo

Decisivo nella nostra poetica è il rapporto del TeatroNatura con il mito antico che si è imposto su vari piani e per vari motivi. Dopo esserci dedicate ad ambientare in natura alcune drammaturgie contemporanee che, nate per lo spazio chiuso dell'edificio teatrale, evocavano l'aperto, l'approdo al mito è arrivato come una svolta post-beckettiana: un ricominciare dalle radici, dall'ascolto di voci vicine e molto lontane. Oltre a un'inclinazione personale accesa nell'infanzia da drammi famigliari che la lettura della mitologia mi aiutava a metabolizzare, a consegnarmi al mito è stata soprattutto l'assenza di una drammaturgia contemporanea in grado di affrontare i due temi che mi interessavano: la relazione col vivente non umano e il femminile come veicolo universale d'indagine sull'umano stesso. Il deserto del teatro contemporaneo su questi temi mi ha in un certo senso autorizzato a una libertà d'esplorazione che, alla ricerca di radici culturali, si è inoltrata nel più vasto terreno inattuale. A guidarmi però era un'ansietà tutta contemporanea che il panorama delle proposte teatrali sembrava ignorare.

Pur avendolo incontrato attraverso le meravigliose forme letterarie in cui è giunto fino a noi, ho sempre pensato al mito antico come a un fenomeno scaturito da una cultura orale anonima radicata in un rapporto sensoriale ed emotivo ancora vivido con i luoghi naturali e gli esseri che li abitano. Nelle parole del mito sento vibrare ancora l'esperienza corporea da cui scaturisce il mistero stesso dell'immaginazione, in cui le metafore più che da artifici letterari emergono da un istinto naturale in cerca di verità, da un autentico desiderio di conoscere noi, il mondo e noi in esso.

Le opere d'arte (scultura, pittura, letteratura, musica) in cui il mito ci è trasmesso mi vengono incontro come veicoli capaci di riconnettere l'organicità percettiva del corpo al linguaggio verbale e culturale, e attivare strutture psichiche in cui vibrano, ancora fuse, sensorialità, metafore, articolazioni linguistiche, luoghi naturali, esseri viventi e passioni umane. Il mito, in cui corpo, mente ed emozione sono ancora insieme, è per me un formidabile luogo d'accensione dell'immaginazione, che a mio avviso oggi è addormentata, quasi atrofizzata. James Hillman che parla di una Grecia psichica che, anche se rimossa, vive ancora in noi, scrive:

L'immaginazione è parte della sensibilità psicologica e non va intesa tanto come una produzione eccessiva di fantasie, quanto piuttosto come la capacità di percepire l'aspetto mitico, enigmatico di ogni momento della vita (Hillman 1984: 32).

In ogni caso, a indirizzarci verso il mito è stata anche e soprattutto la nostra concreta e costante frequentazione teatrale della natura stessa, sia quella diurna che quella notturna. Sono stati i paesaggi, gli elementi vivi presenti a indicarci, come riferimento immaginifico più adeguato a quel contesto, il mito antico. Così sono nati gli

spettacoli: *Ifigenia in Tauride* da Euripide (1996), *Demetra e Persefone* (2000) dall'inno omerico, *Pentesilea* (1998) da Kleist e poi l'incontro irrinunciabile con le *Metamorfosi* di Ovidio da cui sono scaturite diverse proposte teatrali.

Siamo approdate alle *Metamorfosi* di Ovidio perché, nella nostra ricerca di un teatro immerso nei luoghi naturali, è il testo che, sulla continuità tra mondo vegetale, mondo divino, mondo umano e mondo animale, più ci appassionava e ci sfidava. Il fluire dionisiaco della vita in Ovidio prende forma poetica sublime nelle *metamorfosi*. Le visioni di quei corpi in trasformazione attraggono fatalmente sia la carnalità e la dinamicità dell'azione teatrale quanto la sua vocazione a farsi transito tra dimensioni, forme e figurazioni diverse. Abbiamo immesso le *Metamorfosi* tra boschi e fonti attraverso il movimento danzato, il canto polifonico, le azioni e la narrazione orale di artiste allenate a una costante attenzione al vivente circostante. Dopo un primo spettacolo di tre ore, con 13 interpreti, creato alla maniera dell'*Orlando furioso* di Ariosto – in particolare per quegli episodi del poema cavalleresco in cui i personaggi si incontrano e si perdono nel bosco – e cioè itinerante in paesaggi naturali dove il pubblico s'imbatteva in diversi episodi ovidiani immersi in luoghi diversi del percorso, ci siamo concentrate su alcuni episodi dell'opera. Ne sono nati vari spettacoli che si sono rivelati veicolo formidabile di temi da interrogare con sensibilità contemporanea. Il mito è una narrazione orale delle origini fatta per essere ascoltata dal vivo e quando credi di averlo compreso si rivolta nel suo contrario aprendoti contemporaneamente sia all'universalità organica dell'archetipo e alla sua complessità poetica, sia alla visione simultanea delle sue stratificazioni culturali e al suo essere scaturigine e nutrimento, come dicevo, della nostra immaginazione. Nell'incontro con le *Metamorfosi* sento ancora vivo il passaggio traumatico dalla cultura neolitica della grande Madre a quella patriarcale che qui convivono accanto in risonanze poetiche conturbanti, spesso violente e dolorose, ma anche capaci di svelare la bellezza della complessità dell'esistere e, spesso inaspettato, un fondo giocoso, sempre vitale. Queste commistioni emblematiche hanno in me il potere di dischiudere 'visioni selvatiche' su una nuova, necessaria trasformazione culturale. Viaggiando nelle *Metamorfosi* di Ovidio con la nostra sensibilità contemporanea, l'unica possibile, ci imbattiamo tanto nei contenuti oppressivi patriarcali quanto in elementi fecondi per un ripensamento radicale del nostro mondo. I *fatti* narrati sono archetipici: più che dare risposte aprono domande rivelando la natura prismatica del mito che prende senso dalla cultura che lo interroga senza perdere la stratificazione dei contenuti acquisiti nel tempo. Ciò che per la mente patriarcale è regressivo e irrilevante in una cultura anti patriarcale può insorgere come elemento innovativo fondamentale. Avendo forse assorbito, nella frequentazione assidua e pluriennale del mito, alcuni dei suoi *segreti*, il TeatroNatura® stesso si scopre come un dispositivo organico capace di rigenerarsi col passare del tempo: uno spettacolo come *Miti d'acqua*, che ha compiuto ormai 20 anni, viene recepito con stupore nostro e del pubblico

come sempre più contemporaneo. Vi vengono narrati, immersi nella musica della viola e del canto, nel cuore di un bosco con fonti d'acqua, tre miti: quello di Aretusa che, per sfuggire al tentativo di stupro del fiume Alfeo, dopo una spasmodica corsa, trasformata prima in nube e poi in acqua da Diana, si immerge sottoterra, lambisce gli Inferi per scaturire altrove come sorgente sotto le stelle. La poesia crudele e sublime del racconto ci precipita nel cuore della violenza di genere per riecheggiare e lamentarsi fin dentro il paesaggio circostante ma aprendosi anche a una possibilità taumaturgica del trauma. Il secondo mito è quello di Ermafrodito la cui duplice figura si compone, in un laghetto rilucente, dalla fusione dell'esuberanza erotica di una ninfa con l'adolescenziale pudore di un giovinetto recalcitrante evocando, in tutta la sua fascinazione giocosa e conturbante, il fenomeno transgender in cui far risuonare anche i contenuti alchemici di una *coniunctio oppositorum* tutta da indagare. Il dardeggiare stesso del sole tra i rami o sullo specchio d'acqua alle spalle delle performer espande tutto intorno la sensazione di un'ineluttabile pervasività del desiderio. Lo spettacolo si conclude con il mito del cacciatore Atteone che, trasformato in cervo per aver violato la sacralità virgine di Diana e delle sue ninfe, sperimenta tutta la sua natura animale: dalla pulsazione parossistica del terrore nella fuga alla velocità esaltante della sua stessa corsa. Empatizzando, grazie al racconto, con il suo trovarsi infine sbranato dai suoi stessi cani, ci ritroviamo a soffrire per il suo destino e, precipitati nella crudeltà universale del divorare e dell'essere divorati, ci risvegliamo quasi tangibilmente ad una nuova visione antispecista fondata sulla compassione.

In *Miti di stelle* (2007) le metamorfosi erotiche in animali, nubi, fiamma e pioggia dorata sono utilizzate da Giove come strategie predatorie di seduzione ma, nello stesso tempo, da quelle fascinose trasformazioni si svela una sensualità fantasiosa, pervasiva, empatica della natura che sembra avere poco a che fare con una sessualità patriarcale tutta genitale e spesso violenta. Si potrebbe addirittura pensare che vi precipiti, e così paradossalmente vi si tramandi, la sensualità panteistica femminile di un'epoca precedente. D'altro canto nelle stesse metamorfosi delle ninfe, che per sfuggire alla violenza e allo stupro si trasformano in piante e animali, risuona un disperato radicale grido di libertà. Se la cultura antropocentrica tende a interpretare queste metamorfosi come forme di regressione nel mondo animale e vegetale col quale il femminile viene apparentato e così anche disumanizzato secondo la nota dicotomia uomo cultura/donna natura, una visione post antropocentrica può riscoprirle come un coraggioso, radicale tuffo dell'umano nella sua essenziale e liberatoria appartenenza al vasto mondo dei viventi. Una sana fuga dall'oppressione patriarcale verso un nuovo mondo da cui ricominciare il nostro viaggio culturale. D'altronde in ogni mito il procedere da causa a effetto non è che una delle descrizioni possibili della realtà, in altre letture questi due elementi possono in ogni momento rivoltarsi uno nell'altro e la "regressione" nella metamorfosi diventare una crisi che precede, annunciandola,

un'evoluzione. Non di rado il finale di una storia narrata appare come rivelazione di un inizio e, a ben vedere, l'inizio di tutto, quell'*inizio* che non cessa mai di pervadere di sé ogni fenomeno.

Nella *Metamorfosi della ninfa Io* (2008) è narrato il viaggio iniziatico di una giovane che attratta da visioni misteriche ancora confuse, diventa preda sessuale del dio. Trasformata in vacca, sosta in questa umiliata forma di annichilimento dell'io fino a scoprire, nella vita di questo animale universale, il veicolo verso la propria liberazione in un'ulteriore trasvalutazione metamorfica. Uscendo dalla sua pelle bovina come da una placenta sacra, Io si trasforma in Iside, la dea iniziatrice a una visione misterica del mondo in cui vita vegetale, divina, animale e umana sono parte di uno stesso inarrestabile flusso vivente: anche qui una sorta di iniziazione a un antispecismo che emerge dal dolore e dal sentimento del vivente che non ha voce. Non sarà infatti possibile nessuna evoluzione umana senza empatia e identità affettiva col mondo animale e vegetale, senza scoprirlo in sé stessi passando attraverso una diminuzione dell'io, come dicevamo: non più ego centrati ma eco centrati. È importante ricordare ciò che la nostra cultura sistematicamente dimentica: alla sorgente di ogni lavoro umano, ogni interpretazione del mondo, ogni intuizione e linguaggio di progresso non ci sono la logica e i calcoli matematico algoritmici, tanto esaltati ma che a ben vedere vengono sempre dopo, c'è il sentimento e la passione che scaturiscono dalla sapienza organismica del vivente, da un voler continuare a vivere, aspirare ad una sempre più ampia libertà a essere sé stessi e ad amare, con tutte le contraddizioni che tali impulsi comportano.

La metamorfosi è fuga, grido di libertà e fusione, è immersione in un doloroso e vivido caos primigenio che conduce all'esperienza germinativa di un nuovo mondo, come il pianto del neonato apre i polmoni al respiro.

Nella cultura contemporanea anti-sacrale e consumistica, anche a causa del retaggio religioso cristiano, il mito antico viene segregato in una storia passata, morta, in una "letteratura aulica" da parafrasare in ambiente scolastico o come parte di un patrimonio culturale specialistico, screditato dall'essere stato strumentalizzato dai totalitarismi fascisti, sdoganato solo in parte dalla letteratura psicoanalitica e ridicolizzato in storielle pubblicitarie, ma in sostanza sempre più annacquato e allontanato dall'immaginario vivo delle persone. Nei movimenti culturali del dopoguerra si è affermata l'idea che la poesia e l'arte contemporanee potessero accedere direttamente all'immaginazione archetipica. Contenendo in sé stessa gli elementi originari, la poesia non aveva bisogno di citare esplicitamente il mito (Bachelard 1990) (anche se spesso invece ha continuato a farlo). Ma l'invasione martellante nella nostra vita delle immagini veicolate da una tecnologia audiovisiva manipolata a fini economici e politici, il nostro tempo sempre più asservito al lavoro e al consumo, la colonizzazione del corpo in requisiti estetici e performativi standardizzati, i dispositivi digitali che contribuiscono all'impovertimento del linguaggio verbale del pensiero e fiaccano ogni desiderio di approfondimento mettendo

a rischio la stessa democrazia, tutto questo tende ad allontanarci sempre più dalla vita dell'immaginazione e dello slancio vitale personale. La nostra attenzione è continuamente catturata senza venire mai *ricaricata*. E perciò non riesce a spaziare liberamente, *selvaticamente*, non riesce a stimolare in noi un'attitudine spontanea a connettere poeticamente i vari ambiti delle nostre esperienze vissute favorendo le osservazioni e le riflessioni in grado di svelarci gli schematismi, i pensieri intollerabili e rimossi, le emozioni negate che imprigionano la nostra vita. Il silenzio e la frequentazione della natura sono stati per millenni i luoghi organicamente adatti a rigenerare l'attenzione da cui dipende la nostra vitalità e quella della nostra immaginazione (Barbiero 2013). Nel nostro TeatroNatura abbiamo scoperto come l'incontro con l'archetipo abbia anche una funzione maieutica. Incarnato in azioni performative sensibili e in racconti vividi nella natura, il mito varca il confinamento troppo letterario e intellettuale che spesso ne soffoca l'esperienza diretta e risveglia la vita del nostro immaginario profondo come appartenente al mondo stesso della vita. Lavorato adeguatamente, l'incontro performativo col mito può trovarsi in certo senso a *risanare* la frattura con il corpo percettivo operata in Occidente dalla scrittura e poi in modo diverso dalla cultura digitale.

5. *Genius loci e TeatroNatura: spazialità vivente e scenografie archetipiche*

Infine nell'incontro tra mito antico e TeatroNatura appare l'indagine sul *genius loci* come possibilità di connettersi al sentore di una atmosfera di sacralità emanante dal luogo naturale stesso. C'è stato un tempo, persino precedente alla devozione per gli dei, in cui era *il luogo* ad essere divinizzato. Per millenni, come umanità nomade, ci siamo inoltrati in luoghi completamente sconosciuti, di totale purezza e ancora immersi in un silenzio misterioso pullulante di vite sconosciute. Il terrore e la fascinazione inducevano a un rispetto comportamentale, a una speciale pulsazione ritmica nel camminare, a una cautela nel movimento, legata al timore verso spazi in cui potevano annidarsi animali, piante, spiriti del luogo imprevedibili ma dove la netta separazione tra noi e loro non era ancora così presente. Il cervello rettiliano ancora preminente sul neocorteccia non ci separava dal luogo ma svegliava in noi l'intuizione della sua morfologia animata, di un orientamento spaziale suscitato dai dati esperienziali incamerati in un'esposizione continua al paesaggio e provenienti, prima e più ancora che in mappe e strumenti eso-somatici, direttamente dal corpo percettivo e dai dati anche geneticamente memorizzati. Forse il sentimento del sacro è connesso al ricordo subliminale di queste percezioni ancestrali della Natura che si risvegliano in noi in certi ritmi del fluire nel cammino, nella corsa, nel tempo ritmo di certi movimenti propiziatori in attesa, in affioranti embrioni di danza, in precise qualità vibratorie nel canto e nella voce attraverso cui poter sondare acustiche, morfologie territoriali e presenze. Dice Jean-Marie Pradier: "Rather than the surprise

produced by a staging trick, was it not what Elisabeth de Fontenay calls “the silence of the beasts that captured the spectator’s attention?” (Pradier 2022: 79).

Da questo incontro ravvicinato tra mito, linguaggio performativo in ascolto e luogo naturale presente, può anche emergere la visione percettiva di una *scenografia archetipica* da rintracciare nel paesaggio e di cui *recuperare* il linguaggio. A volte mi sembra sia questa la sfida più grande. Aggirarsi in modalità randòmica negli spazi naturali, in una sorta di attenta pratica meditativa, fino a percepirne la loro qualità vivente di morfologia archetipica – ombrosità di sotto bosco, luminosità filtrante tra i rami, disvelamenti di radure in attesa, improvvisi affacci su ampie vedute o sentieri sprofondanti in percorsi labirintici, in fruscii di vento e presenze animali –. L’apparire di una qualità aurorale di questi spazi si connette all’intuitivo affiorare nel corpo di coreografie archetipiche, di una spiritualità corporea emanata dai frammenti di una coscienza connessa a una spazialità viva. Da qui l’emergere di una fascinazione integrale e magica vicina a quel *contagio*, quel contatto pestilenziale di cui parlava Antonin Artaud (2000) pensando alla *presenza* interpretativa nel suo teatro.

Il dialogo tra umani e non umani veicolato da queste pratiche para teatrali non si basa solo sullo scambio di informazioni tra le parti ma anche sull’attrazione verso strutture di movimento simili, comuni tra viventi diversi. Stormi, sciame, danze corali spontanee¹¹.

In questa *coscienza spaziale ritrovata* rientra anche, in alcune particolari condizioni, l’ascolto dei siti archeologici, l’incontro con le dimore storiche e i loro parchi, e finanche di alcuni luoghi museali che, protetti da un’eccessiva mercificazione turistica, espongono opere d’arte in cui vibrano elementi archetipici.

La ricerca di frammenti di pratiche originarie dimenticate è generata dal sentimento di una perdita costantemente in atto, di un vuoto da colmare, di una libertà da rintracciare e ritracciare. Per la nostra struttura mentale contemporanea, il sentiero dischiuso dal mito appare spesso paradossale. Come ho già accennato, è il racconto dell’origine, spesso dell’inizio di tutto. Nel doppio movimento di questa narrazione che più procede in avanti più si sta volgendo all’indietro, possono affiorare, in una sorta di germinante vertigine, visioni del futuro. Questo vortice mi fa pensare a un movimento simile a quello in cui si ritrova di Dante quando, scendendo nell’imbuto infernale nell’ultimo girone, d’improvviso si accorge che si è capovolto e sta salendo verso primi passi del Purgatorio.

Conclusioni¹²

¹¹ Ritroviamo queste stesse intuizioni nella danza di Isadora Duncan, Rudolf Laban, Mary Wigman e nelle ricerche del monte verità ad Ascona negli anni 20, intuizioni che si inabissano e riemergono (Casini Ropa 2015).

¹² Le conclusioni sono scritte da Sista Bramini ed Emanuele Regi

Di fronte a una società divisa e orientata al profitto e al logoramento, dove il benessere sembra essere ormai distante da un legame con la realtà, piuttosto tesa a una sua evasione in immaginari di separazione e mediazione artificiale, c'è la necessità di recuperare un'immaginazione connessa all'esperienza del mondo della vita. La ricerca di O Thiasos TeatroNatura risponde con delle tecniche frutto delle proprie radici e delle proprie metamorfosi a un bisogno contemporaneo e futuro. Lo fa attraverso il racconto del mito, in quella sua unica capacità di essere terreno di eventi emozionali e culturali irrisolti e, nella complessità multiforme delle sue incarnazioni storiche che ci pongono in un nuovo stato di relazione con il reale salvandoci da cieche logiche binarie o da razionalismi omologatori. Lo attua mediante l'integrazione attiva trans contestuale di natura/danza/teatro/mito/ viaggio della luce naturale/canto/ drammaturgie dei luoghi/scenografie e coreografie archetipiche/ narrazioni orali radicate in impulsi del corpo vivo nasce qualcosa che è più della somma di questi elementi: una nuova ritualità corporea e artistica, un'arte spirituale in cammino in cui respira una nuova coscienza spaziale.

In questa dimensione, performer, pubblico, partecipanti alle sessioni di laboratorio e studiosi interessati, nel momento in cui sono in contatto con la natura attraverso queste pratiche, contribuiscono tutti alla stessa ricerca evolutiva. Una ricerca che risponde al richiamo verso una connessione esistenziale da rigenerare e ricreare che dovrà portare, in modi in parte ancora imprevedibili ad azioni che, piccole o grandi, siano in qualche modo culturalmente orientate in senso ecologico.

Bibliografia

ARTAUD, ANTONIN

2000 *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino.

BACHELARD, GASTON

1990 *Poetica del fuoco frammenti di un lavoro incompiuto*, trad. it. A. C. Peduzzi, M. Citterio, Red Edizioni, Milano.

BARBIERO, GIUSEPPE

2013 *Una mente silenziosa immersa in natura*, in BARBIERO, G. (a cura di), *Di silenzio in silenzio. Una dimensione di incontro tra arte pedagogia e scienza*, Anima Mundi, Otranto, pp. 23-56.

BATESON, GREGORY

2000 *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano.

BATESON, NORA

2021 *Aphanipoiesis*, Journal of the International Society for the Systems Sciences, Proceedings of the 64th Annual Meeting of the ISSS, Virtual (Vol. 1, No. 1), CALVO-AMODIO, J. – GOEDE, R. – MOBUS, G. (eds.), trad. it. S. Dinelli, *Aphanipoiesis. Una nuova parola per descrivere un aspetto dei sistemi viventi*, «Quaderni dell'AIMES», n. 3.

BRAMINI, S. – GALLI, F. (a cura di)

2007 *Un teatro nel paesaggio, fotografare O Thiasos TeatroNatura*, Titivillus, San Miniato.

BRAMINI, SISTA

1992 *Il Teatro delle Sorgenti di Jerzy Grotowski: ricostruzione storica e testimonianze*, Tesi di Laurea, Università La Sapienza di Roma.

1995 *In margine al Teatro delle Sorgenti di Jerzy Grotowski: considerazioni di metodo*, «Biblioteca Teatrale», n. 33, pp. 95-125.

2008 *La percezione nel Teatro Natura*, in COSTA, T. – SELVAGGI, D. (a cura di), *La Mucca e il frigorifero. Come pensiamo, percepiamo e viviamo la natura*, LIPU Osservatorio sulla Biodiversità, Parma, pp. 123-126.

2013 *L'erranza di O Thiasos TeatroNatura: pratiche del camminare*, in Roberta Gandolfi, Franco Acquaviva, *Agire il paesaggio. Teatrim pensieri, politiche del 'luogo'*, «Ricerche di S/Confine», Parma, pp. 17-34.

