

antropologia e teatro

ARTICOLO

Fairy Tales in Georgian Theatres: Entertainment, Allegory, Transformation

Elene Gogiashvili

Abstract – ENG

The entertainment landscape for children and adults has significantly transformed over the past four decades, and in it fairy tales have evolved beyond their traditional role in collective communication. This paper examines the presentation of fairy tales in Georgian theatres, their entertaining and allegorical functions in the 20th century, and their cultural significance in the present day. The aim is to gain insight into the role of the theatrical setting in the continued survival of the fairy tale as a form of oral narrative. The success of fairy tales as both literary and scenic genres can be attributed to their capacity to respond imaginatively to the interests of any given epoch.

ARTICOLO

Fairy Tales in Georgian Theatres: Entertainment, Allegory, Transformation

Elene Gogiashvili

Introduction

In the twentieth century, fairy tales became a significant element in various forms of entertainment, including theatre, radio, television, video games, and social media. The success of fairy tales as both literary and scenic genres can be attributed, at least in part, to their capacity to respond imaginatively to the interests and daily lives of a growing mass-reading public, as well as to the evolving needs of an expanding and diversifying media landscape¹.

In the 1980s, the folk narrative tradition was still observed in Georgia. Folklorists carried out fieldwork to collect folktales from a variety of geographical regions². It was a common practice among young readers to read folktales. In elementary schools, the practice of children telling stories to one another was a common occurrence. Additionally, they recounted fairy tales to one another, as well as providing summaries of stage plays and films. The children enacted selected scenes, assuming the roles of both storyteller and actor, as well as that of the fairy-tale characters.

¹ This article is a part of the project “Fairy Tale and Music: Intermedial Study of Georgian Narrative and Musical Genres” supported by the Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia (SRNSFG, FR-23-2808).

² The collection and documentation of Georgian folktales has a rich history. The earliest recorded Georgian folktales were written down by the Italian Catholic missionary Bernarde of Napoli, who travelled through Georgia between 1670 and 1680. His archive at Torre del Greco contained twelve Georgian folktales, which were later published in Georgia (Virsaladze 1948; Kavtaradze 2009). The first anthology of Georgian folktales was published in 1890 by Lado Aghniashvili. Subsequent collections appeared between 1890 and 1930, Tedo Razikashvili (1909) and Ekvtime Takaishvili (1919) among others. Russian periodicals in Tbilisi, such as *Sbornik materialov dlja opisania mesnostej i plemen Kavkaza* [Collection of Materials for the Description of the Places and Tribes of the Caucasus], also made a significant contribution by publishing Georgian folklore between 1881 and 1915. Systematic field research into Georgian folklore began in the early twentieth century, leading to the establishment of several specialised archives. These include the *Folklore Archive of the Institute of Georgian Literature*, the *State Folklore Centre of Georgia*, the *Folklore Archive of Tbilisi State University* and various regional research centres. Georgian folktales have been translated and published in several European languages, including English, German, French, Hungarian, Bulgarian, Czech, Dutch (Wardrop 1894; Papashvili 1946; Dirr, 1922; Fähnrich 1980; Baye 1900; Istvánovits 1958; Minčeva 1957; Jedlička, 1949, Urushadze 1958; Tuite 1994, Walraven 2015; Hunt 2019). Notable contributions to the study of Georgian folktales and mythology have been made by scholars such as Mikheil Chikovani (1947), Elene Virsaladze (1948, 2017), Ksenia Sikharulidze (1949), Teimuraz Kurdovanidze (2000), Zurab Kiknadze (2001), Ketevan Sikharulidze (2018), Rusudan Cholokashvili (2009), Elene Gogiashvili (2006, 2011, 2023) and others. *Web Platform of Comparative Narrative Research* of Georgian folklore archives was carried out by Elguja Dadunashvili <http://www.folktreasury.ge/>.

With time, fairy tales have receded from the repertoire of Georgian storytelling. Currently, only children between the ages of one and six are exposed to fairy tales. The entertainment landscape for children and adults has significantly transformed over the past four decades. Since fairy tales have evolved beyond their traditional role in communal communication, the study of transitions and intermediate forms between oral, written, and visual communications provides folklorists with an opportunity to examine a range of processes associated with cultural transfer in traditional folklore. This paper examines the presentation of fairy tales in Georgian theatres, their entertaining and allegorical functions in the 20th century, and their cultural significance in the present day. The aim is to gain insight into the role of the theatrical setting in the continued survival of the fairy tale as a form of oral narrative.