2015 *Dialoghi con il genius loci. Mila di Codra, genesi e geografia di un teatro nel paesaggio*, in GIACOBBE BORELLI, M. (a cura di), *TeatroNatura. Il Teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codra"*, Editoria&Spettacolo, Spoleto, pp. 155-200.

2019 *La mente nel corpo. Frammenti di un discorso teatrale nella natura*, in «Riflessioni sistemiche», n. 20,

giugno, pp. 43-57.

2021 *Il corpo di un sapere teatrale nella natura. Appunti di una formazione*, in «Riflessione Sistemiche», n. 24, giugno, pp. 22-35.

2022 *Corpi teatrali in spazi naturali*, in, *Fragilità e teatro: corpo scena vita*, «Perseo: la sfida del teatro», Rivista semestrale di Teatro di Napoli-Teatro Nazionale, aprile, v. 2, n. 1, pp. 46-50.

CASINI-ROPA, EUGENIA

2015 *La danza e l'agit-prop. I teatri non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, CuePress, Imola, prima ed. 1988.

DELL'AGNOLA, CAMILLA

2015 *A piedi nudi. Dalle pietre di fiume alla 'via' di Mila*, in GIACOBBE BORELLI, M. (a cura di), *TeatroNatura, il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codra"*, Editoria&Spettacolo, Spoleto, pp. 201-212.

FERRI, FRANCESCA

2007 *L'ascolto circolare del paesaggio*, in BRAMINI, S. – GALLI, F. (a cura di), *Un teatro nel paesaggio*, Titivillus, 2007, pp. 129-141.

GIACOBBE BORELLI, MAIA (a cura di)

2015 *TeatroNatura. Il Teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codra"*, Editoria&Spettacolo, Spoleto.

HILLMAN, JAMES

1984 *Intervista su amore e psiche*, Laterza, Roma-Bari.

PRADIER, JEAN-MARIE

2022 *Animal, anthropologist and teacher*, in in BUDRIESI, L. (a cura di), *Animal Performance Studies*, Academia University Press, Torino, pp. 79-101.

FALLETTI, C. – SOFIA, G. (a cura di)

2011 *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Editoria&Spettacolo, Spoleto.

GROTOWSKI, JERZY

1980 *Grotowski: Venti anni di attività*, VOLLI, U. (a cura di), «Sipario – Trimestrale monografico di Teatro»; n. 404.

2016 *Il "Teatro delle Fonti" di Jerzy Grotowski (Conversazione con l'artefice del Teatro Laboratorio a cura di Tadeusz Burzynski)*, in POLLASTRELLI, C. (a cura di), *Jerzy Grotowski: testi 1954-1998*, vol III: *Oltre il teatro*

(1970-1984), trad. it. di Carla Pollastrelli, pp. 189-1990.

PUBLIO OVIDIO NASONE

8 *Metamorphosēon*, trad. it. Sista Bramini.

TOMASELLO, DARIO

2022 *Animal Studies, Performance Studies. Ritualizzazione, Rito, Gioco. Breve nota per un paradigma performativo*, in BUDRIESI, L. (a cura di), *Animal Performance Studies*, Academia University Press, Torino, pp. 69-78.

WEIL, SIMONE

1996 *L'ombra e la grazia*, Rusconi, Milano.

antropologia e teatro

ARTICOLO

Crafting a queer migrant community. NGOs personnel's positioning in the “Samos LGBTQI+ Support Group” di Giulia Birindelli

Abstract – ENG

The main aim of this paper is to analyse micropolitical dynamics activated in queer migrant people mutual-support groups run by NGOs. In particular, this article examines how humanitarian personnel picture, organise and experience LGBTQI+ migrant collectives. The selected fieldwork is the Samos LGBTQI+ collective as, in 2021, the first Closed Control Access Centre was inaugurated on the island. The centre is part of the identification and surveillance facilities located in the Aegean Sea. Such institutions are the cornerstone of the European Union's migrant fluxes management strategy articulated in *The New Pact on Migration and Asylum* (COM - 609/2020). This article then examines humanitarian personnel's perspective investigating “safe space”'s management, as well as the intersectional dynamics of power which characterise its gatherings, the very definition of queer community and group's relationship with migration regime's authorities.

ARTICOLO

Crafting a queer migrant community. NGOs personnel's positioning in the “Samos LGBTQI+ Support Group”

di Giulia Birindelli

Introduction

This paper examines how humanitarian¹ personnel picture, organise and experience LGBTQI+ migrant support groups. It highlights and analyses the complexities and the ambiguities NGOs' staff have to navigate through on a daily basis. In particular, the fieldwork took place in 2022 on Samos, one of the Greek Eastern Aegean islands, where a local non-governmental organisation runs a queer safe space named “Samos LGBTQI+ Support Group”². The association³ provides many psycho-social support activities for migrants but, officially, it does not plan the initiatives of the Group. This is due to two main reasons: the NGO wants to keep the support group as private as possible and, furthermore, it does not want to have full control on the space, as it is pictured as a horizontal environment where all members contribute to its management. As further shown in the next paragraphs, both the organisation and the support group have to employ a strict safety policy which has also been followed by this paper. Security measures are crucial, as queer migrant people are subjected to daily different forms of harassment, violence and doxing by fellow asylum seekers. Besides, authorities enforce harmful narratives and perform detrimental and prejudicial policies and actions (Zisakou 2021; Fenix 2022a). With “authorities” I generally refer to all institutional actors who interact with asylum seekers, namely: the Greek army, coastguard, municipality, police, as well as Frontex. Such discriminatory system is particularly enforced through the management of the Samos Closed Control Acces Centre (CCAC). CCACs are reception hubs which officially

¹ For the definition of “humanitarian” I rely on Didier Fassin’s interpretation in particular the articulation between moral sentiment and rational political reasoning (2011).

² NGO volunteers and coordinators named such cluster in different ways such as “the Group” or “the queer group”. In order to avoid repetitions, such expressions are also employed in this paper.

³ The name of the NGO is not mentioned in order to guarantee interviewees’ anonymity. This organisation was founded in 2016 by a group of volunteers who decided to work on Samos to support migrant people. At the very beginning, its tasks were limited to emergency distribution of essential items, but in a few months the organisation changed its focus and started to organise psychosocial support activities. The NGO indeed inaugurated languages and computer classes, laundry and clothes distribution services, employability and vaccination support and a Women’s Safe Space.

substitute European Union hotspot facilities⁴ following the EU *New Pact on Asylum and Migration's* principles (European Commission 2020). In CCAC migrant people are identified, registered, fingerprinted and provided with accommodation in a shared container until their asylum procedure is concluded (Hellenic Republic 2020). CCACs are the most up-to-date European Union migrants' reception facilities and EU authorities claim that they are going to shape the forthcoming first-countries-of-entry's migration policies (European Council 2018).

On Samos, where the very first CCAC was opened in September 2021 (Hellenic Republic 2021), the Centre is characterised by a prison-like setting, as it is surrounded by a three metres high barrier and a double-fence barbed wire which encircle white prefabricated containers where migrant people are allocated. The entrance is surveilled by a police patrol, while other squads preside the street and the construction sites surrounding the Centre; moreover, a CCTV system is fully active 24/7⁵. Nonetheless, such facility does not provide basic services and migrants are forced to live in degrading conditions, which are way more harshen for queer people (Zisakou 2021; Doctors Without Borders 2022; Europe Must Act Samos Advocacy Collective 2021 2022; Fenix 2022b; I Have Rights 2022; International Rescue Committee, I Have Rights 2023; Samos Advocacy Collective 2022). Three are the main problematic issues which are systematically reported: the scarcity and lack of quality of the food, the denial of a sufficient healthcare and the deficiency of private and safe spaces. Complaints about the meals were recurrent during my stay on Samos. People asserted that the provisions were not enough and their quality was often not acceptable, as food smelt bad and was expired (see also Samos Advocacy Collective 2022). Still, what migrant people denounce more fiercely was the lack of medical assistance which is per se detrimental, but becomes even more outrageous when healthcare is not guaranteed to people who claim asylum and probably underwent physical and psychological traumatic experiences (Doctors Without Borders 2022). For the vast majority of the time I spent on Samos, the CCAC did not have a doctor and hundreds of migrants excluded from decent medical information and assistance (Doctors Without Borders 2022; Samos Advocacy Collective 2022). Doctors Without Borders (MSF) have tried to compensate these deficiencies building a triage/ambulatory just five minutes walking from the CCAC. Lately though, MSF was granted the authorization to install a mobile clinic inside the camp (Samos Advocacy Collective 2022). Still, the diagnosis produced by MSF are not fully

⁴ The EU hotspot approach was officially set up in 2015 through the European Commission's communication n. 240 to the Parliament (European Commission - 2015/240).

⁵ The policy of high-level surveillance and the securitization are just some of the factors which determine the sense of imprisonment experienced by migrant people who are forced to live in the CCAC. This feeling has been reported by national and international periodicals, NGOs and parastate agencies, such as the International Law Blog (2022), Amnesty International (2021), the Greek Council for Refugee and Oxfam (2022), I Have Rights (2022), the Samos Advocacy Collective and Europe Must Act (2022).

considered during the asylum process, therefore the lack of a state official doctor is also detrimental for the vulnerability assessments (Samos Advocacy Collective 2022). Lastly, regarding privacy and safety, people denounced their absence on a daily basis: containers host four/five people who share just one (in some cases two) room and a bathroom. It is not possible to further address such policies, narratives and procedures nonetheless, they have been addressed during the research process⁶. This article is instead focused on humanitarians' reflections and practices related to queer support groups. This choice has two main bases: on the one hand, as asserted by Sara Cesaro: "no research to date has sought to understand the way [NGOs] seek to help LGBT migrants and asylum seekers [e.g.] how should volunteers' actions be understood? How do volunteers discuss their engagement? What fractures exist between their discourses and their practices?" (2021: 15). Indeed, as demonstrated by William F. Fisher (1997), Inderpal Grewal and Victoria Bernal (2014), and Lisa Malkki (2015), in the anthropological literature there is a scarce attention on NGOs' micro-political internal dynamics. Still, investigating a "more intimate set of questions about [queer] 'humanitarians' themselves" (Malkii 2015: 2) appears to be crucial as NGOs are in and for all "knowledge producers" (Sampson et al. 2017: 232), as their personnel decide which services are available and under which conditions. Besides, their activities structure the way asylum seekers can interact with each other, as further shown through "Samos LGBTQI+ Support Group" ethnographic research.

The support group under scrutiny was founded in 2020, when a group of "external"⁷ NGOs volunteers recognised that there was a lack of specific services for queer people on the island; therefore, they decided to create an LGBTQI+ safe space. Since then, the Group changed its configuration many times, but by the time of my stay in 2022, the collective was pictured as a horizontal environment and the number of attendees ranged from 15 to 25, with an average of four/five externals (one group lead who is also the Mental Health and Psycho-Social Support Coordinator of the NGO and three/four external volunteers)⁸. The dimension of the group facilitated one-on-one interactions but also larger group activities. Those ranged from ludic ones, workshops and collective discussions. Usually, for the first half an hour of each meeting, which took place once a week for

⁶ For a further examination of the EU-Greek migration regime see e.g.: European Commission (2015), European Commission (2020), Hellenic Republic (2022). For its degrading impact on queer asylum seekers see e.g. Sophia Zisakou inquiry (2021) and Fenix's report (2022).

⁷ The organisation defines "externals" all staff members who are not Greek, nor currently enrolled in the migration system.

⁸ The number of the participants tended to increase and, by the time of my departure, many people were registered in a waiting list. Still, numbers severely oscillated as, before my arrival, a maximum of just eight people attended, while in previous years up to 70 people joined the meetings.

three/four consecutive hours, attendees would entertain themselves by joining or organising games and/or handcraft workshops. Subsequently, all participants would join a circle sitting on sofas and benches and, if they wanted, they would briefly share how they felt or what they expected from the meeting. During my stay, many English-speaking participants attended Group' sessions, still there were also some French-speaking people, which is why a bilingual member, either an external or a "service user"⁹, always translated from one language to the other. Thereafter, a main activity would be enforced by all members (either proposed by the group lead or an attendee). This could be cooking, discussing, playing a series of games, deliberating on a decision which impacts all group members and planning advocacy actions.

This research first analysed practices and activities proposed during the Group meetings highlighting the reasons why external personnel foster psychosocial and ludic activities. Afterward, it was necessary to address the definition of queerness, namely the identification process (Brubaker – Cooper 2000) which is crucial for the creation of such supportive community. Therefore, interpersonal dynamics which take place within the queer collective are herein analysed and, lastly, this paper examines humanitarians' political positionality. Nevertheless, fieldwork was characterised by many methodological complexities which is why the first paragraph directly addresses the first stages of the research project.

Interviewees proximity during fieldwork and methodological alignments

I conducted fieldwork research on Samos for three months in 2022, but I cannot further specify the dates of my stay, as it would be possible to identify organisation's coordinators. On Samos, I interviewed all NGO members who attended the "Samos LGBTQI+ Support Group", but for privacy reasons personal data has been rendered anonymous and I utilize pseudonyms. Moreover, for safety reasons, it is not possible to mention the time and the location of the Group's meetings and I cannot describe the space where gatherings take place, since it is highly recognisable. It is also worth to mention that I spent the vast majority of my leisure time with external colleagues and I developed a trusting relationship with many of them. This clarification is needed as, during interviews and informal conversations, I did not just ask work-related questions, but interviewees and I shared reflections, ideas and feelings, as we were living and working in the same context and we started to develop a friendship relation. In this setting, three different methodological issues emerged: sharing the same working

⁹ The organisation overlooks bureaucratic or political terminology addressing migrant people as "service users"; therefore, it defines people not in relation to their legal status, but through to the linkage they have with the organisation itself. The term "service", as highlighted by Rozakou (2017), is perceived as related to the realm of gift-giving; hence, it theoretically tends to deprive people from the power to actually shape the safe space's aims and activities.

environment with research participants, developing personal relationships with interviewees and, lastly, recognising the pervasiveness of contrasting feelings and the subsequent collective reflections regarding daily traumatic happenings. All these aspects have been analysed by Sara Ahlstedt (2015) who studied queer partner migration in Sweden. The author argued that all the above-mentioned issues are also exacerbated by a sense of likeness and proximity, which profoundly influenced her reasoning. Ahlstedt (2015) highlighted the importance of recognising feelings as they shape, and at the same time they are reshaped, during the interviews. Indeed, on Samos, the environment we worked in was a highly emotional one: it was characterised by a wide exposure to migrant people's suffering narratives that tended to be shared on a daily basis. During the interviews, this emotional scenery emerged multiple times, so that interviewees and I shared and reasoned on our emotive sphere. One of the most common outcomes of the indirect exposure to suffering is the so-called "compassion fatigue", namely the "reduced capacity for empathy toward clients [service users] resulting from the repeated exposure to their trauma" (Thieleman-Cacciatore 2014: 34). Still, from the information I gathered, the vast majority of volunteers (and I can also include myself) did not suffer from a lack of empathy, on the contrary, they experienced overwhelming emotional flows. Their, or better, our mental health was repeatedly challenged, especially when people spontaneously decided to share part of their life histories and living conditions in the CCAC (for similar insights see Avramopoulou 2020). Ahlstedt (2015) then referred to a general sense of "likeness" and she especially addressed whiteness, therefore a characteristic which, given people's contextual proximity, is perceived as something that creates similarity. On Samos, I was not just a volunteer: I was socialised as a woman, English speaker, Italian and *white* volunteer. Being white was the most evident phenotypical sign that the vast majority of the NGO's personnel shared, a visible "colour line" between mostly North-American, European and Eastern Asian externals and Middle Eastern, African "community volunteers" (namely staff members who are seeking international protection in Greece) and service users. It is therefore necessary to acknowledge that almost every external staff member, myself included, benefited from determinate privileges (Bejarano et al. 2019; Borghi 2020). These privileges also derived from our education as each external was enrolled or had concluded their academic education. All external indeed studied humanities or communication related subject; such background also contributed to a shared sense of likeness and similarity. Regarding the personal connections created with interviewees, all externals on Samos tended to bond with each other in a similar way to Elisa Sandri's (2018) informants who worked for grassroots organisations in Calais. Working in an environment characterised by constant exposure to violent and discriminatory practices, narrations of trauma and distress, in this case led people to picture their group of peers

as a kind of community where they could rely on and support each other (see also Malkki 2015). Retrospectively, it is possible to suggest that the research participants and I were applying Eda Hatice Farsakoglu and Pouran Djampour's "caring is sharing" principle, a reciprocal procedure pivotal for a reflexive practice approach (2021). The relationships we cultivated were indeed characterised by practices of care such as mutual support during and after emotionally draining shifts and intense conversations with fellow colleagues and service users. Crucial parts of the research process (such as interviews and feedback sessions after each Group meeting), as well as more personal conversations during informal chats, eventually resulted in intimate and reflexive exchanges especially focused on the impact of our job on our mental health.

Another crucial methodological issue is linked to the choice of the object of analysis, which was driven not just by personal academic interest, but also by the internal policy of the NGO. Indeed, I initially planned to focus my analysis on both humanitarian and LGBTQI+ group attendees' perspectives in order to holistically analyse the intersectional dynamics between all the participants. Still, when I informed the organisation's supervisors about my research intentions, they prevented me from interviewing service users. Two were the main reasons which drove this choice: coordinators claimed that interviews would be detrimental for a "safe and fair space" (mail correspondence with the Volunteer Coordinator 2022) since they could not verify my academic preparation and, moreover, in their opinion a master student could not offer a sufficient restitution to the people interviewed. Such restriction was then revoked once I arrived on Samos and I started to volunteer for the NGO. Indeed, Lyonel, one of the LGBTQI+ group leads, proposed to me to interview all queer group attendees in order to evaluate the service. Since I was already volunteering for more than a month, therefore people recognised me as part of the organisation and my positionality¹⁰ risked to compromise my relationship with them without having full control of the research process, I decided to refuse and I kept researching on external personnel's practices and policies. A similar approach was utilised by Calogero Giametta, who investigated his positionality as a volunteer in *The Sexual Politics of Asylum* (2017). His task was to support queer asylum seekers writing their life stories that had to be presented to the United Kingdom Home Office. Giametta's research was highly influenced by interactions with migrant people and their narratives, but he could not directly interview them. As Giametta's then, my work highly depends on the engagement with queer asylum seekers, but I do not report the stories they shared with me, I exclusively address anecdotes that cannot be attributed to any specific person and I generally describe the setting where Group's activities took place.

¹⁰ For the importance of explicating researcher's positioning and its implications for the production of a situated knowledge see Haraway (1989).

LGBTQI+ Support Group configuration and activities

I think one thing that I really, really noticed is the power of messing around and playing games and being childish. It is so powerful in a therapeutic way [...] when I started to go to Group, or even before, I thought it would have been more formal than it was and more therapeutic than it was. It was actually very interesting how my perception changed [be]’cause at the very beginning I was like: “Oh okay, this is just about playing games, fine, fun”. And then a few weeks later be like: “Games are the most powerful healing thing. Look at these people! Look at the experiences they had... and look how much everyone is laughing! This is incredible, this is so powerful!” (interview with Jo, one of the queer group’s facilitators 2022).

Jo’s perspective was shared by each external volunteer I interviewed. None of them expected that the Queer Group was going to be massively focused on spontaneous socialization and ludic activities. The above-mentioned interview was conducted right after one of the most playful session, the very last day Jo worked on Samos. That evening, I joined the activities late as the group lead asked me to drive some people from the CCAC to the location of the meeting. The collective offered such service to persons who could not take the bus but also guaranteed it to each attendee every time the public transportation was suspended. Reaching the location of the meetings is in fact problematic as the CCAC is located in a hilly area 7 km distant from the city centre and the street which connects it with the urban centre does not have any pavement. When we arrived, the first part of the session was already concluded, therefore the plenary discussion was about to begin. As often, the atmosphere was cosy and familiar and everyone greeted us when we walked in. Attendees were sitting on chairs and sofas creating a circle. Since someone joined the group for the first time, we all introduced each other saying our name, country of origin and performing our favourite dance move; the most humble and timid people were cheered up by most experienced members. Before the session, the group lead anticipated to externals that she bought paints and tins of dye to organise an art therapy session. Nonetheless, during the circle she did not declare it straight forward, but she rather waited and asked whether someone was willing to propose an activity. That evening the tone of the meeting was particularly cheerful and a participant suggested to celebrate his own birthday organising a day trip on the beach the following week. Another attendee proposed to cook together in two weeks, so we could have spent a religious holiday all together. Since many people joyfully added details to the planning of these peculiar meetings, little time was left for the ongoing sessions. Eventually, a member proposed to play musical chairs and, since externals did not join the conversation

proposing alternative activities, he solicited us to express our own opinion on the game. All of us enthusiastically agreed to play, and the laughs and the high-volume music kept resonating in the car during the way back to the CCAC, while one of the participants hummed the most popular song we played during the last round of the game.

As shown, the “LGBTQI+ Support Group” is a psycho-social support (PSS) service. The humanitarian personnel I interviewed described PSS method as an operational approach, which promotes the restoration of social cohesion and infrastructure and encourages better connections between people, as it recognises the interrelations between the psychological and the social dimensions. It aims at (re)inscribing people in a social context, acknowledging and fostering their political needs¹¹. Moreover, the kind of solidarity which is proposed strives to be horizontal: migrants are actually considered collaborators and not just recipients of external aid¹². Indeed, the organisation declares and takes efforts in co-constructing the activities and the projects, which it runs. This should be possible not just hiring migrant people in the team but also involving service users in the planning of the activities. This premise was crucial to highlight which kind of operational approach and solidarity paradigm “LGBTQI+ Support Group” external personnel decided to fully adhere to, as each staff member had to sign and respect the organisation's Code of Conduct (CoC), the document which states NGO's goals, ethical and structure. This charter has never been modified since its publication in 2019 and this paper aims at analysing how externals navigate through CoC's “gaps” while crafting queer safe spaces. Indeed, Sally Falk Moore (1978) asserted that NGOs' “cultural, contractual, and technical imperatives always leave gaps” (Moore 1978: 39). Heath Cabot also studied such “gaps”, namely “ambiguities, inconsistencies, and contradictions” which characterise the humanitarian sector (Cabot 2013: 453). Such incongruities emerge starting from the planning of the activities of the queer collective that is considered first and foremost as a “safe space”. It is then necessary to first analyse how interviewees define a safe space. Anna Carastathis in her article “*Racism*” versus “*Intersectionality*”? *Significations of Interwoven Oppressions in Greek LGBTQ+ Discourses* quoted one of her informants who described safe a LGBTQI+ collective as a:

¹¹ By the time of such a shift, hotspot facilities were already surrounded by an informal camp which was called “the Jungle”. Many migrant people still recalled the living conditions in the camp because, even if the Jungle was officially evacuated in September 2021, a lot of people who lived there for years were still waiting for their asylum status. Nine thousand people lived in the hotspot and the Jungle (while the local Samos population barely reached ten thousand), almost each of them in makeshift shelters without electricity or running water.

¹² For an in-depth analysis of the substantial differences between these two approaches see Rozakou (2012) and Theodossopoulos (2016).

space where identities and, especially, intersectional identities, can express themselves without fear of prejudice and negative attitudes that they face, one way or another, in society. This works to empower those people with this identity; obviously, if they want to talk openly and publicly about this identity it is clearly their own decision, but as an organisation, the least you can do is to provide this safe space (Carastathis 2019: 14).

Such definition was also embraced by Samos personnel who decided that the collective should be characterised by exclusiveness (queer people only can have access), privacy (it is not possible to share any information with people who are not involved in Group activities) and reliance on mutual support¹³. One of the interviewees, Asia, noticed that the queer space can also be considered “safe” because participants are comfortable enough to actually challenge the leadership of the group. She particularly referred to a specific circumstance: during a plenary discussion, a service user argued that, although the queer group was created in order to cover gender and sexuality issues, until then, those topics had not been exhaustively addressed. External volunteers also privately expressed their astonishment noticing that they were not the main focuses of the sessions. Moreover, such topics had never been discussed on a personal level: albeit participants often shared their sexual orientation, group activities never required declaring intimate information. One of the group lead, Isabelle, justified such approach claiming that her goal was not to force migrant people to have any kind of “catharsis” (interview with Isabelle, 2022) during Group meetings: psycho-social support is not provided through intimate discussions of one’s own traumatic experiences or reflections over sexuality, gender and sexual characteristics (SGSC), but through side debates. Furthermore, participants should have been the ones to decide whether personal information or not. Indeed, the organisation did not provide individual psychological therapy sessions, but it aimed to create cooperative spaces where attendees could comfort and protect each other, while enjoying leisure activities. Lyonel described the space as a

mix between social activities and informative activities... So, a lot of it is games and social time connecting people from different communities who are LGBT together so they can be one community... in a place where people can let their guard down because they do not have to worry about accusations that they are feminine or looking too queer. And then using that space for supporting people with mental health workshops or a

¹³ See also Forced Migration Review’s study (2021).

legal workshop or discussions about LGBT identity. Yeah, basically being sort of a multi-use space: a social space just for relaxing or doing activities just for accomplishing people's needs (interview with Lyonel, 2022).

The queer group mainly endorsed this objective through ludic initiatives. Board games, like Uno or Jungle Speed, and team ones, like charade or relay races, as well as beading, painting and art related workshops used to be enjoyed during each session. Psychosocial support activities together with workshops addressing attendees' needs or passions, as well as plenary discussions (which can range from LGBTQI+ rights in Europe to queerphobia episodes in attendees' countries of origin or living conditions in the Closed Control Access Centre) are considered crucial for people's well-being by scholars, humanitarian workers, institutional actors and people on the move (Logie et al. 2016; Are You Syrious? 2021; Forced Migration Review 2021).

Ludic activities are incredibly useful in terms of building social connections and relieving stress and anxiety (Sutton-Smith 1997), but Groups leads were also particularly attentive to discuss with migrant people about the configuration of the space. In particular, reflections over the regulations on safety and privacy policies, which were mainly carried out by the access procedure, were remarkably fostered by organisers. Regarding this topic, Lyonel asserted that:

The greatest challenge is being able to make sure that people can easily have access to the group, while making sure that there are just genuine people who have access to the group and not people who want to get access for malicious reasons. This is why we came up with the idea that people go naturally to legal or psychological support, or medical support actually, and then in those meetings or appointments, if it comes up organically that they are LGBT, people can be referred to the group. And this acts like a screening process rather than self-referral and having to have a meeting or an assessment with someone with questions like: "Are you gay? Are you not gay?" (interview with Lyonel 2022).

From Lyonel's words, it is possible to identify two different aspects, which characterise the accesses to the group: people should be able to enter the space without facing a credibility assessment; yet it is crucial that just "genuine" people would attend and this authenticity is somehow validated by other humanitarian actors. Indeed, on the one hand, the fact that just "genuine" people do attend the group is considered pivotal but, on the other hand, the genuineness is not directly evaluated, but it is entrusted to legal and medical NGOs. Following the organisation's reasoning, this approach avoids two potential risks: relying on self-references, which can be deceitful, and interviewing people about their gender and sexuality risking to force people to

relive traumas opposing to state authorities' intrusive scrutiny¹⁴ (Lewis 2014). Nevertheless, Group's referral pathway has been criticised as people can also lie to doctors and lawyers, or they could not feel comfortable enough to speak about their SGSC with them and, most of all, they could not be fully aware of the possibility of joining a queer support group. Many attendees indeed denounced a delay in getting to know about the very existence of the service. Moreover, Isabelle added that she does not want to link Group's activities to lawyers' work as it would be misleading: on Samos, queer safe space attendance is not a relevant variable for authorities who carry out the credibility assessment of SGCS asylum claims¹⁵. Such peculiarity seems to prevent the Queer Group to be examined directly utilizing Cabot's "dialogical process of recognition" theoretical framework (2011). During her long-term fieldwork addressing legal NGOs in Greece, Cabot analysed how people who are recognised as "asylum seekers" are inscribed in a very specific social and/or legal category. This recognition has different outcomes depending on which subject, either an NGO or the state authorities, operates it. Such classification process is co-authored by all the subjectivities involved (asylum claimant, NGO's worker and/or state official, interpreter) but it is inheritably a-symmetrical since it is ultimately vertically decreed. The recognition, which is often firstly presupposed by humanitarian lawyers and then (possibly) formalised by state authorities, operates as a "filtering device" which distinguishes between people who seemed to have proven to "merit" the claimant status, from the ones who are thought to be deceitful (Giametta 2020). The Queer Group on Samos though eschew the implementation of a credibility assessment focusing the preliminary interview with queer migrant people on the acceptance of the policies and the willingness to participate to the activities of the group.

Anyhow, during my stay, more and more people came to the meetings because friends shared the time and the location of the sessions with them. Both group leads did not simply let people in, otherwise they would have infringed one of the main safety rules of the Group; on the contrary, they first have had a private meeting with them to understand whether they would have been ready to join all the activities, and then, they presented to the whole group the possibility of letting other people join. In this regard, Lyonel asserted that "it is important for people to feel like they have ownership over their own safety, because it's okay being saying: 'Okay you need to send this person to the referral pathway because we need to keep our member safe'. But if that doesn't

¹⁴ For an in-depth analysis of such violent and discriminatory procedures as well as their "cultural silences" (Shuman, Bohmer 2014), see Sophia Zisakaou's article *Credibility Assessment in Asylum Claims Based on Sexual Orientation by the Greek Asylum Service: A Deep-Rooted Culture of Disbelief* (2021) and Fenix report (2022).

¹⁵ For an opposite perspective see Murray (2016).

make people feel safe and it does not have any impact then it is pointless doing this, so it is very important to keep on checking in” (interview with Lyonel 2022). Such continual negotiation and discussion about the configuration and the regulations of the group contributes to humanitarians’ efforts to co-construct and work *with* migrant people, even if power relations are ever present and undermine such objective, as shown further on. What has never actually been collectively discussed is the very definition of queer and the different meanings of the acronym “LGBTQI+”. Instead, Group external personnel often internally debate about their definitions.

Queerness: theoretical and humanitarians’ conceptualisations

This section analyses humanitarians’ depiction of one of the defining characteristics of the collective: “queerness”. It was extremely rare that external volunteers would call the Group with its actual name, rather they tended to address it as “the *queer* Group”. It is interesting to notice that both the formal and the informal labels, as well as the iconography (Samos island’s shape coloured with rainbow banners) have been chosen by external personnel. Moreover, all its attendees were generally labelled as “queer” and not so much as “gay” or “lesbian”. When I interviewed one of Group’s founders, he affirmed that within “the [queer humanitarian] sector” the label “LGBT” is commonly recognised but they decided to add the “Q+” in order to be more inclusive as “LGBT” could be considered exclusively “Western”. In this sense then, humanitarians’ perspective can be interpreted employing queer anthropology of migration theoretical prisms emerged in the last two decades. The term “queer”, as depicted by Martin Manalansan (2006; see also Boellstorff 2007), does not just include various identifications related to sexuality and gender, like “lesbian” or “non-binary”, but it strives to “trouble”¹⁶ the very concepts of sexual orientations, gender and sex. It implies that these are “disciplined by social institutions and practices that normalize and naturalize heterosexuality and heterosexual practices [...] marginalizing persons, institutions, or practices that deviate from these norms”¹⁷ (2006: 40). A similar definition of “queer” was also proposed by Mark Graham in his *Anthropological Exploration in Queer Theory* (2014)¹⁸,

¹⁶ For the theoretical implications of this term see Butler (1990).

¹⁷ It is crucial to mention that I have never heard migrant people using such terminology. I then recognise that, paradoxically, I am utilising the term “queer” to address all Group’s attendees, while the vast majority of them did not actively use it. As this paper does not aim to analyse migrant people’s perspective, in order to address this incongruity I rely on Richard Mole (2021)’s interpretation: although deriving from a “western” background, such expression actually aims at addressing all sexualities, gender expressions and identifications, as well as sexual characteristics, which are somehow marginalised and considered non-conforming.

¹⁸ For a critical review of this volume see Boellstorff (2015).

where the author highlighted the importance of deconstructing heteronormative stances. With “heteronormativity” I refer to a “system of norms, discourses, and practices that constructs heterosexuality as natural and superior to all other expressions of sexuality” (Robinson 2016). Heterosexuality, in this sense, is considered not just as a sexual practice but also as a pervasive “identity, institutional arrangements, cultural frameworks, moral order, psychological regimes, legislation that confers rights and responsibilities” (Graham 2014: XI). Oftentimes, such definition overlaps with similar insights over the category of “cisgender” (namely the correspondence between the sexual characteristics and the gender assigned to/recognised by a person) creating an interlocked conventions system named “heterocisnormativity” (Lee 2018). Moreover, Eithne Luibhéid, building on Manalansan’s (2003) work, also explored the cultural dimension of the term “queer” observing that it entails that “all identity categories are burdened by legacies that must be interrogated, do not map neatly across time and space, and become transformed through circulation within specific, unequally situated local, regional, national, and transnational circuits. Moreover, these transformations cannot be understood within progressive, unilinear, and Eurocentric models” (2008: 170). Therefore, the term “queer” does not just challenge heterocisnormative paradigms but also ethnocentric ones, which tend to assume the existence of a fixed queer experience. This does not mean that a commonality between queer backgrounds could not exist, but that such assumption should not be not aprioristic. In sum, the term “queer”, from interviewees’ points of view, can then be defined as an identification process (Brubaker-Cooper 2000) which challenges heterocisnormative assumptions on SGSC. Still, one of the group leads actually recognised that such designation is partial and extremely linked to a specific cultural semantic. Indeed, Isabelle asserted that “there are a lot of people who don’t at the beginning, or during, or at the end... actually relate to this way of naming things” (interview with Isabelle, 2022). Moreover, during my stay many attendees asked for the meaning of “LGBTQI+” since they recognised the terms “gay” and “lesbian”, but the rest of the acronym was blurred or unknown to them. Nonetheless, analysing migrant people’s perspectives on such terminology is beyond this paper’s aim; instead, NGOs personnel definition of “LGBTQI+/queer” is herein addressed. Jo, the Vaccination and Well-Being Lead, phrased it in these terms:

I think everyone in the group is obviously so, so different. With half of them we don’t even have a shared language at all... but we have this *connecting thing* and of course their experience of being queer is totally different from mine. But it still feels like a family: we have this thing that *kind of connects* us all. And it makes me love them so much more and it makes me care about... I mean not “care” but you know what I mean. I am more attached to them than everybody else because I can’t imagine what it means to be them, but it

feels so much more that could be you. It's just so much more real. [...] it gives you a *whole other level of relating to people*. And queerness is something you carry with you your entire life. And the "queer thing" doesn't end when you leave the group, obviously, whereas I do the vaccination phone but when I leave Samos, I will not do the vaccination job anymore. But that [queerness] doesn't go anywhere (interview with Jo, 2022).

Queerness is then perceived as a unifying characteristic not just because it is a shared identitarian marker, even though it does not have exact correspondence on an individual level, but because external personnel can more simply relate to discriminations and harassments based on SGSC. The identity marker of being queer, therefore avoiding to adhere to heterocisnormativity canons (Weston 1993; Halperin 1995; Manalansan IV 2006; Boellstorff 2007; Carastathis 2019; Saleh 2020), contributes to the perception of a community, as further shown in the next paragraph. This "connection" created by a somehow shared queer identity is also recognised by non-queer people. In fact, Isabelle, the group lead who is not a queer person, argued that attending a queer support group should not just be a matter of "sensitivity" but all members should also be able to "feel" others' experiences¹⁹. This capacity to "feel" is not linked to empathetic skills but to people's SGSC. Indeed, this likeness is seen as crucial to create a connection between members. That is why the group lead problematised her positionality as a non-queer person. I do not know whether all attendees were informed about her positionality but, either way, everyone seemed to trust her and many people actually called her "sister". Moreover, Lyonel claimed that this shared "personal element" is also highly beneficial as, in his opinion, people could easily form a trusting working relationship with him; indeed, when he comes out as a gay person, people would tend to assume that he could be trustworthy. Still, being queer is just one of the crucial aspects which characterised LGBTQI+ group membership: such collective is indeed based on the creation of a mutual support community.

Imagined community and consequent impossible situations

One of the group leads noticed that even if migrant people address themselves as gay or lesbian, none of them initially state that they are part of a specific community. Unexpectedly though, the vast majority of people who received a positive decision and left the island, as well as the ones who were involved in advocacy campaigns, defined themselves "LGBTQI+". Advancing speculations over the creation of a somehow "queer" collective identity, as argued by Éric Fassin, is beyond this paper's expectations (É. Fassin 2011; see also Fassin - Salcedo

¹⁹ For further insights on the "competences" that people who directly experience certain forms of oppressions hold see Borghi (2020).

2015). However, what is investigated here is that, although people do not always feel part of a specific fellowship, the Group strives for the creation of a community, as NGO's aim is to offer a mutual support collective which is based on queer identity. Such an attempt can be interpreted using Fiona Adamson's (2012) conceptualisation of diasporic imagined communities. In *Constructing the Diaspora: Diaspora Identity Politics and Transnational Social Movements* (2012), Adamson employed Benedict Anderson's (2006; orig. ed. 1983) analytical concept of "imagined community". Adamson did so focusing on transnational political engagement in order to analyse transnational political networks, in particular diasporas. Anderson's research is therefore evicted from its original link to a singular national configuration, but such stance is crucial for defining what an imagined community is. First of all, Anderson argued that all communities are constructed and there is no such a thing as a "true" community. Therefore, what can be examined is not whether collective identities have bogus or authentic roots, but how they are fabricated and imagined. The author further explored both the imaginative and the communal dimensions in these terms: "It is *imagined* because the members [...] will never know most of their fellow members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion; [...] It is *imagined* as a community, because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, [...] is always conceived as a deep, horizontal comradeship" (Anderson 2006: 6-7, author's italics). Adamson actually detached this definition from the conceptualization of nation and she employed it in order to examine diasporas, which the author defined as: transnational networks between people who share an imagined community which can be linked to an ethnicity²⁰, a political perspective or a minority condition. Indeed, Adamson argued that it is possible to define "diaspora" as an imagined community when "a group becomes part of a global community beyond any single state within which they may be a minority. [...] A diasporic identity is therefore a means to assert a political identity which can be taken up by groups as a source of empowerment" (2012: 27). Hence, Adamson pictured diasporas as imagined communities founded on an identity marker which have a specific political character. This analytical framework could also be used in order to analyse the categorization process activated by the Samos LGBTQI+ group. As highlighted by Lyonel and Isabelle, the terms "lesbian, gay, bisexual, intersex, queer, trans" were not necessarily embraced by group members as identity labels. Still, people converged in this group as they are somehow "queer", namely "whatever is at odds with" heterocisnormativity (Halperin 1995: 62). Queerness is therefore the identity marker which founds the inscription within the LGBTQI+ group. Still, this label alone does not constitute the creation of

²⁰ Adamson does not provide a precise definition of ethnicity. This work conceptualises it relying on Joane Nagel's definition (2000).

a “diaspora” in Adamson’s terms. This safe space, indeed, is not just characterised by a shared common identity but also by reciprocal support. Such reciprocity embodies Adamson’s “comradeship” (2006: 7); indeed, members are encouraged to look after each other and share ideas, emotions and knowledge regardless of their backgrounds. They do so in a transnational space where migrant people and externals elaborate common strategies to interact with EU and Greek institutions. What is actually peculiar about the queer safe space and which differs from Anderson (2006) and Adamson (2012)’s imagined communities is the fact that all Group members actually know each other, as they attend safe space’s gatherings.

Still, the organisation which unofficially runs the group is based on a strict rule regarding personal relationships: following the Code of Conduct, it is not possible for externals to create any kind of personal relationships with migrants. This involves both friendship and romantic/sexual relationship and it also implies that externals cannot ask personal questions to service users and “community volunteers”²¹. The NGO intends to prevent people from “doing harm” creating relationships, which are likely to end soon after the departure of the externals. As specified by Aoi, an NGO coordinator, people in this sector are constantly coming and going; in fact, this working field is not structured to encourage external personnel to stay, as also noticed by Liinason (2020). Therefore, Aoi claimed that each staff member has to acknowledge the fact that they have to be “replaceable”. Indeed, she asserted: “because people come and go from three to six months, then it’s why I am so strict and you don’t have to make yourself irreplaceable. What I mean with this is making super emotionally dependent relationships with people, both from the community but also in the team. Like... if you put yourself in a situation and then you remove yourself and there will be a massive gap then it’s a problem, I think, personally” (interview with Aoi, 2022). However, each person I interacted with found this statement challenging and problematic²². Volunteers recognised that emotional dependence is harmful but they did not think the same about personal relationships, which are more similar to friendship. For example, Léa, an English teacher, stated that she does not know

how to create that distance and I don’t want to remind people that distance [...]. You know, we are humans, we wanna find things that we have in common, we wanna talk about those... [...] Probably I am not doing it very well. Probably I don’t... I don’t know, I think... It’s hard to know if you are causing harm by letting people

²¹ For an opposite approach see Rozakou (2012).

²² This is also true for some of the community volunteers who I could not interview, but with whom I discussed organisation’s policies on a daily basis.

share with you and letting people grow attached to you and be dependent on you. But also like... how can you not as a teacher? They will depend on you to be there at the same time. And that grows that dependence a lot and I don't know how to do that (interview with Léa, 2022).

Moreover, she asserted: "everyone leaves here, you know? Everyone you interact with in this liminal living space where no one wants to be here, everyone wants to be somewhere else; so, you are just supposed not to interact with anyone? I don't know" (interview with Léa, 2022). This tension between creating a significative connection with people and maintaining exclusively professional positions can be pictured as an "emotional impasse" (Malkki 2015). Such situations have been studied by Malkki (2015), who defined them as circumstances where the technicalities of humanitarian work are somehow challenged by the inner personal and emotional sphere (see also Sandri 2018). All interviewees claimed that the strictness of internal policies could also be problematic because it can thwart people from sharing possible infringement of the Code of Conduct. Still, the organisation's rules aim to protect migrants from forming emotional attachment with people with whom it would be hard to maintain a sustainable connection after their departure. Volunteers did comprehend this logic but they still found it extremely challenging to enhance.

Nevertheless, externals noted that organisation's rules are somehow suspended or altered during group sessions: people are way more tactile, hugs and kisses on cheeks are recurrent and there is also more one-on-one interaction compared to the daily interplays with other service users. Moreover, as already shown, one of the main aims of the safe space is to create a community where participants can trust and rely on each other. Therefore, there is a strong sense of personal and emotional engagement in order to create a supportive collective. This is also highlighted by the familiar terminology, which is often used to address fellow members; for example, during the last meeting a migrant person attended, we all sat in the communal space and listened to his leaving speech that was characterised with a highly familiar terminology. He initially addressed his "white sisters" thanking them for the support to all the people involved and then he referred to his "African brothers and sisters" saying that joining those gatherings was the most "rewarding and heart-warming" experience on the island and he asserted that participating is crucial for one's own mental health, also because the group "makes you feel part of something, it's a family". Therefore, attendees do remark that the LGBTQI+ group is a safe space where it is possible to create a supportive community based on a shared identity marker. This community is often addressed with a familiar language and "troubles" organisation's rules over personal detachment.

Regarding the formation of a community, Nina Held (2022) gathered similar findings during the “Sexual Orientation and Gender Identity Claims of Asylum: A European human rights challenge” (SOGICA)²³ project, as she argued that support groups offer safe spaces where members can find “like-minded people” (Held 2022: 9) who are oftentimes addressed as siblings. Moreover, it is possible to rely on participants for comfort or just to reinforce one’s own identities validation (Dustin - Held 2021). In this way, safe spaces for queer migrants can reduce people’s isolation thanks to the creation of meaningful relationships (which are usually created with other asylum seekers/refugees), increasing feelings of belonging and reducing the consequences of discrimination and harassment (Logie et al. 2016). In this light then, externals’ endeavour to craft a queer diasporic imagined community is founded on the perception of a sort of commonality created by queerness as an identity marker and by the possibility of sharing feelings, emotions and experiences while giving and receiving reciprocal support. Nonetheless, interpersonal dynamics are by no means horizontal but they are characterised by intersectional²⁴ power relationships, as argued in the following section.

Externals’ role and internal power relations

Hierarchical structures were also determined by another queer group’s peculiarity: people who frequented it were not just “service users” but some of them were also NGO “community volunteers”. If their role in the organization theoretically equated the one of “external” volunteers, in the Samos LGBTQI+ group all migrant people were exclusively considered attendees. Even though it was not possible to interview all members and therefore listen to their point of view on this topic, it is interesting to note that in such space a more formal position was not contemplated for migrants. Indeed, “community” volunteers who, in the NGO, held specific responsibilities and they were engaged in the organization of some activities, in the queer group completely lost their role. Although except for the group lead all participants seemed to have the same position, this is not the case as, under Isabelle’s leadership, externals were the only ones who knew the planning of the activities and who contributed to the logistic aspects of the meetings (such as the set-up of the room and the restocking of food/beverage).

Although the sense of being part of a community was widespread, all participants were well

²³ SOGICA was a four-year project funded by the Starting Grant of the European Research Council (ERC) which had the goal of suggesting practices and policies aiming at reducing queerphobic policies and practices in the EU migration system.