Fairy tales must be studied in the context of larger, culture-specific systems of communication. This shift towards intermedial studies is not solely a result of their growing prestige within the cultural sciences. It is also a reflection of their enhanced capacity to address the complexities of cultural globalisation. The theoretical framework of the present paper is based on the research of fairy tales in their transformative context.

While performance-focused folklorists questioned the value of certain comparative analysis procedures, their objective was not to discredit the comparatist endeavour nor to divert folkloristics from examining diachronic processes. Folklorists aim to reconstruct how items and genres originated in the past, utilising examples from the present and employing an analogical approach (Degh 1992; Dorson 1977). The objective of the contextualists was not to discredit previous folklore studies and methodologies, but rather to enhance them through a new form of critical examination informed by alternative models of social, literary, and linguistic analyses.

The initial discussions of 'fakelore' in the 1960s represented one of the most acute expressions of anxiety surrounding the perceived threat to the field of folklore. The central issue under discussion was the further evolution, transformation and displacement of traditional genres. The acknowledgement that traditions were either modified or invented had an impact on the legitimacy of the subject matter under study by folklorists (Bausinger 1980).

Notable contributions to the field of folkloristics have been made by scholars including Lutz Röhrich (1964), Jack Zipes (1988, 2006, 2011), Regina Bendix (1990, 1983), Cristina Bacchilega (1989, 1997), Maria Tatar (2010), Pauline Greenhill, Jill Terry Rudy, Naomi Hamer, Jennifer Schacker (2018), Mayako Murai (2013) and others who have initiated examinations of folk narrative transformations within the sphere of literature,

poetry, cartoons, opera, and ballet. The folktale has not been entirely eradicated from the cultural landscape. In her argument, Regina Bendix posits that composers benefit from the use of folk plots on two levels. The initial challenge is to create an aesthetic elaboration of folk materials, thereby appropriating them for the domain of art. Secondly, the familiarity of folk narrative plots allows for their politicisation and the expression of individual or societal concerns. Composers and librettists endeavour to create works that resonate with, challenge or interrogate dominant cultural identities. In this regard, folk narratives constitute a readily available repertoire of plots that can be imbued with new objectives. Bendix outlined the theoretical framework within which the study of folk narrative-based opera is situated.

The transformative power of fairy tales can be approached from a variety of theoretical perspectives. In her analysis, Maria Tatar suggests that fairy tales themselves can be considered shape-shifters, transforming as they are retold and adapted into other media. She posits that fairy tales can evoke transformative experiences in readers and listeners, prompting sensations that are ‘vertiginous.’ (Tatar 2010: 57).

The process of adapting fairy tales for the stage entails stylistic modifications that are essential to align with the conventions of dramatic theatre as a performance genre. This study examines the ways in which Georgian theatres adapted fairy tales into scenic performances. It considers the ways in which these adaptations engaged and informed audiences, the functions they served in society, and the role of the theatrical setting in the continued survival of the fairy tale as an oral narrative.

Georgian Theatre for Young Audiences in the Twentieth Century

Georgian Theatre for Young Audiences began its journey as an independent state theatre in 1928. The repertoire of the early 1930s was significantly shaped by Soviet ideology. In 1934, during the First Congress of Soviet Writers, the theory of “socialist realism” was adopted as the official artistic doctrine. At the congress, Soviet writer Samuel Marshak urged his contemporaries to create new fairy tales infused with Soviet ideology (Marshak 1971). This decision marked a turning point in acceptable literary genres. Classical literature and fairy tales were once again permitted but had to align with the principles of socialist realism. During the 1930s to 1950s, the Georgian Youth Theatre’s repertoire heavily reflected these ideological influences, featuring numerous plays about historical-revolutionary battles. By the late 1930s, however, classical dramaturgy began to take its place alongside ideological works. The theatre introduced plays by Molière, William Shakespeare, Friedrich Schiller, and Anton Chekhov. Fairy tales—particularly those by Alexander Pushkin and Hans Christian Andersen, adapted by Evgeny Schwartz—also found a home on the stage. A notable milestone was the 1936

adaptation of the Georgian folk tale *Nazarkebia* by Giorgi Nakhutsrishvili, marking the theatre's embrace of local folklore. Georgian plays held a prominent position in the repertoire, reinforcing the cultural connection to national traditions.