²⁴ For an in-depth analysis of such a theoretical approach see Jordan-Zachery (2006), Dhamoon (2011), Adamson (2012), Tudor (2018), Al-Faham et al. (2019).

aware of latent and overt dynamics of power especially produced by the migration regime. Structural inequalities ranged from legal status and access to resources, to the freedom of movement and the daily exposure to different forms of racism and queerphobia (de Jong 2017; Tudor 2018; Bejarano et al. 2019; Carastathis 2019; Liinason 2020; Held 2022). Such disparities also generated what Fassin defined as an inextricable paradox in the humanitarian field: if on the one hand humanitarians work in this field as they are moved by compassion and therefore by the recognition of certain inequalities; “on the other hand, the condition of possibility of moral sentiments is generally the recognition of others as fellows²⁵: the politics of compassion is a politics of solidarity. This tension between inequality and solidarity, between a relation of domination and a relation of assistance, is constitutive of all humanitarian government” (Fassin 2011: 3).

The configurations and the consequences of intersectional dynamics of power were frequently collectively discussed by externals, they recurrently emerged as a topic of dialogue during the interviews and they were directly linked to humanitarians’ role in the collective. With “dynamics of power” I refer to unintended imbalances in the decision-making process and in the access to the organisation’s and local resources (for a similar definition see Held 2022). Overall, volunteers’ reflections over their role mainly led to the same definition: they pictured themselves as facilitators. With “facilitating” volunteers usually imply their responsibility to support the group lead in organising specific projects, or to propose activities when, during a session, there was a lack of social interaction. Similarly, both group leads I worked with pictured themselves as facilitators even if they provided a different definition of such term. Lyonel indeed pictured his role in these terms: “This is how facilitating works like: white queer people who have the legal status and security and who grew up in countries where it is legal to be queer using that privilege to support people who don’t have that privilege because it’s not legal or they are at risk” (interview with Lyonel 2022). Reflections over external personnel’s role in the safe space also emerged in relation to their intervention during the meeting discussions. Externals found it hard to express their opinions, as they recognised that “It’s something you always have to keep in mind that it’s at least it’s not... it shouldn’t be *our* space” (interview with Isabelle 2022). One of the main aims of the group, as mentioned in the previous paragraph, is to create a space for queer migrant people to freely express themselves. Another goal is creating a community which is based on mutual support and collective sharing; however, these objectives often clash, especially on the individual level. Isabelle described

²⁵ Still, Fassin recognised that this fellowship could never been horizontal as “when compassion is exercised in the public space, it is thus always directed from above to below, from the more powerful to the weaker, the more fragile, the more vulnerable” (Fassin 2011: p. 4)

such tension in these terms when, during a collective discussion about colonialism, she wanted to leave space for migrant people to discuss, but she also wanted to share her experience as she comes from a country which faced colonialism too: “And I remember that there was a moment when I wanted to talk about my experience and then I was like: ‘Okay this is not my place to discuss about colonialism’. Of course, we can say things, it is not that we can be in the shadows... but again, I mean... I also talked about colonialism [...] in front of a beer with other people” (interview with Isabelle 2022). Léa, an external volunteer, also problematised the fact that even though all the participants are queer therefore they can, in a way, relate to queerphobic harassments, attendees actually come from very different backgrounds and the harshness of the violence they experienced does not “measure up” (interview with Léa 2022, for similar insights see Carastathis 2019). Still, this standpoint is not universal, indeed Asia was actually keen to start actively participating in discussions, as also requested by some migrant attendees. She asserted that a more personal engagement in plenary discussions would make the space more horizontal, as it would erase the difference between migrant participants who join the debates and external spectators. Asia also linked the effort to turn the meetings in more horizontal discussions to a political standpoint: she acknowledged that trying to eradicate externals’ privileges is impossible, but she claimed that creating a horizontal space where relational power dynamics are challenged could actually be beneficial for migrants and for the NGO itself, as it would break fixed hierarchical structures which tend to separate people.

Power dynamics also involved people’s identity and attitudes: during my stay, the space was frequented by a multitude of persons whose gender and/or sexuality was not always shared, but the vast majority of them used to be socialised as men. In this regard, Asia noticed that “the conversation is always led by guys, actually, the most extroverted lead it; therefore, while building a safe space, [the group lead] should consider gender inequality” (interview with Asia 2022). Isabelle also noticed an unbalance between women’s and men’s engagement during discussions; still, during my stay, no initiative was implemented in order to face this specific issue. This lack of provisions resulted in a partial exclusion of some attendees (namely people socialised as women and less talkative persons) from collective discussions which may have also impacted their daily lives. The lack of engagement in plenary debates could also be traced back to ones’ own personal attitude and contextual dynamics, but it is still significant that externals acknowledged the possibility of structural and unbalanced gender dynamics. This is one of the reasons why it is crucial to adopt intersectional lenses in order to analyse micropolitical dynamics in diasporic communities. Gender, as well as gender stereotypes, are two determinant variables which cannot be excluded (Hondagneu - Sotelo 1994; Mahler - Pessar 2006). Adopting

an intersectional approach which acknowledges participants' country of origin, legal status and gender reveals that external staff members are "ambiguously positioned" (Liinason 2020: 7) as, on the one hand, they strive for creating horizontal relational dynamics while, on the other, they activate, both intentionally and inadvertently, peculiar imbalances of power. Indeed, it is interesting to notice how externals behave as "complicit siblings", as similarly argued by Sara de Jong (2017). The author studied the positionality of "women in the global North who want to 'do good'²⁶ by supporting women in or from the global South" through international activism or humanitarian support (de Jong 2017: 1). De Jong defined these women "complicit sisters: women who share certain gendered experiences with the women they seek to support and as women whose subjectivities and positionalities are intertwined with the material inequalities and power structures that have marginalized others" (de Jong 2017: 191). This terminology both highlights the willingness to support, which is also funded by a recognised commonality through the application of a familiar terminology, "sisters" (in this paper "siblings"), but also shows how these practices are embedded "in the inequalities and power relations they seek to address" (de Jong 2017: 1). Indeed, a focus on the general category of "woman", or in this case "queer person", can overshadow other intertwining dynamics of power. Therefore, de Jong called for an intersectional approach which has to be focused on different axes of differentiation. Those are not completely concealed by NGOs personnel, indeed, de Jong argued that usually the staff do "not only want to 'do good' they also want to 'do it right'" (de Jong 2017: 195). This "rightfulness" is associated with the accountability of their skills, the reflexivity of their work and of their moral goals which should be in line with organisations' ones. Yet, the author also claimed that the relationship between humanitarians and service users "cannot be situated at the level of the individual 'complicit sister' or at the meso level of organisational structures and development discourses. Instead, it is rooted in and tightly intertwined with those macro level structures of global inequality that the women's personal reflections have helped to shed light on, solidifying the [...] critiques of neoliberalism, racism, neocolonialism, and heterosexism" (de Jong 2017:198). Overall then, externals strive to foster inclusive activities and create a horizontal community where they do not work *for* people or work *to* people but they aim at co-constructing the safe space and work *with* migrants, even if power relationship cannot be completely horizontal because, as argued by Nina Held: "on one hand, [...] there was support, solidarity and voluntary engagement; on the other hand, predominantly white queer structures would often not cater for queer migrants' or queer refugees' needs" (2022: 10).

²⁶ See also Zivetz and Brogan (1991).

Humanitarians political positionality and Group's relationship with CCAC

Beyond psycho-social support, there is another activity which was endorsed by both Samos LGBTQI+ Group and the local NGO: advocacy. All the campaigns were mainly defined by their political positionality but also by migrant people's requests.

Speaking about the first aspect, the primary explicit feature which highlights the Group's standpoint is its location. Since it is not possible to specify where it was actually located and I cannot describe the locale where the meetings take place, it is crucial to mention that it was outside of CCAC's units. This is not a causality but the result of a specific political choice. Indeed, NGOs working on Samos, as well as many associations working in the humanitarian sector, have to decide whether they want to work inside states' facilities or outside them. I defined this choice "political" as it implies to directly collaborate, or to refuse to cooperate, with state and supra-state agencies that are responsible for the migration regime which generates the causes of sufferings inflicted to the very same people organizations strive to support. This political choice has been studied by Katerina Rozakou (2012) who argued that most of the time NGOs located on EU Mediterranean shores which work inside hotspots picture asylum seekers as "in need of care and protection and a potential danger" (Rozakou 2012: 573); migrants are depoliticized and disempowered, "passive recipients of a biopolitical²⁷ humanitarian project [...], wherein the beneficiary is an object" (Rozakou 2012: 573). On the contrary, NGOs which work outside camps actively and deliberately try to dismantle refugee camps' biopolitical power: "[r]efugees [...] are thus not perceived as needy people but as actors. They are reconstituted as political subjects, not in abstract terms but as hosts, active of control, education, and care" (Rozakou 2012: 573). In addition to the perception of migrant people's role and capacities, the physical location of the Group concerns a further aspect linked to the positioning of the association itself. Group's personnel refused to fully collaborate with the hotspot/CCAC authorities and decided to operate outside their fences, as it rejects the treatment which migrants are subjected to in these facilities. Indeed, Advocacy and Social Media coordinator stated that "I think it [working outside the camp] makes quite clear that we are external to the authorities and that we are independent organisation, which I think is super important for advocacy – people come and speak to us: what life is like into the camp, their complains, their issues, also just general day-to-day thoughts" (interview with the Advocacy and Social Media coordinator 2022). Still, this choice is not free from consequences as the CCAC

²⁷ See Foucault (1978), Agamben (1998).

de facto detains many people and reaching the headquarters of the organisation is not as easy because of the location of the Centre. As highlighted by the European Council for Refugees and Exiles (ECRE), some people are subjected to a confinement in the Centre, specifically:

a) new arrivals after the registration of their asylum application and pending the issuance of a [asylum seeker] card, b) persons whose applications have been rejected at second instance who did not lodge or are unable to lodge a subsequent asylum application, c) those who have filed a subsequent application until a decision on admissibility is issued, d) those whose applications have been rejected at first instance, until they can lodge an appeal (ECRE - 2022).

NGOs working in the humanitarian sector then have to face a constant tension between being physically closer to the people they want to support, while being somehow complicit with state authorities, or choosing a different physical and political standpoint while jeopardising the opportunity to organise fully accessible activities.

However, even though Group's external personnel made a specific choice, it does not imply that group leads totally sever any kind of interaction with CCAC authorities, as further shown through the following anecdote. On a cold and gloomy evening, the community space which hosted queer group's meetings was filled with voices, as all participants were either chatting or playing Uno or Jungle Speed, two of the most popular board games available. As usual, the first half an hour was dedicated to non-structured ludic activities and casual social interactions. Still, that day Lyonel interrupted all the activities claiming that he had an announcement from CCAC authorities. He indeed discussed with both Centre's officials and European Union's representatives in order to enhance CCAC's policies which should aim to protect queer migrants. Centre manager asked him to refer a proposal to queer group members: it was either possible to allocate all queer people in containers close to the Security Office, or renovating the composition of each container, giving the chance to queer migrants to stay in queer only accommodations. During the plenary discussion, all participants sat on chairs and sofas disposed in circle and started to debate while, right in the middle of the room, Lyonel prepared a long paper sheet where attendees could also write down which services were lacking inside the camp, what did they want to request to the CCAC management, and, lastly, what they would have liked to do during following queer space sessions. Although the discussion was mainly led by more talkative members, in that case each member actually managed to express their opinion. The main vehicular language was English, while French speakers relied on Léa's translation and Somali speakers used automatic translation apps. What emerged from the plenary session

was that the Closed Control Access Centre is an extremely unsafe space for queer people as there is no privacy in the containers, it is not possible to have private conversations with partners, friends or family members, security guards are not sensitive towards migrants' requests, people who have diverse habits or who come from different backgrounds and beliefs towards religion, gender, sexuality are forced to live in an environment where such differences are not acknowledged and the access to primary resources is scarce. Attendees also asserted that such conditions usually lead to conflicts both with other asylum seekers and with the police. In this setting, creating a specific block for queer migrants could only deteriorate the already precarious living conditions, as such space would be an easily detectable area where people would feel segregated and stigmatised. On the other hand, living in containers with other queer persons could be beneficial, as people would be more discreet and they might respect others' privacy and space. Moreover, it could be a chance to have daily support and create a LGBTQI+ community *inside* the CCAC. Indeed, so far, the Centre management divide blocks according to "ethnicity" while specific sections are dedicated to unaccompanied minors and single mothers with under-18 children, but no service is available for queer migrants. The discussion resulted in a dense and emotional debate over the living conditions in the Centre, the difficulties experienced trying to take care of one's own physical and mental health and the recurrent forms of harassment and violence queer migrants face, while authorities do not provide any type of support. When I left the island, two months after this discussion, queer group's decision had not been implemented yet and, from the information I have, thus far Centre management did not apply any resolution.

The conflicting and ambiguous relationship with the CCAC is also shown by another episode: for three weeks there was a water shortage in the CCAC. People were provided with just 1.5 litres of drinkable water per day and the tap water run for just 20 minutes per day (Samos Advocacy Collective 2022; I Have Rights 2022). Consequently, people used to employ the NGO bathroom (which is not equipped with a shower) in order to perform daily care/hygiene procedures. The NGO did denounce such situation; nevertheless, some external volunteers criticised the lack of political assertiveness. During the interviews, the research participants indeed explored a moral/political dilemma which addresses the very nature of the humanitarian aid, namely the provision of services which the state cannot guarantee. Dimitrios Theodossopoulos analysed a similar internal critique of humanitarian actions: the *de facto* assistance of state and supra-state authorities although NGOs actually theoretically reject their procedures (2016). Humanitarian organisations find themselves in a catch-22, a solidarity paradox: on one hand the personnel feel responsible for the living conditions of the people they want to support; on the other, their actions contribute to the state's lack of accountability. Indeed, it seems

that since other actors can provide for some services, the state can be deficient of basic welfare guarantees. In these cases, the relationship between NGOs and the authorities is way more blurred and controversial, as noticed by Grewal and Bernal in their post-structuralist analysis of feminist organizations in neoliberalist economic and political environments (2014). Resolving this dilemma is beyond this paper's aims but it is interesting to analyse how NGOs keep running their activities while navigating it.

First of all, NGOs' actions are not limited to the provision of services which migrant people passively benefit from, but, the proposed activities aim to be co-constructed (de Jong 2017) and there is a strong focus on advocacy actions. Still, on the other hand, advocacy risks to be a solipsistic effort which is not generated by, and sometimes does not involve, migrant people. Liinason indeed reflected over the concept of agency and the practices of small-scale resistance while studying the way transnationalist queer NGOs are intertwined with the neoliberal economic system. Liinason, relying on Hodžić's arguments, demonstrated that queer NGOs are "ambiguously positioned in contexts of resistance cut across by multiple political projects" (Liinason 2020: 2). Haraway's reflection over the concept of cyborg deeply influenced Hodžić research. Hodžić used the metaphor of the cyborg which "does not draw normative [...]; rather, it confounds them. [Indeed, NGOs] are tied to neoliberalism, but they are also constitutive of political organizing that challenges neoliberal discourses and practices" (Hodžić 2014: 245). The relationship with the Centre can then be interpreted using post-structuralist theories. Indeed, the organisation and other NGOs keep maintaining an open dialogue with the authorities, while opposing their border regime strategies. The relationship with the CCAC is central for queer group's advocacy strategy but the organisation does not want to be somehow complicit with the migration system enforced by the Centre itself. Still, in order to support migrant people's claims and necessities, it is not possible to sever contacts with it, as its manager has the power to actually improve queer migrants' quality of life.

Conclusions

This article aimed at analysing the complexities and the impasses external personnel have to navigate through working in queer hubs for migrant people. What emerged is that NGO staff crafts a space which aims at being safe for people who use it. In such context, asylum seekers are not perceived as passive recipients of external aid, but collaborators with whom it is necessary to try to build a horizontal collective (see also Cesaro 2021). This is possible thanks to the willingness to share both an identitarian marker, namely queerness, and a political agenda which is recurrently discussed. The first aspect though leads to an emotional proximity which harshen the struggle of maintaining a professional relationship with service users, therefore creating an inner impasse

(see also Malkki 2015). The queer group is then pictured as a diasporic community where people from extremely different backgrounds actively decide to share a space where identities, life histories and interests are validated and supported. Nonetheless, the relationship between external staff and service users cannot be horizontal, as it is characterised by disproportionate dynamics of powers which massively derive from micropolitical dynamics (de Jong 2017). Group staff often acknowledge such imbalance, still, even if it is addressed and discussed on both micropolitical and organisational levels, it is not possible to overcome it unless facing structural inequalities. For this reason, the Samos LGBTQI+ Support Group strives to foster and develop advocacy campaigns but, as highlighted by the relationship with the CCAC, NGOs are most of the times ambiguously positioned towards state authorities (Liinason 2020).

Bibliography

ADAMSON, FIONA

2012 *Constructing the Diaspora: Diaspora Identity Politics and Transnational Social Movements*, in MANDAVILLE P. – LYONS T., *Politics from Afar: Transnational Diasporas and Networks*. Columbia University Press, New York, pp. 25-42.

AGAMBEN, GIORGIO

1998 *Homo Sacer Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press, Stanford.

AHLSTEDT, SARA

2015 *Doing 'feelwork': Reflections on whiteness and methodological challenges in research on queer partner migration*, in ANDREASSEN, R. – VITUS, K., *Affectivity and Race: Studies from Nordic Contexts*, «Ashgate Publishing», Farnham, pp. 187-203.

AL-FAHAM, H. – DAVIS, A., M. – ERNST, R.

2019 *Intersectionality: From Theory to Practise*, «Annual Review of Law and Social Science», 15(1), pp. 247-265.

ALONSO BEJARANO, C. – LÓPEZ JUÁREZ, L. – MIJANGOS GARCÍA, M. A. – GOLDSTEIN, D. M.

2019 *Decolonizing Ethnography. Undocumented Immigrants and New Directions in Social Science*, Duke University Press, Durham.

ANDERSON, BENEDICT

2006 *Imagined Communities*, Second ed. London | Verso, New York.

AVRAMOPOULOU, ERIN

2020 *Decolonizing the Refugee Crisis: Palimpsestous Writing, Being-in-Waiting, and Spaces of Refuge on the Greek Island of Leros*, «Journal of Modern Greek Studies», 38(2), pp. 533-562.

BOELLSTORFF, TOM

2007 *Queer Studies in the House of Anthropology*, «Annual Review of Anthropology», 36(1), pp. 17-35.

2015 *Review. Graham, Mark: Anthropological Explorations in Queer Theory*, «Anthropos», 110(2), pp. 623-624.

BORGHI, RACHELE

2020 *Decolonialità e privilegio Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Meltemi, Milano.

BRUBAKER, R. – COOPER, F.

2000 *Beyond "Identity"*, «Theory and Society», 29(1), pp. 1-47.

BUTLER, JUDITH

1990 *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London.

CABOT, HEATH

2011 *Rendere un 'rifugiato' riconoscibile: performance, narrazione e intestualizzazione in una Ong ateniese*, «Lares», 77(1), pp. 113-134.

2013 *The Social Aesthetics of Eligibility: NGO Aid and Indeterminacy in the Greek Asylum Process*, «American Ethnologist», 3(40), pp. 452-466.

CARASTATHIS, ANNA

2019 *"Racism" versus "Intersectionality"? Significations of Interwoven Oppressions in Greek LGBTQ+ Discourses. Feminist Critique*, «East European Journal of Feminist and Queer Studies», 11(26), pp. 1-22.

CESARO, SARA

2021 *The (micro-)politics of support for LGBT asylum seekers in France*, in MOLE, R., *Queer Migration and Asylum in Europe*, University College London, London, pp. 216- 238.

DHAMOON, RITA K.

2011 *Considerations on Mainstreaming Intersectionality*, «Political Research Quarterly», 64(1), pp. 230-243.

DE JONG, SARA

2017 *Complicit Sisters: Gender and Women's Issues across North-South Divides*, Oxford Academic, New York.

DUSTIN, M. – HELD, N.

2021 *'They sent me to the mountain': the role space, religion and support groups play for LGBTIQ+ asylum claimants*, in MOLE, R., *Queer Migration and Asylum in Europe*, UCL Press, London, pp. 184-215.

EUROPEAN COMMISSION

2015 COM (2015) 240. Available online at: https://home-affairs.ec.europa.eu/system/files/2020-09/communication_on_the_european_agenda_on_migration_en.pdf (Accessed on: 23rd November 2023)

2020 COM (2020) 609. Available online at: https://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:85ff8b4f-ff13-11ea-b44f-01aa75ed71a1.0002.02/DOC_3&format=PDF (Accessed on: 23rd November 2023)

EUROPEAN COUNCIL

2018 European Council meeting (28 June 2018) – Conclusions Brussels, 28 June 2018 (OR. en) EUCO 9/18 CO EUR 9 CONCL 3. Available online at: <https://consilium.europa.eu/media/35936/28-euco-final-conclusions-en.pdf> (Accessed on: 23rd November 2023).

FASSIN, DIDIER

2011 *Humanitarian Reason a Moral History of the Present times*, University of California Press, Berkeley | Los Angeles | London.

FASSIN, ÉRIC

2011 *A Double- Edged Sword: Sexual Democracy, Gender Norms, and Racialized Rhetoric*, in BUTLER, J. - WEED, E., *The Question of Gender: Joan W. Scott's Critical Feminism*, Indiana University Press, Bloomington, pp. 143-160.

FASSIN, É. – SALCEDO, M.

2015 *Becoming Gay? Immigration Policies and the Truth of Sexual Identity*, «Archives of Sexual Behavior», 44(1), p. 1117–1125.

FISHER, WILLIAM F.

1997 *Doing Good? The Politics and Antipolitics of NGO Practices*, «Annual Review of Anthropology», 26(1), pp. 439-464.

FORCED MIGRATION REVIEW

2021 *Mental health and psychosocial support, Data and displacement, Missing migrants*, Vol. 66. Oxuniprint, Oxford.

FOUCAULT, MICHEL

1978 *The History of Sexuality. Volume 1: An Introduction*, Pantheon Books, New York.

GIAMETTA, CALOGERO

2017 *The Sexual Politics of Asylum. Sexual Orientation and Gender Identity in the UK Asylum System*, Routledge, New York.

2020 *New asylum protection categories and elusive filtering devices: the case of 'Queer asylum' in France and the UK*, «Journal of Ethnic and Migration Studies», 46(1), pp. 142-157.

GRAHAM, MARK

2014 *Anthropological Explorations in Queer Theory*, Routledge, New York.

GREWAL, I. – BERNAL, V.

2014 *Theorizing NGOs: States, Feminisms, and Neoliberalism*, «Duke University Press», Durham, pp. 1-18.

HALPERIN, DAVID M.

1995 *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, Oxford University Press, New York | Oxford.

HARAWAY, DONNA

1988 *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, «Feminist Studies», 14 (3), pp. 575-599.

1991 *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Free Association Books, London, pp. 149-182.

HELD, NINA

2022 *“As queer refugees, we are out of category, we do not belong to one, or the other”*: *LGBTIQ+ refugees’ experiences in “ambivalent” queer spaces*, «Ethnic and Racial Studies», Volume Special Issue: *Queer Liberalisms and Marginal Mobility*, pp. 1-21.

HODŽIĆ, SAIDA

2014 *Feminist Bastards: Toward a Posthumanist Critique of NGOization*, in BERNAL, V. - GREWAL, A. I., *Theorizing NGOs: States, Feminisms, and Neoliberalism*, «Duke University Press», Durham, pp. 221–247.

HONDAGNEU-SOTELO, PAUL

1994 *Gendered Transitions Mexican Experiences of Immigration*, University of California Press, Berkeley.

JORDAN-ZACHERY, JULIA

2006 *Commentary: the practice and functioning of intersectionality and politics*, «Journal of Women», Politics & Policy, 28(3-4), pp. 205-212.

LEE, EDWARD O. J.

2018 *Tracing the Coloniality of Queer and Trans Migrations: Resituating Heterocisnormative Violence in the Global South and Encounters with Migrant Visa Ineligibility to Canada*, *Refuge*, 34(1), pp. 60-74.

LEWIS, RACHEL

2014 *“Gay? Prove It”*: *The Politics of Queer Anti-deportation Activism*, «Sexualities», 17(8), pp. 958-975.

LIINASON, MIA

2020 *“Drawing the line” and other small scale resistances: exploring agency and ambiguity in transnational feminist and queer NGOs*, «International Feminist Journal of Politics», 23(1), pp. 102–124.

LOGIE, C. H. – LACOMBE-DUNCAN, A. – LEE-FOON, N. – RYAN, S. – RAMSAY, H.,
2016 *“It’s for us –newcomers, lgbtq persons, and hiv-positive persons. You feel free to be”*: a qualitative study exploring social support group participation among African and Caribbean lesbian, gay, bisexual and transgender newcomers and refugees in Toronto, «BMC International Health and Human Rights», 16(18), pp. 1-10.

LUIBHÉID, EITHNE

2008 *Queer/Migration: An Unruly Body of Scholarship*, «GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies», 14(2-3), pp. 169-190.

MAHLER, S. J. -PESSAR, P. R.,

2006 *Gender Matters: Ethnographers Bring Gender from the Periphery toward the Core of Migration Studies*, «The International Migration Review», 40(1), pp. 27-63.

MALKKI, LIISA. H

2015 *The Need to Help: The Domestic Arts of International Humanitarianism*, Duke University Press, Durham | London.

MANALANSAN, MARTIN. F. IV

2003 *Global Divas: Filipino Gay Men in the Diaspora*, Duke University Press, Durham.

2006 *Queer Intersections: Sexuality and Gender in Migration Studies*, «The International Migration Review», 40(1), pp. 224-249.

MOLE, RICHARD

2021 *Queer Migration and Asylum in Europe*, UCL Fringe, London.

MOORE, SALLY F.

1978 *Law as Process: An Anthropological Approach*, Routledge and Kegan Paul, London.

ROBINSON, BRANDON A.

2016 *Heteronormativity and Homonormativity*, «The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies», pp. 1-3.

ROZAKOU, KATERINA

2012 *The Biopolitics of Hospitality in Greece: Humanitarianism and the Management of Refugees*, «American Ethnologist», 39(3), pp. 562–577.

2017 *Non Recording the “European refugee crisis” in Greece: Navigating through irregular bureaucracy*, «Focaal—Journal of Global and Historical Anthropology», Volume 77, pp. 36-49.

SALEH, FADI

2020 *Queer/Humanitarian Visibility: The Emergence of the Figure of The 'Suffering Syrian Gay Refugee'*, «Middle East Critique», 20(1), pp. 47-67.

SAMPSON, S. – VANNIER, C. – LASHAW, A.

2017 *Cultures of Doing Good: Anthropologists and NGOs*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa.

SANDRI, ELISA

2018 *"Volunteer Humanitarianism": volunteers and humanitarian aid in the Jungle refugee camp of Calais*, «Journal of Ethnic and Migration Studies», 44(1), pp. 65-80.

SHUMAN, A. – BOHMER, C.

2014 *Gender and cultural silences in the political asylum process*, «Sexualities», 17(8), pp. 939-957.

SUTTON-SMITH, BRIAN

1997 *The Ambiguity of Play*, Harvard University Press, Cambridge, MA.

THEODOSSOPOULOS, DIMITRIOS

2016 *Philanthropy or solidarity? Ethical dilemmas about humanitarianism in crisis afflicted Greece*, «Social Anthropology», 24(2), pp. 167-184.

THIELEMAN, K. - CACCIATORE, J.

2014 *Witness to Suffering: Mindfulness and Compassion Fatigue among Traumatic Bereavement Volunteers and Professionals*, «Social Work», 59(1), pp. 34-41.

TICKTIN, MIRIAM

2014 *Transnational Humanitarianism*, «Annual Review of Anthropology», 43(1), pp. 273-289.

WESTON, KATH

1993 *Lesbian/Gay Studies in the House of Anthropology*, «Annual Review of Anthropology», 22(1), pp. 339-367.

TUDOR, ALYSOXA

2018 *Cross-Fadings of Racialisation and Migratisation: The Postcolonial Turn in Western European Gender and Migration Studies*, «Gender, Place and Culture», 25(7), pp. 1057-1072.

ZISAKOU, SOPHIA

2021 *Credibility Assessment in Asylum Claims Based on Sexual Orientation by the Greek Asylum Service: A Deep-*

Rooted Culture of Disbelief, «Frontiers in Human Dynamics», 3(1), pp. 1-15.

ZIVETZ, L. – BROGAN, K.,

1991 *Doing good: the Australian NGO community*, Allen & Unwin, Sydney.

Sitografia

AMNESTY INTERNATIONAL

2021 Greece: Asylum seekers being illegally detained in new EU funded camp.
<https://www.amnesty.eu/news/greece-asylum-seekers-being-illegally-detained-in-new-eu-funded-camp/> (Accessed on: 23rd November 2023).

DOCTORS WITHOUT BORDERS

2022 Closed centres for refugees on Greek islands exacerbate psychological trauma.

<https://www.msf.org/closed-centres-refugees-greek-islands-exacerbate-psychological-trauma> (Accessed on: 23rd November 2023).

ECRE

2022 European Council for Refugees and Exiles - Reception and Identification Procedure.

https://asylumineurope.org/reports/country/greece/asylum-procedure/access-procedure-and-registration/reception-and-identification-procedure/#_ftn5 (Accessed on: 23rd November 2023).

EUROPE MUST ACT & SAMOS ADVOCACY COLLECTIVE,

2021 "All I Want Is to Be Free and Leave" Life in the Closed Controlled Access Centre in Samos.

<https://www.europemustact.org/blog/categories/reports> (Accessed on: 23rd November 2023).

2022 "A Life Without Freedom Is Not A Life". Life in the Closed Controlled Access Centre in Samos. Available at:

<https://www.europemustact.org/post/a-life-without-freedom-is-not-a-life-life-in-the-closed-controlled-access-centre-in-samos> (Accessed on: 23rd November 2023).

FENIXAID

2022a One year since Greece opened new "prison-like" refugee camps, NGOs call for a more humane approach.

<https://www.fenixaid.org/articles/one-year-since-greece-opened-new-prisonlike-refugee-camps-ngos-call-for-a-more-humane-approach> (Accessed on: 23rd November 2023).

2022b Naming and Shaming: Harmful asylum procedures for sexual orientation and gender identity claims on

Lesvos.

https://uploadssl.webflow.com/60bcf98f54ccd12605b18048/61ded505205ffe0e528d6be1_Naming_and_Shaming_FenixAid_SOGIReport1.pdf (Accessed on: 23rd November 2023).

HELLENIC REPUBLIC - MINISTRY OF MIGRATION AND ASYLUM

2020 <https://migration.gov.gr/en/ris/perifereiakes-monades/kyt-domes/> (Accessed on: 23rd November 2023).

2021 <https://migration.gov.gr/ked-samoy-kleisti-elegchomeni-domi-samoy/> (Accessed on: 23rd November 2023).

2022 https://migration.gov.gr/en/gas/diadikasia-asyloy/i-aitisi-gia-asylo/#_ftn1 (Accessed on: 23rd November 2023).

I HAVE RIGHTS

2022 Online panel: Fighting systematic human rights violations on the EU's external border with legal means. 24th October 2022.

2023. [The EU-Funded Closed Controlled Access Centre – The De Facto Detention of Asylum Seekers on Samos.](https://ihaverights.eu/wp-content/uploads/2023/02/detention_report_full.pdf) https://ihaverights.eu/wp-content/uploads/2023/02/detention_report_full.pdf (Accessed on: 23rd November 2023).

INTERNATIONAL LAW BLOG

2022 The EU Policy of Containment of Asylum Seekers at the Borders of Europe: (2) the Closed Controlled Access Centres. <https://internationallaw.blog/2022/04/07/the-eu-policy-of-containment-of-asylum-seekers-at-the-borders-of-europe-2-the-closed-controlled-access-centres/> (Accessed on: 23rd November 2023).

INTERNATIONAL RESCUE COMMITTEE & I HAVE RIGHTS

2023 Contribution to the European Ombudsman's strategic inquiry into how the European Commission ensures respect for fundamental rights in EU-funded migration management facilities in Greece. https://ihaverights.eu/wp-content/uploads/2023/02/EUOmbudsman_Submission_IRC_IHR_Jan-2023_final.pdf (Accessed on: 23rd November 2023).

MEDIUM

2021 Are You Syrious?, AYS Special from Samos: "I ask myself, is it because I am a refugee? Because I am a woman of colour? Or because I am LGBTQI+?".

<https://medium.com/are-you-syrious/ay-s-special-from-samos-i-ask-myself-is-itbecause-i-am-a-refugee-600ee3e9209e> (Accessed on: 23rd November 2023).

SAMOS ADVOCACY COLLECTIVE

2022 Report - We Don't Need Anything, Just Freedom.

https://drive.google.com/file/d/1Dv69IGvz8Qu7AXfISCNKbyU_DDoqlfw/view (Accessed on: 23rd

November 2023).

SOGICA

2020 Project Aims. <https://www.sogica.org/en/the-project/> (Accessed on: 23rd November 2023).

antropologia e teatro

ARTICOLO

Linee guida per la sostenibilità degli eventi dal vivo di Andrea Zardi

Abstract – ITA

Negli ultimi anni il tema della sostenibilità in ambito culturale ha sollecitato una vasta riflessione sull'impatto che l'evento dal vivo può avere all'interno del dibattito. La necessità di apportare dei cambiamenti nel rapporto con l'ambiente e nei processi economici e sociali vede coinvolti diversi settori produttivi, tra cui anche la dimensione culturale e dello spettacolo dal vivo. L'interesse riguardo la sostenibilità è permeato anche nei discorsi istituzionali - grazie alla possibilità di ottenere sostanziosi finanziamenti - attraverso la creazione di vere e proprie norme che regolassero l'organizzazione degli eventi dal vivo come, ad esempio, i CAM (Criteri Ambientali Minimi) per la realizzazione di eventi culturali. In questo contributo andremo ad analizzare il caso di una norma di natura volontaria, la ISO 20121: 2012 (Event Sustainability Management System) e la sua possibile applicazione nelle realtà organizzative di media e piccola entità, fornendo uno strumento utile per la pianificazione, realizzazione e mantenimento di un evento sostenibile.

Abstract – ENG

In recent years, the topic of sustainability in the cultural sphere has prompted a wide-ranging reflection on the impact that the live event can have within the debate. The need to change the relationship between human activity, the environment, and the economic and social processes involves various productive sectors including the cultural dimension and live performance. The interest in sustainability also permeated institutional discourse - thanks to the possibility of obtaining substantial funding - through new standards and norms governing the organization of live events, for example, the CAM (Minimum Environmental Criteria) for cultural events realization. In this essay, we will analyze the case of a standard of a voluntary nature, the ISO 20121: 2012 (Event Sustainability Management System), and its possible application in small and medium-sized organizations, providing a useful tool for the planning, realization, and maintenance of a sustainable event.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 17 (2024)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/20465

Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010

Direttore responsabile: Matteo Paoletti
Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

Linee guida per la sostenibilità degli eventi dal vivo

di Andrea Zardi

Introduzione

La sostenibilità in ambito culturale rappresenta uno dei temi più discussi degli ultimi anni, soprattutto a partire dalla diffusione di iniziative di grande esposizione mediatica e partecipazione, come i *Fridays for Future* dal 2018, in cui l'immagine di Greta Thunberg, davanti al parlamento svedese con il cartello *Skolstrejk för klimatet*, fa il giro del mondo e riporta l'attenzione dei media e delle istituzioni sulle questioni legate all'emergenza climatica. A queste sollecitazioni si aggiunge la consapevolezza, da parte delle nuove generazioni in modo particolare, della necessità di un cambio radicale in tutti gli ambiti del vivere nella società occidentale: lavoro, *welfare*, produzione di capitale, consumi, ecologia, ecc. Questo mutamento di paradigma non riguarda singoli ambiti o questioni ma evidenzia un approccio intersezionale: non può esistere una giustizia ambientale senza che avvenga anche una giustizia sociale ed economica. Questa prospettiva vede l'individuo come elemento che appartiene a più categorie sociali e la cui esistenza viene influenzata da diversi fattori che interagiscono fra loro; allo stesso modo, qualsiasi fenomeno sociale avviene grazie all'"intersezioni fra assi di potere" (Marchetti 2013: 134)¹.

L'approccio intersezionale riguarda anche il tema della sostenibilità: non più esclusivamente legata a questioni di tipo ambientale o ad un approccio ecologico, questo concetto riguarda un cambio di paradigma dei singoli individui e a vari ambiti socioeconomici. Dopo il biennio funestato dalla pandemia da Covid-19 il settore dello spettacolo e degli eventi dal vivo – sopravvissuto, non senza perdite, all'interruzione delle attività – ha dovuto ripensare non solo alle sue prassi con una nuova attenzione all'impatto ambientale, ma anche riflettere su come fosse necessario relazionarsi con *i nuovi pubblici* (in senso plurale e intersezionale) e adattarsi alle nuove condizioni economico-sociali e politiche.

A fronte di queste criticità sociali e ambientali, risulta quasi scontato chiedersi in quali termini lo spettacolo dal vivo – e la cultura *tout court* – possano incidere dal punto di vista quantitativo sulle urgenze evidenziate dalle istanze intersezionali, in particolare quando il lavoro artistico e culturale viene drammaticamente percepito da

¹ Si fa riferimento alla teoria per cui la differenza tra gli individui all'interno di un tessuto sociale non si può limitare ad un solo asse di potere (etnia, classe sociale, genere, orientamento sessuale, disabilità, ecc.) ma è il risultato dell'intersezione fra più categorie che agiscono fra loro nelle divisioni sociali: "A man or a woman, black or white, working-class or middle-class, a member of a European or an African nation: these are not just different categories of social location, but categories that also have a certain positionality along an axis of power, higher or lower than other such categories. Such positionalities, however, tend to be different in different historical contexts and are often fluid and contested" (Yuval-Danis 2006: 199).

una parte come *divertissement*², dall'altra un *onere* dal punto di vista economico se non viene misurato attraverso indicatori di produttività e di ritorno negli investimenti³. A questo proposito David Curtis identifica tre percorsi attraverso cui l'arte agisce su comportamenti e sensibilità comuni sul tema della sostenibilità, non solo attraverso la sintesi di idee complesse e di comunicazione coinvolgendo un pubblico non specializzato, ma anche nella costruzione di un rapporto tra comunità e ambiente naturale e combinando sviluppo del territorio, economico con i cambiamenti nei modelli di consumo.

The arts are also a medium for articulating a dissenting or critical voice, which prompts people to look at issues in new ways. Some artists are at the forefront in challenging dominant social paradigms and are active participants in attempts to improve the environmental behaviour of individuals and of society (Curtis 2017: 5).

Sempre David Curtis sottolinea come le arti siano grandemente sottovalutate nella loro capacità di influenzare i comportamenti umani e i modelli sociali, attivando processi più efficaci a lungo termine rispetto a strategie coercitive o promozionali (pubblicità, iniziative istituzionali, leggi, decreti, ecc.):

Our work has shown that through shaping pro-environmental behaviours, the arts have a considerable, but largely unrecognized and under-utilized, role in doing this and in making it part of the culture. People can gain pleasure from consumer and non-consumerist behaviour (Curtis et al. 2014: 11).

1. Natura della ricerca e modello di fattibilità

Questa nuova sensibilità per una sostenibilità intersezionale ha portato operatori e pubblico a interrogarsi su come fosse possibile operare attivamente nella pianificazione e realizzazione dello spettacolo dal vivo. Gli eventi commerciali fortemente partecipati (concerti, festival, eventi olimpici) hanno alimentato un acceso dibattito sull'impatto per l'ambiente, rispetto agli spostamenti, al consumo di suolo e di risorse. Il Legislatore europeo e nazionale, ai più vari livelli di governo, ha introdotto con sempre maggior frequenza nei propri bandi delle premialità per condizionare il proprio finanziamento all'attenzione per le tematiche della sostenibilità, sia essa

² “alla cultura il potere ieri e oggi chiede infatti di intrattenere, di divertire, di dare ricette e soluzioni, di offrire una forma pronta da digerire di felicità-e-godibilità, di farsi consumare senza infastidire, di farsi digerire senza disturbare, di stare lì insomma esposta come oggetto raffinato ed esotico allo sguardo distratto di un pubblico che ha ormai a disposizione parecchi altri oggetti para-culturali o simil-culturali” (Calandro, 2023).

³ Si fa qui riferimento agli indicatori previsti dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo (ora Ministero della Cultura) Decreto 27 luglio 2017: Criteri e modalità per l'erogazione, l'anticipazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo. A questo proposito si rimanda a: Taormina (2021).

ambientale, economica o socio-culturale (alcuni esempi possono essere gli schemi di finanziamento Creative Europe dell'Unione Europea, la L.R. 13/99 della regione Emilia-Romagna, il bando *NGEU – Next Generation EU* attraverso i fondi destinati al *PNRR – Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza*, dedicato all'innovazione e progettazione ecocompatibile, ecc.). Alcuni teatri, in Italia e in Europa, hanno iniziato a dotarsi di sistemi di certificazione, mentre le industrie culturali e creative – in particolare quelle di cinema e audiovisivo – si sono dotate di protocolli diversificati.

In ambito cinematografico, il caso di *Greenfilm*⁴ è esemplificativo di come uno strumento disciplinare possa essere dedicato alla produzione audiovisiva sostenibile: coordinato da Trentino Alto-Adige Film Commission, questo protocollo identifica sei criteri premianti (risparmio energetico, trasporti e alloggi, ristorazione, scelta dei materiali, gestione dei rifiuti, comunicazione) per pianificare la sostenibilità di una produzione e sensibilizzare le diverse organizzazioni ad intraprendere lo stesso percorso, identificando anche la figura del *sustainability manager*. Nell'ambito della musica il *Music Climate Pact*⁵ si costituisce come una piattaforma promossa dall'Associazione Musica Indipendente (AIM) britannica e dalla British Phonographic Industry (BPI), volta a stabilire una serie di intenti per combattere la crisi climatica, allineandosi in un'azione collettiva e unificata.

Le linee guida qui presentate nascono da una ricerca realizzata durante il 2022/23 all'interno del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna sugli standard di sostenibilità dello spettacolo dal vivo, nell'ambito del bando AlmaDea 2022. Partendo dall'analisi di casi simili nel panorama europeo e nazionale, è stato realizzato uno studio della norma ISO 20121 (*Event Sustainability Management System*)⁶, protocollo normativo elaborato nel 2012 in occasione delle Olimpiadi invernali di Londra e indirizzato alla certificazione di organizzazioni rispetto ad un sistema di gestione responsabile degli eventi. Questa norma fornisce un quadro metodologico per gestire e ridurre gli impatti economici, ambientali e sociali, incentivano gli organizzatori a lasciare un'eredità sostenibile al territorio e alla comunità. In particolare l'approccio diretto e autorevole di questo standard si configura come applicabile a tutta la filiera coinvolta nell'evento: "it can also facilitate building strong relations with stakeholders, partners, suppliers, and local communities, thus enhancing the chances of positive event outcomes in multidimensional terms" (Chrieileison – Rizzi: 2023). La norma si configura inoltre come uno strumento per il monitoraggio delle azioni e del loro impatto, anche attraverso gli audit interni. In questo

⁴ Cfr. il sito ufficiale: <https://www.green.film/it/> (Ultimo accesso: 4 ottobre 2024)

⁵ Cfr. il sito ufficiale: <https://www.musicclimatepact.com> (Ultimo accesso: 4 ottobre 2024)

⁶ Cfr. il sito ufficiale: <https://www.iso.org/standard/54552.html> (Ultimo accesso: 4 ottobre 2024)

percorso sono stati evidenziati anche i suoi limiti, come protocollo generale ed esteso a tutto l'ambito degli eventi, essendo emerso come sia difficilmente declinabile in realtà organizzative più piccole e dalla capacità economica e gestionale limitata. Fra gli obiettivi infatti vi era quello di declinarne le potenzialità nei casi specifici, utilizzando le sue particolarità per fornire strumenti più precisi ad organizzazioni *micro*, facendo riferimento a piccoli festival, associazioni radicate ed operanti nei territori, piccoli teatri e realtà di modeste dimensioni e quindi, sovente, con risorse limitate economico e strutturali limitate.

In questa indagine è stato preso in esame un caso studio concreto e significativo, ovvero lo spazio del DAMSLab/La Soffitta afferente all'Università di Bologna, per verificare come la teoria e i protocolli della sostenibilità debbano trovare una sintesi non semplice e non scontata nelle modalità produttive proprie delle pratiche artistiche, ma soprattutto per creare un modello effettivamente declinabile a più casi.

Grazie al modello fornito dalla ISO 20121 è possibile monitorare l'impatto ambientale, economico e sociale attraverso tre parametri:

- Ambientali: uso di risorse, materiali scelti, conservazione delle risorse, riduzione dell'impatto sul consumo di aria, acqua e suolo, rispetto delle biodiversità.
- Economici: rispetto dell'economia locale, impatto diretto e indiretto sul territorio, utilità per il commercio locale e condivisione dei profitti, ritorno di investimenti.
- Socioculturali: ricaduta positiva sulle comunità locali in termini di *wellbeing*, salute, diritti civili, diritti del lavoro, equità, rispetto per le tradizioni e le culture locali.

Nello specifico la certificazione tiene conto di standard di qualità rispetto a criteri quali:

- Promozione della cultura della sostenibilità.
- Riduzione dell'impatto ambientale dell'evento e limitazione al minimo degli sprechi, anche attraverso la riduzione degli spostamenti di gruppi numerosi di persone e di utilizzo di mezzi collettivi convenzionati.
- Garanzia di accessibilità e fruibilità per i partecipanti, con una particolare attenzione alle persone con disabilità motoria, sensoriale e cognitiva (es: assenza di barriere architettoniche, accessi prioritari per persone diversamente abili e donne in gravidanza). Possibilità di traduzione nel linguaggio dei segni per persone non udenti.
- Progressiva autonomia rispetto a contributi economici pubblici, e incremento dell'economia locale in maniera diretta (personale dello staff, aziende e fornitori locali) e indiretta (presenze in strutture ricettive e di ristorazione).

- Attenzione all’impatto continuativo su un territorio periferico o marginale, al fine di incrementare l’economia locale sopradescritta e proporre un modello alternativo alla gentrificazione solitamente confinata nei grandi centri urbani.

Grazie a questo modello, si vogliono fornire alcune linee guida rispetto ai tre parametri individuati per le piccole realtà che si occupano di spettacolo e organizzazione di eventi dal vivo, a prescindere dalla volontà di ottenere una certificazione ma per intraprendere un percorso di sostenibilità.

L’obiettivo di questo prospetto è quello di fornire istruzioni concrete, attraverso esempi pratici e domande, a cui le organizzazioni interessate possono affidarsi per intraprendere azioni orientate ad un approccio ecologico e sostenibile senza rinunciare alla propria vocazione.

2. Inquadramento normativo

Nel panorama legislativo nazionale sono già presenti alcune norme che pongono delle indicazioni utili per intraprendere un percorso di sostenibilità, tra cui i Criteri Ambientali Minimi per il servizio di organizzazione e realizzazione di eventi culturali (CAM). Il 19 ottobre 2022 è stato pubblicato in Gazzetta Ufficiale⁷ un piano d’azione per la sostenibilità dei consumi nel settore della pubblica amministrazione.

L’applicazione di questi criteri rientra in un’azione di cura rispetto a problematiche quali la mobilità, i consumi energetici e le emissioni di CO₂, l’impiego di riallestimenti riutilizzabili, la ristorazione responsabile e le ricadute positive per il territorio.

I CAM per gli eventi culturali rappresentano uno strumento utile per il raggiungimento degli obiettivi di sostenibilità dell’Agenda 2030 (*Sustainable Development Goals* - SDG) - definiti dall’Organizzazione delle Nazioni Unite: nella procedura di applicazione dei CAM il possesso di una certificazione ISO 20121 costituisce un criterio premiante nel punteggio delle gare d’appalto.

Pur essendo riferiti agli enti che rispondono all’amministrazione pubblica, i CAM forniscono strumenti utili a ridurre al minimo l’impatto ambientale e incrementare la ricaduta positiva sulla società civile e la comunità ospitante, in particolar modo rispetto alle scelte dei luoghi, la comunicazione, la mobilità sostenibile, l’impiego di catering e di servizi alimentari.

I CAM per gli eventi culturali sono divenuti soggetti a obbligatorietà secondo d. lgs. n. 50 del 2016 Codice degli appalti (modificato dal decreto legislativo n. 56 del 2017) negli eventi soggetti a procedura di gara pubblica. La loro implementazione è stata successivamente rafforzata con il “Nuovo codice dei contratti pubblici” all’art. 57

⁷ Cfr. DM pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale: <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2022/12/02/22A06879/sg>. (Ultimo accesso: 4 ottobre 2024)

d. lgs 36/2023: risulta importante sottolineare come questa normativa prenda quindi in considerazione il possesso di una certificazione ISO 20121 e ne valorizzi le potenzialità⁸. I CAM rientrano quindi nelle politiche legate ai *Green Public Procurements* (GPP)⁹, dove la normazione degli acquisti sostenibili e le prescrizioni dei contratti d'appalto pubblici – solitamente molto rigidi – vengono utilizzate come strumento per un'economia circolare.

Rispetto alla ISO 20121, applicata a organizzazioni che si occupano di eventi dal vivo, sono stati identificati cinque macro ambiti su cui questa norma può migliorare gli aspetti legati alla sostenibilità nell'ambito degli eventi dal vivo, in particolare negli aspetti legati ai processi organizzativi, preparatori, esecutivi e conclusivi:

- Edilizia, impatto ambientale, sicurezza e accessibilità;
- Politiche di genere, equità e garanzie di tutela;
- Mobilità;
- Relazioni con il territorio e con le comunità coinvolte;
- Scelta delle risorse, appalti.

3. L'organizzazione

3.1 Analisi della struttura dell'organizzazione e obiettivi del sistema di gestione sostenibile

Il primo passaggio da effettuare consiste nell'analisi dell'organizzazione in oggetto, determinandone gli aspetti interni ed esterni pertinenti al suo scopo e che influiscono sulla capacità di ottenere gli esiti previsti dal sistema di gestione sostenibile degli eventi.

In questa analisi devono essere individuati alcuni aspetti:

⁸ “Si evidenzia infine la sinergia con altri strumenti strategici di politica ambientale, come i sistemi di gestione e le etichette ambientali richiamati nel documento, mirati a perseguire la transizione verso la sostenibilità dei sistemi produttivi e la maggiore consapevolezza degli impatti ambientali generati da un prodotto/servizio da parte delle pubbliche amministrazioni e dei consumatori in generale. Nelle verifiche infatti si fa riferimento ai sistemi di gestione ambientale delle organizzazioni (Registrazione EMAS/Certificazione ISO 14001) o ai più specifici sistemi di gestione per gli eventi sostenibili (ISO 20121) e alle certificazioni di prodotti e servizi a ridotto impatto ambientale, come il marchio Ecolabel UE per i prodotti di carta stampata e grafica, di pulizia, di igiene personale e i servizi di pulizia e di ricettività turistica per i soggiorni dei partecipanti/fruitori degli eventi” (Allegato al DM n. 459 del 19 ottobre 2022, GU Serie Generale n. 282 del 2.12.2022).

⁹ Si segnala, a proposito del Green Public Procurement, la definizione riportata dall'Unione Europea: “a process whereby public authorities seek to procure goods, services and works with a reduced environmental impact throughout their life cycle when compared to goods, services and works with the same primary function that would otherwise be procured” (https://green-business.ec.europa.eu/green-public-procurement_en; Ultimo accesso: 4 ottobre 2024). Si segnala inoltre il monitoraggio fornito dall'Organizzazione per la Cooperazione e lo Sviluppo Economico (OCSE), dedicata a definire politiche che favoriscano la prosperità, l'uguaglianza, le opportunità e il benessere di tutti (<https://www.oecd.org/gov/public-procurement/green/>; Ultimo accesso: 4 ottobre 2024)

- La natura dell'organizzazione e la sua struttura amministrativa (fondazione, cooperativa, associazione culturale e/o di promozione sociale, ecc.).
- Gli *stakeholders* pertinenti al sistema di gestione: con stakeholder si intende – nella definizione data dalla ISO 20121 – le persone o organizzazioni che possono influenzare, essere influenzate o ritenersi influenzate da una decisione o un'attività. In questo insieme non sono comprese esclusivamente le persone preposta all'organizzazione dell'evento, ma anche i possibili organismi esterni che partecipano al suo svolgimento: fornitori di servizi, forza lavoro volontaria e/o assunta per la sua realizzazione, partecipanti, fruitori, organismi del territorio di riferimento (assessorato, comune, regione, enti tutelari di un luogo, ecc.), comunità di riferimento che, in maniera volontaria o involontaria, è influenzata dall'evento stesso.
- Determinazione degli scopi dell'organizzazione rispetto all'evento stesso e dei valori che l'evento vuole introdurre.
- Determinazione dei confini e dell'applicabilità di un sistema di gestione sostenibile rispetto alle risorse e agli obiettivi dell'organizzazione.

Nella definizione dei principi etici in cui si muove l'organizzazione, è necessario definire quali azioni si possono introdurre per rispettare tali principi. Una politica di sviluppo sostenibile deve essere appropriata allo scopo dell'organizzazione, fornire un quadro di riferimento e includere un impegno per soddisfare i requisiti richiesti e per migliorare il sistema di gestione sostenibile attraverso un monitoraggio continuo e una documentazione coerente agli intenti esplicitati.

Questioni:

“La mia organizzazione è strutturata in maniera efficiente?”

“Come posso identificare una figura che si occupi del sistema di gestione sostenibile?”

“Quali obiettivi mi pongo in relazione all'attività dell'organizzazione?”

“In quali ambiti posso migliorare la mia politica di sostenibilità?”

“Quali sono i valori che posso portare avanti?”

“Come posso documentare le azioni volte a migliorare la sostenibilità?”

3.2 Approccio utile per comprendere le azioni da intraprendere e pianificazione

Per realizzare una pianificazione sostenibile è necessario stabilire e pianificare i compiti e le competenze delle varie componenti dell'organizzazione, integrando la politica di sostenibilità in tutte le azioni previste nelle varie fasi operative della realizzazione dell'evento. La metodologia prevede un duplice approccio alla raccolta preliminare dei dati:

- *Top-Down*: coinvolgimento e aggiornamento sulla situazione attuale e sulle possibili integrazioni al sistema di gestione degli eventi a partire da un dialogo con l'alta direzione, ovvero i livelli più elevati dell'organizzazione (uffici preposti, direzioni amministrative, responsabili) attraverso la condivisione di protocolli, informative, piani, relazioni e rendicontazioni annuali. Con questa azione si intende coordinare tutto il gruppo – qualsiasi sia la sua dimensione e composizione – sugli stessi obiettivi e le stesse azioni da intraprendere.
- *Bottom-Up*: indagine tramite questionario o intervista semi-strutturata agli stakeholders (partecipanti, fruitori, organizzazioni esterne, fruitori, enti territoriali coinvolti) per coinvolgere diversi soggetti nell'identificazione di aspetti positivi, problematiche, criticità verso l'individuazione di possibili soluzioni ai problemi legati alla sostenibilità: spesso alcune evidenze emergono grazie ad un dialogo aperto con le varie parti coinvolte nell'evento (ad esempio le persone che abitano un territorio oppure frequentano quel luogo specifico).

L'approccio ad una politica di sviluppo sostenibile deve rappresentare il fondamento di tutte le attività correlate agli eventi e ai servizi forniti: in particolare deve considerare sia la catena di fornitura (prodotti, service tecnici, strutture coinvolte e utilizzate, servizi forniti), sia il ciclo di gestione dell'evento che parte dalla pianificazione fino alla rendicontazione post-evento. In questo processo è necessario in che modo sono stati coinvolti i vari agenti nel processo e che tipo di eredità viene lasciata sul territorio con l'obiettivo di agire in maniera strutturale e non marginale nel luogo di interesse e nelle dinamiche di quella comunità di riferimento.

Questioni:

“Come posso coinvolgere i diversi soggetti interessati all'organizzazione dell'evento per far emergere le criticità dal punto vista della sostenibilità?”

“Questionari, interviste dirette, revisione di un piano di lavoro possono essere strumenti esaustivi?”

“Le alte direzioni (comune, regione, direzione amministrativa, uffici preposti, ecc.) possono essere d'aiuto nell'individuare fattori migliorativi?”

“Esistono già linee guida esaustive per il settore di riferimento? Queste possono essere adattate al contesto di riferimento?”

4. *Impatto ambientale*

La realizzazione di un evento culturale attento dal punto di vista ambientale e che tenga conto del consumo di suolo, risorse e dell'impatto sull'ambiente deve considerare alcuni aspetti:

- Il consumo delle risorse naturali (suolo, aria, acqua). Ad esempio, la programmazione di eventi e/o spettacoli che non impattano su questi costumi può essere un criterio premiante.
- La scelta di un sito può essere improntata alla conservazione del paesaggio e della biodiversità.
- Scelta di fornitori che utilizzino materiali, risorse e mezzi il più possibile ecosostenibili (dai materiali forniti fino alle modalità con cui vengono trasportati), preferendo realtà vicine al luogo dell'evento.
- Gestione dei trasporti del personale artistico e dei materiali improntata all'utilizzo di mezzi pubblici o basso impatto ambientale, riducendo il ricorso all'aereo. La CO2 prodotta dal trasporto degli stakeholders può essere monitorata attraverso strumenti come fogli di calcolo appositamente realizzati¹⁰.
- Attenzione ad una gestione virtuosa dei rifiuti prodotti e all'impiego della raccolta differenziata.
- Il personale deve essere sottoposto ad una apposita formazione su questi temi, senza aspettarsi che le azioni previste si realizzino senza un'adeguata preparazione.
- Soprattutto nello spettacolo dal vivo, la sostenibilità ambientale non deve essere una condizione per cui si possa limitare in qualche modo l'espressione creativa e/o alienare quella che è l'identità artistica dell'organizzazione nella cura dell'evento. Una buona pratica è quella di aprire una comunicazione con il personale tecnico e artistico per favorire un uso virtuoso delle risorse anche durante l'evento/spettacolo stesso (ad esempio, nella scelta di luci a led o limitando consumo di materiale non necessario).
- Limitare l'uso di carta stampata favorendo una comunicazione e diffusione su supporto digitale e utilizzare, in caso fosse necessario, carta con certificazione EU Ecolabel.
- Limitare lo spreco di cibo e bevande, prediligendo alimenti biologici di provenienza locale, nonché preferire l'uso di distributori d'acqua per riempire le borracce personali. Il cibo non somministrato può essere recuperato per destinarlo alle organizzazioni no-profit che distribuiscono agli indigenti i prodotti alimentari, in linea con la L. 155/2013 Disciplina della distribuzione dei prodotti alimentari a fini di solidarietà sociale.
- Si consiglia, se l'evento dovesse accadere all'interno di un edificio, di tenere conto dell'impatto ambientale dello stesso e di prediligere luoghi eco-compatibili e in possesso di una certificazione.
- Prestare attenzione ai livelli acustici raggiungibili e al loro impatto nel contesto di riferimento.

¹⁰ Ad esempio i protocolli *Greenhouse*: <https://ghgprotocol.org/calculation-tools-and-guidance> (Ultimo accesso: 4 ottobre 2024), utili alle aziende e alle città di sviluppare inventari completi e affidabili delle loro emissioni di gas serra.

- Nel caso l'evento avesse luogo in un'area urbana o suburbana si consiglia di costruire un accordo con la società di trasporti locali per poter offrire ad un pubblico più vasto la possibilità di raggiungere lo spazio con l'ausilio del mezzo pubblico.
- Nel caso l'evento sia pensato per un luogo isolato o in un'area non coperta dal trasporto pubblico, è auspicabile organizzare un autobus o un mezzo di trasporto collettivo.
- Per quelle realtà che non organizzano festival, eventi o performance in edifici preposti (teatri, sale concerto o spazi adeguati), un piano di gestione sostenibile consente di concentrare le proprie energie sull'attenzione al territorio e al suo ambiente attraverso il coinvolgimento delle comunità locali e una gestione virtuosa dei luoghi specifici (concerti all'aperto, festival teatrali in luoghi naturali, performance *site-specific*, spettacoli in contesti urbani, ecc.).

Questioni:

- “Quali sono gli aspetti che più hanno un impatto ambientale nell'organizzazione e nell'evento pianificato?”
- “Quali azioni possono essere intraprese per prestare una maggiore attenzione?”
- “Come posso formare il personale a intraprendere azioni correttive?”
- “Come riconfigurare l'identità dell'organizzazione mettendo a fuoco questi aspetti di sostenibilità ambientale?”
- “È possibile diminuire la produzione di rifiuti, l'uso di carta stampata e lo spreco di risorse?”
- “Come rendere più snelli e sostenibili i trasporti di materiali e di persone?”
- “Conosco le realtà del territorio che possono supportare la realizzazione dell'evento?”
- “Posso inserire i supporti digitali a sostegno dell'evento (biglietteria online, programmi digitali, QR code...)?”
- “Come posso contenere l'utilizzo di materiale tecnico (luci, setting, scenografie, ecc...) intervenendo sulla progettazione dell'evento e sulla scelta dei luoghi?”

5. *Impatto economico*

5.1. *Brand image e autenticità*

L'investimento indirizzato ad un piano di gestione sostenibile costituisce un impegno spesso molto oneroso, in special modo per quelle organizzazioni che non godono di vaste risorse o le cui attività non richiedono un coinvolgimento di un numero elevato di stakeholders (ad esempio le piccole associazioni culturali o gli spazi per spettacoli e concerti con platee ridotte). Questo però non significa che non si possano intraprendere azioni utili che non solo costituiscono un modello di riferimento per il futuro di questo ambito, ma possono anche avere un ritorno positivo dal punto di vista economico.

La costruzione di un piano di gestione sostenibile comporta soprattutto la costruzione di una nuova identità – definibile come *brand image* – ovvero il modo in cui gli individui interpretano i segnali provenienti da una determinata organizzazione. Essa comprende valori, idee, principi che le persone collegano a una determinata identità e ai servizi che questa rappresenta. Lo sviluppo di una *brand image* è un percorso lungo nel tempo e viene condizionato dalla comunicazione, dalla preparazione e dalle scelte dell'organizzazione sia nel campo della strategia sia nell'ambito dell'etica, in relazione ai temi correnti. Questi punti definiscono l'immaginario, determinando le scelte delle persone nell'acquisto dei servizi: in questo caso, nella partecipazione agli eventi dell'organizzazione, si definisce anche la *brand identity* e il conseguente impatto anche dal punto di vista economico.

Negli ultimi anni, complice anche la crescente coscienza dell'attuale emergenza ambientale e della crisi climatica ormai evidente, i temi della sostenibilità sono entrati in modo capillare all'interno di tutti i settori suscitando – complici i cospicui incentivi da parte della *governance* italiana ed europea, accessibili tramite bando - una vera e propria *corsa alla sostenibilità*. Talvolta alcune di queste iniziative sono foriere di ottimi risultati, altre volte rimangono legate all'esigenza di accedere ai finanziamenti senza un vero principio etico alla base delle azioni intraprese, partecipando al fenomeno del *greenwashing*. Questa strategia comprende “le pratiche adottate da quelle aziende od organizzazioni interessate ad acquisire una reputazione verde, ossia ecologica, senza che vi corrisponda un modo di operare sostanzialmente diverso da quello degli altri soggetti (concorrenti) rispetto ai quali esse si vogliono differenziare” (Pratesi 2011: 63).

5.2 Aspetti economici

Si può auspicare un miglioramento dell'impatto economico – ovvero del rapporto tra investimento nella costruzione dell'evento e ritorno dello stesso sul piano economico – attraverso alcune azioni:

- Costruzione di un rapporto trasparente e collaborativo con le istituzioni del territorio, con il commercio locale e con il coinvolgimento delle persone del luogo per soddisfare ai servizi richiesti nell'evento (servizi di catering, tecnici, progetti di coinvolgimento delle comunità. Questo rapporto si costruisce in un tempo e attraverso azioni costanti e indirizzate alle persone che abitano quei luoghi.
- Investire sulla conoscenza e il rispetto dell'economia locale, investendo su una condivisione dei profitti e su un ritorno di investimenti, anche con un contatto diretto nell'assunzione dello staff, nella scelta dei fornitori e accordi con le strutture ricettive e di ristorazione.
- Progressiva costruzione di un'autonomia rispetto al meccanismo dei contributi pubblici, favorendo l'economia locale diretta.

- Mantenere un equilibrio fra investimenti nella programmazione e mantenimento della forza-lavoro coinvolta attraverso una contrattazione equilibrata ed in armonia con la legge vigente.
- Implementazione di strumenti digitali (sito internet, app, piattaforma per la vendita dei biglietti) finalizzata a diminuire la produzione di materiali fisici per la comunicazione.
- Creare una comunicazione peculiare per il target di persone che si vuole raggiungere in base all'età, la fascia sociale di riferimento, la prossimità con il territorio.
- Investire nell'impiego di maestranze artistiche del luogo anche per eliminare le spese di trasporto e di alloggio.
- Nel caso di eventi in spazi naturali e/o all'aperto, prestare attenzione all'impatto che l'evento può avere sull'ecosistema e sull'ambiente (consumo di suolo e di acqua, influenza sulla biodiversità): l'organizzazione trarrà beneficio da questa cura.
- Prestare attenzione alle partnership e le alleanze che vengono stipulate con altre realtà che non in sintonia con le tematiche della sostenibilità e della transizione ecologica.
- Investire nell'acquisto di materiali sostenibili e a basso consumo energetico.
- Ricerca di sponsor ed enti investitori con cui intraprendere un percorso di scambio e di collaborazione – ad esempio un ritorno in immagine e pubblicità – così da poter fare minor affidamento alle fluttuazioni e alle condizioni del finanziamento pubblico.
- Il valore economico generato deve essere distribuito equamente nella retribuzione delle maestranze e reinvestito all'interno del territorio e della comunità.

6. *Impatto socioculturale*

Il tema della sostenibilità non è solamente legato a questioni logistiche o accezioni ambientali, ecologiche economiche – nonostante queste rappresentino le circostanze più frequenti a cui associare un sistema di gestione virtuoso – ma si collega saldamente a temi più strettamente sociali.

1) Il primo aspetto è relativo alla condizione di lavoro e alla protezione sociale:

- Il sistema di gestione deve provvedere a tutelare il/la lavoratore/trice nelle attività a rischio significativo, condizione frequente nell'ambito dello spettacolo dal vivo soprattutto nei comparti addetti agli allestimenti tecnici e ad alcune maestranze artistiche (danza, circo, ecc.).

- È importante assicurare tutte le maestranze e le professionalità coinvolte all'interno dei regimi previsti dalla contrattazione collettiva nazionale, rispettando inoltre le libertà di associazione e le condizioni del diritto del lavoro internazionale.
- La sostenibilità consiste anche nella tutela dei consumatori relativamente alla sicurezza durante l'evento, alla trasparenza delle informazioni, all'accessibilità e fruibilità dell'evento anche per persone con deficit sensoriale e/o motorio, alla progettazione di sistemi di emergenza ed evacuazione.
- Trasparenza e accessibilità dei conti e degli investimenti realizzati, tutelandosi contro le possibili attività di corruzione e contro comportamenti anticoncorrenziali.

2) Il secondo tema riguarda le catene di fornitura:

- Costruzioni di catene di fornitura e alleanze strategiche che considerino le scelte etico-sociali intraprese dai partner stessi e dalla loro *brand image*.
- Attenzione alla ricaduta positiva sulle comunità locali in termini di *wellbeing*, salute, diritti civili, equità, rispetto per le tradizioni e culture locali.
- Nella scelta dell'approvvigionamento si dovrebbero preferire fornitori locali e "laboratori protetti" (forza lavoro inclusiva di persone con disabilità con equo trattamento contrattuale) e organizzazione che rispettano i principi etici di pari opportunità.

Si consiglia, a proposito della gestione dell'approvvigionamento, di utilizzare un metodo sia qualitativo che quantitativo: la scelta dei materiali e dei prodotti non deve solo essere legata alla tipologia dello stesso, ma alla sua possibilità di essere riutilizzato nel tempo e, in caso di cessazione, di come possa essere smaltito.

3) Il terzo aspetto riguarda invece l'accessibilità e le diversità:

- L'organizzazione dovrebbe prestare attenzione alla diversificazione della forza lavoro, cercando di equilibrare il numero di persone anche in base al sesso, all'età e alla provenienza delle persone.
- Sia i consumatori che i lavoratori devono essere messi in condizione di raggiungere l'evento e di potervi entrare in modo semplice attraverso una progettazione accessibile del luogo.
- Il linguaggio utilizzato nell'evento, così come i simboli e i contenuti ad esso relativi, devono contemplare dei criteri di rispetto e inclusività.
- L'accessibilità delle strutture deve riguardare non solo gli apparati organizzativi, tecnologici e gestionali, ma anche la comunicatività ambientale. Ciascuno deve avere la possibilità di partecipare e vivere l'evento, promuovendo percorsi diversificati attenti all'interattività, la multisensorialità e all'uso di ausili tecnologici.

4) Il quarto e ultimo tema riguarda due diverse tipologie di comunicazione:

- Interna: include riunioni periodiche con redazione di un verbale, suddivisione dei compiti e formati di supporto per l'aggiornamento dei vari stakeholders riguardo le azioni da intraprendere e le modalità di esecuzione. È necessario tenere conto delle opinioni di tutte le persone coinvolte e alle loro esigenze.
- L'organizzazione nel suo complesso deve trovare modalità sintetiche e veloci di pianificare gli aspetti logistici degli eventi (scelta dello spazio, personale da coinvolgere, numero di eventi in contemporanea con altri accadimenti nella città) riducendo i passaggi burocratici intermedi e di favorire una comunicazione efficace e il più rispettosa, trasparente e accessibile possibile.
- Esterna: uso di programmi, certificazioni e servizi per facilitare le prassi. La comunicazione verso l'esterno - che sia di natura informativa, promozionale o di diffusione - deve partecipare anche nelle sue forme al progresso di una cultura della sostenibilità, del risparmio e dell'efficientamento energetico. Questa attenzione deve riguardare anche i linguaggi utilizzati all'interno di questi canali, nella loro accessibilità verso una sensibilizzazione alle tematiche sociali, ambientali e connesse ai temi del lavoro, della cultura e della comunità in una prospettiva ecologica per lo sviluppo della società contemporanea.
- In particolare la comunicazione verso i/le partecipanti all'evento non deve essere intrusiva, ma cercare di raggiungere capillarmente le varie comunità (ad esempio, non solo quelle che possono fruire agevolmente di un accesso ad internet o che frequentano determinati luoghi della cultura).
- L'organizzazione deve decidere cosa, quando, con chi e come comunicare non solo l'evento stesso, ma il suo scopo e la sua rilevanza, cercando di mantenere un linguaggio chiaro e comprensibile alla maggior parte della cittadinanza.
- Le strategie di comunicazione devono essere inclusive, efficaci ed esaustive, fondate sull'utilizzo di un linguaggio corretto ed esaustivo (parlato, scritto, segnato) e di strumenti di comunicazione appropriati, utili a prevenire ogni forma di discriminazione. L'informazione deve essere declinata per le differenti esigenze per ridurre i possibili elementi di esclusione.

Si consiglia, durante l'organizzazione dell'evento, di fornire delle schede informative a tutto il personale e ai fornitori per l'evento, in cui siano elencate le buone pratiche, le azioni e le attenzioni da attuare prima, dopo e durante l'evento per monitorare e limitare i consumi e mantenere lo standard prefissato.

7. Report dei dati e monitoraggio

L'organizzazione deve analizzare e misurare lo stato delle azioni, gli aspetti interni ed esterni che sono pertinenti al sistema di gestione sostenibile degli eventi. In questa analisi devono rientrare:

- Lo stato delle azioni.
- Le problematiche che costituiscono dati di non conformità al sistema;
- Le azioni correttive da introdurre.
- Il risultato degli audit interni all'organizzazione.
- Le prescrizioni legali nazionali e regionali, le prescrizioni del settore, gli accordi con clienti e fornitori, la normazione di buone pratiche.
- Le iniziative che possono essere intraprese per migliorare il sistema di gestione dell'evento.

Le azioni e le scelte realizzate nell'organizzazione dell'evento devono essere documentate attraverso fogli di lavoro, contratti con i fornitori, comunicazioni, accordi di partnership e tabelle di rendicontazione nel caso si dovessero presentare dei documenti a supporto delle richieste di finanziamento. Questa fase è fondamentale per effettuare azioni correttive rispetto al progetto iniziale e definire una riprogettazione delle attività.

Questo monitoraggio può essere compiuto attraverso metodi quantitativi (fondi investiti e ricevuti, numeriche del pubblico, tabelle comparative pre/post, grafici e tabelle, ecc.) oppure qualitativi attraverso la raccolta di feedback e relazioni realizzate da parte degli stakeholders e dalla catena di fornitura. La selezione delle informazioni può essere realizzata tramite *timesheet* in cui indicare il tempo speso sulle attività, i costi, il completamento degli obiettivi.

Per ogni aspetto considerato si consiglia di porre dei limiti precisi – una *baseline* – così da facilitare il raggiungimento e il mantenimento degli obiettivi, in modo da trasformarli da novità a prassi incorporate nell'organizzazione.

8. Matrice di maturità

Nella seguente tabella si riportano alcuni esempi di pianificazione e ipotesi di miglioramento per ogni aspetto evidenziato nel sistema di gestione sostenibile. L'uso di una matrice di maturità – come da modello riportato nella norma ISO 20121: 2012 – si basa sui processi, non solo sul risultato da ottenere. Identificando i singoli aspetti in determinate categorie, si può agire operando sull'attuale stato dell'azione e sull'obiettivo da raggiungere in base alle capacità, possibilità e strumenti dell'organizzazione di riferimento (un piccolo festival di teatro non potrà certamente agire sulla certificazione energetica degli edifici a disposizione, ma potrà attuare altre strategie utili).

Settore	Ambito	Approccio minimo	In miglioramento	Approccio virtuoso
Ambiente	Gestione dei rifiuti	Esempio: Assenza di raccolta differenziata o di smaltimento di rifiuti ingombranti	Esempio: fornitura di appositi contenitori e raccolta differenziata in armonia con le regole del comune di riferimento.	Esempio: Produzione minima di rifiuti e accordo con la società di raccolta per provvedere alla loro differenziazione.
	Trasporti e logistica	Utilizzo di mezzi propri o di trasporto aereo non indispensabile.	Utilizzo quando possibile, mezzi a basso impatto ambientale o mezzi pubblici.	Utilizzo di mezzi a basso impatto ambientale e fornitura in loco degli elementi necessari per l'evento. Preferenza per fornitori che utilizzano mezzi a basso impatto energetico.
	Mobilità			
	Edilizia			
	Produzione carta			
	Consumo acqua/suolo			
	Somministrazione di cibi/bevande			
	Calcolo di CO2 prodotta			
...				

Tab. 1: Esempio matrice di maturità per sostenibilità ambientale

Settore	Ambito	Approccio minimo	In miglioramento	Approccio virtuoso
Inclusione sociale	Accessibilità	Esempio: Il luogo dell'evento è difficilmente accessibile per persone con ridotta mobilità.	Si predispongono accessi per persone con ridotta mobilità motoria e sensoriale.	Si predispongono accessi, segnali, percorsi agili, accompagnamento (se richiesto) per persone con qualsiasi tipo di difficoltà sensoriale e motoria e assistenza per tutta la durata dell'evento.
	Sensibilizzazione	Programmazione basata su un richiamo maggiore di pubblico, senza sguardo al contenuto e all'immagine dell'evento.	Attenzione ai contenuti veicolati dall'evento rispetto alla programmazione (es: spettacolo sulla parità di genere deciso da un'organizzazione composta da soli uomini)	Attenzione ai contenuti veicolati dall'evento anche nella comunicazione plurale, nel rispetto della comunità e nelle tematiche sociali, nella coerenza dell'evento come immagine dell'identità dell'organizzazione.
	Sicurezza			
	Percorsi educativi			
	Rapporti con la governance			
	Progetti con le fasce più deboli			

Tab. 2: Esempio matrice di maturità per sostenibilità e inclusione sociale

Settore	Ambito	Approccio minimo	In miglioramento	Approccio virtuoso
Fornitura	Service tecnico	<i>Fornitura decisa solo in base al prezzo e pagamento ritardato.</i>	<i>Fornitura decisa in base alla sua ubicazione rispetto all'evento, pagamento del servizio per tempo e attenzione ai tipi di materiali utilizzati.</i>	<i>Fornitura pagata in tempi immediati, dislocata sul territorio. Deve avere tra i suoi obiettivi un basso consumo di materiali oltre a materiali a basso consumo (luci led). Il riutilizzo degli stessi e l'uso di trasporti a basso impatto energetico</i>
	...	-		
Territorio	Attenzione alle categorie più deboli	<i>Programmazione basata su un pubblico generalista, calata nel luogo con approccio 'top-down'.</i>	<i>Sguardo alla tipologia di territorio e alla sua popolazione nella scelta della programmazione. Calibrazione dei prezzi con incentivi per fasce meno abbienti.</i>	<i>Progettazione capillare di audience engagement con la popolazione. Attenzione ad una programmazione che tenga conto della pluralità di pubblici e dei messaggi trasmessi. Incentivi per le fasce deboli per poter frequentare l'evento.</i>
	Iniziative di coinvolgimento delle fasce giovani			
	Accordi con le istituzioni del territorio (scuole, università, associazioni...)			
	...			
Economia	Ricerca di partner e finanziatori sostenibili			
	...			
Monitoraggio	Questionario pre/post piano di gestione			
	Timesheet dei progressi effettuati			
	Fogli di calcolo di acquisti e consumi			
	Audit interni			

Tab. 3: Esempio matrice di maturità per sostenibilità economica

Conclusioni

Questo documento non si propone come un rigido prontuario di azioni da compiere per poter acquisire una certificazione specifica, ma come un supporto alle piccole e medie realtà che intendono intraprendere un percorso legato alla sostenibilità senza trascurare la natura della propria organizzazione e i suoi obiettivi.

La fluidità degli eventi e la natura eterogenea dei contenuti proposti nello spettacolo dal vivo difficilmente si potrà conformare a rigidi schemi procedurali, ma in questo si trova uno spazio possibile di riflessione rispetto a temi sociali urgenti: la capacità di comunicazione dell'attività artistica e performativa – di qualsiasi genere sia – ha un potere trasformativo da punto di socioculturale, realizzabile attraverso lunghi processi di coprogettazione da parte di istituzioni, organizzazioni ed enti territoriali. Questi processi coinvolgono gli artisti, le organizzazioni,

i fornitori e i pubblici nella veicolazione di un messaggio e di un nuovo modo di vedere la società attraverso le azioni che si compiono nel quotidiano:

Il fattore della sostenibilità, oggi apparentemente di ovvia e immediata comprensione e sensibilizzazione, è frutto di una risultante di un lungo processo, atto al mantenimento della diversità culturale di fronte alla globalizzazione, a incoraggiare il dialogo interculturale e il rispetto reciproco dei diversi modi di vivere tra culture. (Peci 2023: 8)

Bibliografia

CALANDRO, CHRISTIAN

2023 *Perché l'arte non deve far divertire*, in «Artribune», 24 gennaio 2023. <https://www.artribune.com/artivive/arte-contemporanea/2023/01/divertimento-cultura-potere/> (Ultimo accesso: 4 ottobre 2024).

CHIRIELESION, CECILIA - RIZZI, FRANCESCA

2023 *ISO 20121 Standard (Event Sustainability)*, in IDOWE, S.O. – SCHMIDPETER, R. – CAPALDI, N. et al. (ed.), *Encyclopedia of Sustainable Management*, Springer, pp. 2068-2074.

CURTIS, DAVID - REID, NICK - REEVE, IAN

2014 *Towards ecological sustainability: observation on the role of arts*, in «S.A.P.I.E.N.S.», 7, 1, PP. 1-15.

CURTIS, DAVID (ed.)

2017 *Building Sustainability with the Arts: Proceedings of the 2nd National EcoArts Conference*, Newcastle, Cambridge Scholar Publishing.

YUVAL-DANIS, NIRA

2006 *Belonging and the politics of belonging*, in «Patterns of Prejudice» 40, 3, pp. 193-241.

MARCHETTI, SABRINA

2013 *Intersezionalità*, in BOTTI, C. (a cura di), *Le etiche della diversità culturale*, Le Lettere, Firenze 2013, pp. 133-148.

PECI, MARIASSUNTA

2023 *Il ventennale della Convenzione UNESCO 2003*, in «Antropologia e Teatro» 16, pp. 8-10.

PRATESI, CARLO ALBERTO

2011 *Greenwashing*, in «Aggiornamenti Sociali» 1, 2011, pp. 63-66.

TAORMINA, ANTONIO

2021 *Lo spettacolo dal vivo: scenari e prospettive a un anno dalla pandemia*, in «Antropologia e Teatro» 12(13), pp. 1-7.

Altri riferimenti

Linee guida per l'implementazione del GPP nel settore degli eventi culturali (Festival e rassegne culturali - Eventi musicali).

Linee guida per la realizzazione di eventi sostenibili - Città di Torino.

Decreto-legge 11 novembre 2022, n. 173 convertito in legge, con modificazioni, dalla LEGGE 16 dicembre 2022, n. 204.

Piano d'azione della sostenibilità ambientale dei consumi nel settore della pubblica amministrazione ovvero Piano d'azione nazionale sul Green Public Procurement (Pangpp).

Linee guida per l'applicazione dei Criteri Ambientali Minimi per l'affidamento del Servizio di Organizzazione e realizzazione di eventi DM 19 ottobre 2022 n. 459 regione Emilia-Romagna.

RECENSIONE

Dariusz Kosiński e Wanda Świątkowska

Il teatro sconosciuto di Jerzy Grotowski. Le rappresentazioni al Teatro delle 13 File

Bologna, CuePress, 2024, 332 pp. (trad. it. Katarzyna Woźniak-Shukur; Cura traduzione: Laura Pillon)

di Matteo Paoletti

Quanto conosciamo, davvero, Grotowski e il suo teatro? A venticinque anni dalla scomparsa del regista polacco, esce in lingua italiana un libro importante, che ci costringe a fare i conti con il “culto” di Grotowski, con la sua narrazione e con la “elevazione quasi sacrale” (p. 329) di uno dei riferimenti imprescindibili del Novecento teatrale: scritto da Dariusz Kosiński, già vicedirettore responsabile per la programmazione dell’attività del Grotowski Institute di Wrocław, e da Wanda Świątkowska, *Il teatro sconosciuto di Jerzy Grotowski. Le rappresentazioni al Teatro delle 13 File* (Bologna, CuePress, 2024, 332 pp., euro 35,99) è un volume che ha il sapore dichiarato della profanazione, soprattutto per il lettore italiano che Grotowski lo conosce (e talvolta lo venera) da una prospettiva generalmente parziale.

Una profanazione documentatissima, sia ben chiaro, necessaria – spiegano gli autori – per “costruire una viva connessione tra l’opera di Grotowski e il mondo contemporaneo” (p. 330), per “porre fine alle fantasie sul teatro di Grotowski” e per “riportarlo al suo background storico e alla sua specificità” (p. 9). Attraverso l’analisi dei numerosi lavori che, a partire dal 1959, precedono *Il principe Costante* (1965) e la ribalta internazionale conquistata dal Teatr Laboratorium con *Akropolis* e *Apocalypsis cum figuris* (1968-69), Kosiński e Świątkowska ci guidano in un viaggio che disvela un Grotowski per molti versi distante dal “guru” e dallo “sciamano” consacrato da *Per un teatro povero* (1968), riscoprendo il gusto per il gioco di un indiscusso Maestro del teatro del Novecento, i suoi passi falsi, le aspirazioni, le cadute, il rapporto con il repertorio. Appoggiandosi a un ponderoso lavoro di scavo su fonti in larga parte inedite o non conosciute al di fuori della Polonia, Kosiński e Świątkowska reinscrivono Grotowski in una cornice assai più realistica, ne storicizzano la traiettoria evolutiva e ci obbligano a ripensare il consapevole processo di laica beatificazione di cui il regista fu oggetto (e promotore) a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta. Si tratta, con ogni evidenza, di un approccio potenzialmente esplosivo, sebbene il testo di Kosiński e Świątkowska, appoggiandosi alla ricerca documentale e a una narrazione quasi sempre oggettivante, eviti accuratamente il tono da pamphlet. Eppure, gli argomenti di polemica non mancheranno, giacché la ricostruzione talvolta smonta o comunque rimette in discussione – documenti alla

mano – persino le narrazioni ampiamente storicizzate di giganti come Eugenio Barba e Richard Schechner (che pure – come ricordano gli autori nell’introduzione – ha sostenuto il progetto).

La narrazione si sviluppa intorno agli spettacoli prodotti dal Teatro delle 13 File di Opole, fondato nel 1958 presso Dom Związków Twórczych di Opole da due attori del Reduta (Stanisława Łopuszańska-Ławska e Eugeniusz Ławski), il famoso gruppo polacco di Osterwa e Limanowski a cui Grotowski si rifaceva spesso nel corso del suo lavoro ed era finanziato con fondi pubblici. Del teatro Ludwik Flaszen e Jerzy Grotowski assunsero la direzione nel 1959, quando Flaszen era stato chiamato dalle autorità di Opole per assumere la direzione dell’ente e aveva chiesto a Grotowski di unirsi all’avventura. A partire dal 1962, Grotowski e Flaszen ribattezzano la struttura “Teatro Laboratorio” (questa la traduzione proposta nel volume), che si guadagnerà la ribalta internazionale pochi anni più tardi, nell’ambito di un’articolata operazione che – aspetto spesso dimenticato dalla storiografia extra-polacca – unisce ricerca teatrale e diplomazia culturale della Polonia comunista. Il volume di Kosiński e Świątkowska si interroga su ciò che precede la circolazione mondiale di Grotowski ed è premessa indispensabile per lo sviluppo del suo pensiero: in nove capitoli si ricostruiscono nel dettaglio le produzioni dal 1959 al 1964, ovvero *Orfeo* di Cocteau, *Caino* da Byron, *Mistero buffo* di Majakovskij, *Sakuntalā* secondo Kalidasa, *Gli Avi* di Mickiewicz, *Kordian* di Słowacki, le quattro versioni di *Akropolis* prima delle grandi tournée internazionali, *La tragica storia del Dottor Faust* di Marlowe e gli studi su *Amleto* da Shakespeare e Wyspiański. Si tratta della produzione che precede gli ultimi tre grandi allestimenti di Grotowski, ovvero *Il principe Costante* (1965), la quinta versione di *Akropolis* (1965) e *Apocalypsis cum figuris* (1968-69), che con il loro successo e le continue riprese nei festival internazionali consacrano Grotowski quale faro della riforma teatrale del Secondo dopoguerra.

Qui il volume è importante in una prospettiva di rivalutazione storiografica. Gli spettacoli di Opole descritti nel volume, spesso basati su titoli di repertorio e destinati a poche repliche, sono ancora oggi in larga parte sconosciuti al di fuori della Polonia e vennero trattati marginalmente (quando non rimossi) dallo stesso Grotowski, che già a partire dalla pubblicazione de *La possibilità del teatro* (1962) sistematizzava il proprio teatro intorno ad alcune parole-chiave (la prima fu “archetipo”, cui seguirono “teatro povero”, “atto totale” e molte altre) proiettando ex-post le nuove teorizzazioni sulle realizzazioni precedenti (p. 165). Non sorprende, quindi, che la principale letteratura internazionale dedicata al regista, da *Grotowski sourcebook* di Schechner e Wolford Wylam a *The theatre of Grotowski* di Jennifer Kumiega, abbia interpretato le prove del Teatro delle 13 File tra 1959 e 1964 come tappe di un percorso che trova nella teorizzazione del “teatro povero”, nell’attore “santo” e in un percorso “antropizzante” l’autentico *ubi consistam* di un “guru del rituale” (p. 9) in cui tutto appare teleologicamente orientato fin dal principio. Così, la produzione precedente del regista “sacro” – così umoristica,

dissacrante, in dialogo con la tradizione – agli occhi di molti studiosi andava derubricata a un processo di avvicinamento alla maturità e agli afflatti spirituali, irrimediabilmente condizionata da un eccessivo attaccamento alla materia e alle questioni ordinarie del teatro (non ultima, la necessità di riempire una sala con un pubblico per un ciclo di repliche). Secondo Kosiński e Świątkowska, invece, i primi spettacoli del gruppo vanno trattati come eventi teatrali indipendenti e autonomi, che dimostrano la capacità di Grotowski di operare al di fuori dell'immagine da "stregone ed eremita" intorno a cui il regista e i suoi seguaci tenderanno a polarizzarsi negli anni successivi. Grotowski torna a essere un figlio del suo tempo, un giovane intellettuale – come altri della sua epoca – impegnato politicamente, che negli anni che seguirono al terrore staliniano e al disgelo del 1956 "non avevano paura di usare grandi parole né di compiere azioni audaci e [...] credevano nella possibilità e persino nella necessità di attuare l'idea della rivoluzione sociale e ideologica totale" (p. 169). Di questa generazione, Grotowski fu addirittura, secondo Kosiński, "un campione modello", e in questa luce – e nel rapporto con Partito e società – occorre leggere (o meglio: ri-leggere) la produzione del regista e del suo gruppo, che – a dispetto di molta vulgata storiografica – fu in grado di guadagnare "l'accettazione delle autorità, quelle stesse autorità che negli anni Settanta avrebbero sostenuto la loro attività in quanto 'universalmente' apolitica" (p. 194).

Purtroppo, Kosiński non va oltre nel delineare il rapporto tra Grotowski e il Partito comunista, al cui inquadramento potranno certamente giovare i documenti d'archivio. Una piccola precisazione: fino a qui si è parlato, soprattutto, di un solo autore; lo si è fatto a ragion veduta. Sebbene il volume sia firmato congiuntamente da Kosiński e Świątkowska, la paternità è, infatti, fortemente sbilanciata: se si escludono le 5 pagine di introduzione e le 7 pagine di conclusioni, scritte a quattro mani, Kosiński è autore di 8 capitoli e 274 pagine su 332 (ovvero, l'86% del testo nel suo complesso), mentre Wanda Świątkowska firma da sola un unico capitolo, ma di grande importanza, ricostruendo in 36 pagine le complesse vicende degli *Amlet*i di Grotowski, rimossi e marginalizzati dallo stesso regista. Sebbene risulti dall'assemblaggio e dalla riscrittura di pubblicazioni precedenti dei due autori, edite in Polonia e risultanti dal progetto di ricerca del Ministero dell'Università e della Ricerca polacco *Jerzy Grotowski – rappresentazioni 1957-1964*, il libro mantiene una sua forte coerenza interna anche grazie alla solida traduzione di Katarzyna Woźniak-Shukur, dell'Università di Wrocław, a cui si devono peraltro numerose revisioni di traduzioni italiane ampiamente storicizzate, tutte attentamente riportate in nota. Non si tratta di un esercizio di stile: come spiega la traduttrice, ad esempio, spesso "i traduttori italiani hanno eliminato i riferimenti ai riti religiosi, privando la descrizione di Flaszen <e, invero, di molti altri collaboratori di Grotowski> di importanti elementi di significato" (p. 162). Un neo in merito alla traduzione: desta perplessità la scelta di utilizzare sempre 'sceneggiatura'/'sceneggiatura teatrale' in luogo di 'drammaturgia' o 'copione', forse motivata da ragioni di aderenza alle traduzioni storiche ma comunque non precisata all'interno del volume.

La corposa e dettagliata analisi di Kosiński si avvia con *Orfeo* di Cocteau. Dalla ponderosa analisi d'archivio, apprendiamo che anche Grotowski era costretto, nelle sue prime prove, a lavorare di corsa, a fare i conti con le contingenze produttive e a montare gli spettacoli in neppure tre settimane. Alla luce di ciò che avverrà più avanti nel suo teatro, a un primo sguardo la produzione sembra assumere i contorni di una *pièce ben faite* piuttosto tradizionale; eppure, in occasione di una replica a Cracovia, il regista sceglie di trasporre la vicenda nel presente, trasformando l'Inferno di Cocteau nella macchina burocratica dello stato totalitario ed evidenziando una lettura scopertamente politica e polemica, che non piacque alla censura. Già a Opole, Grotowski negò la didascalia naturalista di Cocteau in favore di un impianto scenografico che, sfruttando gli spazi ridotti del Teatro delle 13 File (72 metri quadri complessivi), avvicinava pubblico e interpreti grazie alle intuizioni dello scenografo Jerzy Jeleński. La scena era dominata da un cavallo che si univa, in prospettiva, a una colonna per formare un richiamo fallico: una suggestione velata e ironica, funzionale alla lettura eretica di un Orfeo che si allontanava da Euridice per un suo malcelato desiderio omosessuale. Questo dettaglio è prova, secondo Kosiński, di quello spiccato "umorismo perverso" (p. 20) che caratterizza la prima fase del lavoro di Grotowski e che ritroveremo in *Mistero buffo*, nelle maschere buffonesche e nei richiami al cabaret di *Caino* e in tutte le prove che precedono *Il principe Costante*. Vi è poi, in *Orfeo*, "la prima di tante scene spavalde della negazione teatrale della morte come fine irrevocabile, che Grotowski mette in scena già nei suoi primi allestimenti" (p. 25), con Euridice che torna dall'Ade maturata e più "donna", mentre il regista già costruisce scene basate sull'improvvisazione – poi riassemblata – degli attori. Vi è, infine, un finale con una invocazione scritta da Grotowski, che sostituisce l'invocazione di Orfeo a Dio prevista da Cocteau e apre a una prospettiva di salvezza laica e terrena, tutta nelle mani dell'uomo. Una soluzione, quest'ultima, che fu ferocemente attaccata dalla critica e definita – probabilmente a ragione – "cattiva letteratura", seppur portata in scena da un regista già descritto dalla stampa come un maestro del "sapere che nasce dal fare".

Le attente e puntuali ricostruzioni di Kosiński, nei capitoli successivi, si articolano secondo uno schema grossomodo uniforme: analisi dei copioni, a partire dalle copie d'archivio (di lavoro e della censura), messe a confronto con la tradizione testuale 'maggiore' e con le note di lavoro di regista e collaboratori, quando disponibili; ricostruzione dello spettacolo attraverso frammenti video e fotografie in massima parte sconosciute, registrazioni radiofoniche e attenta lettura della rassegna stampa; riflessioni conclusive sulla produzione, la sua ricezione e la sua fortuna. Ne risulta un quadro solido, metodologicamente inappuntabile e talvolta un po' ripetitivo; tuttavia, il rigore ha lo scopo di rendere il lavoro sostanzialmente inattaccabile, a meno che si abbia la capacità (in primis linguistica) di attingere e verificare le medesime fonti.

Non mancano, poi, gli attacchi frontali a testi ‘sacri’ del pensiero grotowskiano e dei suoi esegeti. A proposito di un testo capitale come *Per un teatro povero*, Kosiński precisa che venne “tradotto in inglese molto frettolosamente ed è pieno zeppo di errori imbarazzanti (come l’ubicazione di Breslavia nella Polonia orientale nel testo introduttivo)” (p. 275), che in alcuni casi travisarono il pensiero di Grotowski e la sua ricezione in ambito internazionale. Tra le altre ‘colpe’ proprie della teatrologia non polacca, evidenziate dallo studioso della Jagellonica, si segnalano la scarsa importanza che il regista avrebbe attribuito alla dizione (smentita da copioni e registrazioni) e l’errata (forse) interpretazione di passaggi chiave di alcune drammaturgie, come la presunta trasformazione di Elena nel bambino che ha appena dato alla luce, secondo il ricordo di Eugenio Barba del *Faust*, nel quale le foto di scena e altri documenti suggerirebbero invece una chiara trasformazione di Faust (e non di Elena) nel bambino.

Lo scavo filologico condotto da Kosiński ha il merito di verificare con precisione molti dei riferimenti e delle fonti utilizzate da Grotowski per il consueto e stratificato riassetto dei copioni, talvolta smentendo i ricordi dei collaboratori del regista; è il caso, ad esempio, del prologo di *Mistero buffo*, che nei ricordi di Flaszen e di molti critici sarebbe basato su una non meglio precisata *pièce* medievale, mentre il lavoro sui documenti lo colloca senza dubbio quale rielaborazione di un morality play del sedicesimo secolo (p. 71). Allo stesso modo, i riferimenti visivi dello spettacolo di Majakovskij, frequentemente associati a Bosch, si richiamano invece a una versione polacca della *Nave dei folli* rielaborata da Wincenty Maszkowski a inizio Cinquecento. Le riletture attente delle fonti portano anche a nuove prospettive intorno all’interpretazione di spettacoli storicizzati come *Sakuntalā*, che secondo Kosiński proponeva non tanto un’esperienza sull’India o sulla recitazione, bensì sull’amore, in accordo con gli interessi di Grotowski che risultano dalla documentazione d’archivio alla stessa altezza cronologica. L’India, in sostanza, era per il regista “una maschera dietro la quale nascondersi e giustificare le proprie operazioni erotiche e le provocazioni contro le convenzioni e il sentimento di vergogna degli spettatori” (p. 102). E se intorno ai costumi di *Sakuntalā* lo stesso Flaszen aveva contribuito a costruire la leggenda che fossero stati creati da dei “bambini”, aggiungendo nella sua guida agli spettatori che probabilmente di trattava “del primo esperimento teatrale del genere”, la ricerca fa emergere come molto più prosaicamente fossero stati degli studenti delle scuole superiori a progettarli, nell’ambito di un laboratorio condotto dal costumista Wincenty Maszkowski (p. 101), e poi realizzati da sarti locali. Lungi dall’essere dettagli secondari, il susseguirsi di questi micro-assestamenti progressivi (ora una parola tradotta male, ora una foto o una recensione che smentiscono un particolare tramandato per mezzo secolo) fanno sì che il quadro di arrivo sia parecchio diverso da quello di partenza e l’impianto umano e ideale dell’artista ‘sacro’ ne escano di molto problematizzati.

Particolarmente interessante il capitolo dedicato alla vicenda produttiva di *Akropolis*, andato in scena per sole sei volte nel 1962, in seguito rielaborato e infine ripreso nel 1964 su richiesta della Commissione nominata dal Reparto Teatri del Ministero della Cultura: grazie al determinante aiuto di Eugenio Barba, *trait d'union* con i principali soggetti produttori esteri, lo spettacolo si sarebbe imposto come una formidabile vetrina della cultura polacca all'estero, coniando al contempo la fortunatissima definizione di "teatro povero", nata proprio in occasione di questa quinta edizione (p. 221). Se Kosiński non scomoda la categoria di *soft power*, forse varrebbe la pena farlo. Di sicuro, l'operazione, sostenuta a livello governativo, introdusse Grotowski e *Akropolis* nel canone del teatro mondiale, imponendo lo spettacolo come "merce da esportazione", quale parte di una "strategia se non artistica, almeno di marketing" (p. 227).

In definitiva, l'analisi degli spettacoli 'sconosciuti' di Grotowski evidenzia come, fin dall'inizio, la poetica del regista si definisca intorno alla ridicolizzazione universale di un messia (vero o presunto), inscrendosi però al contempo nella grande storia delle polemiche tutte polacche intorno al rapporto con il repertorio romantico nazionale (e l'allestimento de *Gli Avi* di Mickiewicz ne è l'esempio perfetto). Il volume di Kosiński e Świątkowska ha un grande pregio: quello di contribuire a colmare la drammatica divergenza di prospettive tra la teatralogia polacca e quella internazionale, offrendo ai lettori italiani un importante spaccato su fonti e letteratura altrimenti difficilmente consultabili. A proposito di un testo così importante, spiace però dover constatare alcuni limiti. Il primo, riguarda l'inquadramento della storia polacca e dell'Unione sovietica, che risultano talvolta poco comprensibili per un lettore straniero. Al riguardo, gli autori mettono in chiaro nell'introduzione di non sentirsi "obbligati a fornire una serie completa di nozioni su questioni relative alla cultura e alla storia polacche" (p. 11). Eppure, alcuni agili riferimenti avrebbero guidato la comprensione di passaggi complessi, dei quali si perde la profondità del contesto storico. Mancano poi, quasi del tutto, la dimensione produttiva e il rapporto con il Partito comunista, che pure paiono essenziali nell'evoluzione, anche internazionale, del Teatro delle 13 File. Auspichiamo di leggerne in una pubblicazione dedicata.

In un libro costruito con cura dal punto di vista storiografico, spiace constatare una certa sciattezza dell'adattamento editoriale, che stride con il rigore degli autori e della traduttrice: se uno dei principali studiosi italiani di Grotowski diventa sempre, invariabilmente, tal "Franco Perelli", sono moltissimi i refusi (a caso: "la commedia di Fredro", p. 98; i "*V-Effecks* di Brecht", p. 196; "la notte di nozze di con Rachele", p. 229).

In ogni caso, un libro da studiare con attenzione, per guardare con rinnovato slancio a un mostro sacro del Novecento secondo una prospettiva più ricca, sfaccettata e, in definitiva, umana.

RECENSIONE

Daniele Cuneo ed Elisa Ganser

Pensare l'attore

Milano, Unicopli, 2024, 227 pp.

di Giulia Sala

A colui il cui Corpo è l'universo, la cui Voce è fatta dalla parola tutta, i cui Ornamenti sono la luna e il firmamento, a Śiva di pura Coscienza, noi rendiamo omaggio.

(Samgītaratnākaraṇa, mangalāśloka)

Pensare l'attore è un libro che nasce da una collaborazione ventennale di studi sull'estetica indiana allo scopo di delineare la figura dell'attore, addentrandosi nell'universo filologico delle fonti sanscrite.

Nel rilevare la densa bibliografia di studi sul teatro indiano, esaustiva sugli aspetti drammaturgici e sull'analisi dello spettatore, gli autori osservano come non sempre sia stata dedicata sufficiente attenzione alla centralità della figura del performer e all'ambiguità della sua posizione, talvolta elevata ad un grado di rispettabilità brahmanica e poi denigrata e ricondotta tra le schiere degli umili. La solida metodologia filologica del volume traccia un percorso sulle caratteristiche dell'attore attraverso le fonti sanscrite del primo millennio d.C., a partire dal trattato del *Nāṭyaśāstra*, attribuito al *muni* ("saggio") Bharata e fondamentale per comprendere le origini del teatro, il complesso delle pratiche teatrali e la teoria estetica indiana.

Il lavoro di Cuneo e Ganser scava attraverso la storia del pensiero filosofico indiano per indagare approfonditamente il ruolo sociale dell'attore/danzatore (*nartaka*). Nella parabola mitologica del *Nāṭyaśāstra* si attesta la nascita del teatro a partire dai figli di Bharata, i primi attori, e la successiva degradazione per aver osato deridere i *Ṛṣi*, i semidei: essi, infatti, sono puniti e costretti ad un atto di espiazione per aver utilizzato impropriamente l'arte della farsa contro l'ordine costituito. La maledizione divina consiste nella discesa sulla terra, dove il dono del teatro sarà trasmesso ai discendenti della stirpe semidivina di Bharata.

L'attività attoriale è presentata in modo ambivalente dalla trattatistica indiana, da una parte pratica di emancipazione, simbolicamente elevata, in contrasto con la descrizione di un mestiere destinato ai *sudra*, ai gruppi sociali inferiori. La degradazione del ruolo attoriale avviene parallelamente alla parabola mitologica della sua discesa dal cielo alla terra, e viene analizzata su più livelli, in una prospettiva mitologica, estetica ma soprattutto sociale, costituendo un monito a qualsiasi iniziativa giudicata apertamente sovversiva nella

trasgressione delle norme sociali. Il potenziale universale dell'arte può essere volto ad un rovesciamento del potere, che invece vorrebbe imbrigliare il talento a favore di una funzione educativa e di svago. Appare così chiaro il quadro teorico e normativo tracciato da Abhinavagupta (950 – 1020 d.C) e dagli altri teorici del teatro sanscrito per canonizzare i limiti della pratica teatrale al di fuori della strumentalizzazione politica, depotenziando la portata sociale del fenomeno e contemporaneamente elevandolo al livello artistico. Così il teatro non si limita all'esercizio dell'imitazione. Esso è, come ricorda anche Raffaele Torella nella prefazione, "conoscenza dell'essenza. Ri-narrazione. Ri-celebrazione" (p.13).

Attraverso la teoria dell'estetica indiana gli autori presentano l'anticipatoria tematica che attraverserà da Occidente a Oriente la storia del teatro, ovvero il dibattito sull'esperienza emotiva dell'attore. Le divergenti opinioni dei maggiori commentatori e filosofi come Abhinavagupta e Bhatta Lollata (IX sec. d.C) si sovrappongono al dibattito ideologico "tra una posizione *à la Diderot*" e una "*à la Stanislavskij*", tra l'assenza di coinvolgimento e l'intensità totale (p. 35). Con il suo contributo emotivo l'attore della trattatistica indiana non mette mai la propria individualità in risalto, al contrario egli deve essere il ricettacolo dentro cui riversare la vasta gamma di emozioni dei personaggi. È il *rasa*, l'"emozione estetica", lo scopo del teatro, perpetrato attraverso una sapiente combinazione di elementi estetici e pratici, di fattori ambientali e causali, di effetti volontari e non, e dell'evoluzione degli stati emotivi transitori conosciuti come *bhāva*.

L'attore per Bharata è tramite, veggente, assolve a funzioni rituali e sociali. Per poter mettere in scena le emozioni è richiesta la padronanza dei quattro *abhinaya*: corporeo, vocale, psicofisico e degli accessori (p. 93). Sono questi gli strumenti attoriali di cui bisogna possedere i segreti per poter comunicare i significati testuali allo spettatore. Per questo la tecnica recitativa è ampiamente trattata nei suoi aspetti pratici, identificando il corpo come strumento fondamentale per veicolare gli stati emotivi e la natura del personaggio secondo schemi gestuali codificati, mentre l'attore sperimenta la trasmigrazione della propria natura attraverso i personaggi che interpreta, diventandone sostanza. Il complesso di tecniche comportamentali implica un controllo che esclude lo stato di possessione, e necessita di un distacco dal coinvolgimento nelle proprie emozioni personali.

Il volume di Cuneo e Ganser evidenzia in più passaggi la ricchezza del dibattito sull'emotività attoriale nelle fonti sanscrite. Sia che si consideri fondamentale la capacità di entrare in connessione emotiva con il personaggio (*anusamdhana*) o che si persegua la completa negazione dell'emotività attoriale (secondo l'*Abhinavabhāratī*, il commentario sanscrito del filosofo Abhinavagupta al *Nāṭyaśāstra*) la presenza di una riflessione sul ruolo dell'interiorità dell'lo attore è anticipatoria della ricerca teatrale occidentale. Che il *rasa* venga assaporato dall'attore o che egli ne sia meramente un contenitore per poterlo riversare sull'audience, le teorie estetiche delle emozioni vengono trattate minuziosamente, anche per quanto riguarda il punto di vista dello spettatore,

che generalizza e astrae dalla narrazione, sperimenta una corrispondenza e infine un'identificazione con le vicende narrate, in una sospensione dell'io. L'attore gode di una esperienza liminale, sperimentando questa corrispondenza ma senza che l'identificazione avvenga, senza poter gustare appieno il *rasa*, mantenendo la propria consapevolezza nella rappresentazione grazie alla sua padronanza tecnica.

Sul rapporto tra attore e sperimentazione personale del *rasa* il dibattito, ben contrappuntato dagli autori, è ampio e non privo di sfumature interpretative, e acquisisce spessore metafisico grazie all'introduzione del concetto di *sattva*, punto nodale del testo di Bharata per comprendere l'equilibrio dell'attore tra il coinvolgimento e il distaccato controllo. Secondo il *Nāṭyaśāstra* (22.1-2) "Si chiama recitazione armoniosa (*sāmānyābhinaya*) quella che nasce dalla voce, dal corpo e dal *sattva*. Bisogna sforzarsi in tal senso, poiché il teatro si basa sul *sattva*". Questo ingrediente aggiuntivo è la chiave per una recitazione in cui gli elementi interiori ed esteriori dell'attore siano in armonia. La molteplicità di traduzioni e significati di questo termine è emblematica della sua complessità e importanza. La sua natura risiede nella mente, è necessario per poter mostrare le emozioni attoriali e la gamma di elementi fisici a sostegno della manifestazione di esse. Tramite il controllo della propria fisicità disciplinata attraverso la mente, è possibile rappresentare propriamente gli stati emotivi dell'attore. Il *sattva* agisce come connessione dei processi mentali e fisici, e diventa un ponte per la manifestazione fisica dell'universo interiore, per poter mostrare con un esercizio della volontà il giusto livello di coinvolgimento del personaggio. Il risultato scenico è prodotto attraverso lo sforzo attivo di intenzione e concentrazione mentale che parte nella sfera interiore e pervade la corporeità attraverso manifestazioni fisiche del pianto, del riso e della densa gamma emozionale dei personaggi teatrali dell'epica indiana.

Il concetto di *sattva* in Abhinavagupta viene poi approfondito attraverso una teoria che si avvale anche del *prāna*, del "soffio vitale" (p. 146). Il *prāna* per Abhinavagupta agisce come stato intermedio tra il piano fisico e mentale, al pari di una pratica di matrice yogica di controllo dei processi di respirazione. L'utilizzo di questi elementi viene approfondito e descritto all'interno della trattatistica, non solo al fine di acquisire il pieno controllo di queste pratiche con una finalità professionale per l'attore, ma anche come tramite per ottenere il fine supremo della liberazione dal *samsara*, il ciclo delle rinascite. La simulazione degli stati fisici, anche quelli più intensi, dovrà essere poi accompagnata da una maggiore grazia intenzionale, grazie al controllo del *sattva*, proprio dell'attore e delle "nature nobili", cioè di coloro che per indole o per nascita (secondo il sistema castale) sono immuni agli stati emotivi più bassi, come la paura ad esempio, e non si lasciano andare ad una manifestazione sfrenata dei propri istinti (p. 161).

All'interno delle dinamiche tra *sattva*, *prāna* ed emozioni, la ricerca degli autori non si esaurisce nell'*Abhinavabhāratī* ma indaga la trattatistica più recente del secondo millennio (Hemacandra, Sarngadeva e Kallinatha), per una rielaborazione dei concetti di *sattva* e *prāna* e alla ricerca di una possibile traccia del settimo perduto capitolo dell'*Abhinavabhāratī* sui *bhāva*, gli stati emozionali, il cui contenuto è stato tramandato fino ad oggi indirettamente nel pensiero degli studiosi successivi. L'interpretazione del *sattva* per l'attore segue una cinetica differente rispetto agli altri, è unica. All'interno della dimensione "non manifesta" del *sattva*, il soffio vitale praticato attraverso un controllo cosciente è veicolo per il manifestarsi nella materialità del corpo e dell'espressione scenica e teatrale. Le reazioni psicofisiche degli otto *sāttvikabhāva* codificati riassumono la gamma di segni tangibili delle emozioni nel corpo, come la sudorazione, il tremore e la paralisi, che seguono una logica che veicola l'emozione dalla mente al corpo attraverso il soffio vitale (p. 168). L'analisi di questa dinamica mette in luce la peculiarità delle caratteristiche attoriali, che permettono di manifestare l'aspetto somatico emozionale inducendo una reazione interiore controllata, servendosi con intenzionalità dei meccanismi mentali interiori.

Pensare l'attore rappresenta un interessante punto di incontro tra gli studi teatrologici e di filosofia indiana, che trovano un comune denominatore nella prospettiva estetica tramandata dalla trattatistica sanscrita. La multidisciplinarietà delle tematiche non intacca la coerenza delle idee proposte, aderendo strettamente ai contenuti delle numerose fonti prese a confronto. Il volume fornisce una panoramica estremamente approfondita della complessità della teoria del *rasa* e dell'influenza di essa sulle pratiche attoriali tramandate fino in epoca contemporanea, argomento imprescindibile per chiunque voglia comprendere appieno il ruolo dell'attore nella civiltà indiana. L'analisi di Daniele Cuneo ed Elisa Ganser si avvale della solida base dei contributi scientifici sull'estetica classica indiana e non si limita a ripercorrere le fonti più note, ma amplia lo sguardo verso collegamenti inaspettati all'Occidente sullo studio dell'attorialità moderna e del '900. Il libro inoltre ripercorre con perizia il tracciato che porta dalla pratica teatrale classica indiana al tantrismo, agli studi sullo yoga e sulle correnti filosofiche dello sivaismo non-duale.

È così che si sviluppa un collegamento audace ma verosimile alla luce delle teorie a supporto dell'attore come riflesso e parallelo dell'essere supremo. All'interno della corrente filosofica dello sivaismo non-duale, di cui Abhinavagupta è massimo esponente, la metafisica di Śiva incontra quella dell'attore-danzatore, per le sue caratteristiche di controllo, equilibrio e libertà.

L'attore, attraverso un percorso di consapevolezza e disciplina, acquisisce una completa padronanza del *sattva* e si avvicina all'ideale sivaite dell'interprete supremo del gioco cosmico (*līla*), in cui la divinità è attrice e drammaturga del mondo, agendo in esso. L'antica metafora del *theatrum mundi* trova ampie radici nel pensiero

filosofico indiano, e la dimensione dell'attore si pone in connessione con l'ambito tantrico e spirituale in molti passaggi della trattatistica sanscrita. L'attore supremo Śiva impersona i ruoli in un gioco di eterna trasformazione nell'apparenza, in un completo controllo di sé, e il risvegliato è libero dalle emozioni pur agendo nel mondo, un sovrano che gioca ad impersonare tutti i ruoli, tanti quante sono le forme del creato.