The 1960s brought a wave of fresh ideas and innovative forms to youth theatre, driven by a new generation of directors and actors. They tackled complex artistic challenges, striving to produce performances that resonated with contemporary audiences. This period saw a notable shift in repertory policy, including a reimagining of classical works. By the late 1960s, the theatre transitioned from being primarily focused on children and teenagers to becoming a space oriented toward youth. Performances for preschool and younger children (ages 6–10) decreased, while the theatre adopted a more dramatic, sophisticated approach akin to mainstream dramatic theatres (Mirianashvili 2022: 145).

The socio-political crises of the 1990s in Georgia had a significant impact on the theatre. The interpretation of fairy tales during this period reflected the prevailing turbulent social conditions. Alongside the State Youth Theatre, a private initiative, the “Fairytale Theatre”, emerged for a short period. Operating with limited resources, it produced small-scale performances with minimal casts and portable props, often staged in unconventional spaces such as apartments.

Despite numerous financial and creative challenges, the youth theatre experienced remarkable developments. Productions emphasized classical fairy tales, musical performances, and visually captivating spectacles—elements that had been sorely missed. The repertoire was thoughtfully designed to cater to all age groups, from infants and young children to teenagers. Performances for younger audiences prioritized sensory-rich and visually stimulating experiences, while those for teenagers explored more complex narratives and themes that addressed their evolving interests and challenges. This inclusive programming ensured that the theatre remained a vibrant space for nurturing imagination, creativity, and emotional development across all stages of childhood and adolescence (Mirianashvili 2022: 148).

Reflecting on the evolution of professional children's theatre in Georgia throughout the twentieth century reveals a multifaceted trajectory. Initially, the theatre served as a tool for Soviet propaganda, aimed at shaping a revolutionary generation. In the 1920s, the Georgian theatre for young audiences had become an integral part of middle school activity programs. Memoirs of Georgian writers highlight the theatre as a cherished aspect of their childhood, recalling how they experienced the stories on stage with wide-eyed immediacy, often returning to performances multiple times (Gviniashvili 1950). By the mid-twentieth century, however, its pedagogical function began to wane, giving way to more diverse and imaginative programming.

The Georgian Youth Theatre has been instrumental in fostering positive emotions, stimulating imagination, and enriching the inner world of children and teenagers.

Fairy Tales as Dissident Allegories in the Soviet Era

The infusion of ideological persuasions and societal fascinations into fairy tales presented on the stage is a phenomenon that has occurred with some regularity throughout history. During the Soviet period, for instance, such works frequently espoused romantic nationalism or socialistic realism. However, the stage plays based on fairy tales in Georgia exhibited a dissident character.

In contexts where free expression is constrained, allegories may become the primary means of articulating the author's ideas. To fully comprehend a film, play, or book, it is essential to understand the circumstances surrounding its creation, including the historical and political context in which it was written, staged, or filmed. The fairy-tale plays in drama theatres functioned as parables about societies in which terror and oppression were prevalent. I examine two examples from the 20th century to illustrate the goals of directors who used fairy tales. The following plays were performed in drama theatres: The Rustaveli Theatre and the Marjanishvili Theatre in Tbilisi. The typical repertoire of drama theatres is designed with an adult audience in mind but, in order to circumvent censorship, these fairy-tale plays were presented in the mornings as plays for young audiences.

The Scenic Adaptation of Georgian Folktales Featuring Chinchraka

Chinchraka is a play-tale by the playwright Giorgi Nakhutsrishvili, written in 1962. The play was first staged by director Mikheil Tumanishvili (1921-1996) in 1963, with musical decoration by composer Bidzina Kvernadze (1928-2010).

The nickname Chinchraka has its etymological roots in the Georgian designation for the Eurasian wren (lat. Troglodytes troglodytes). The hero Chinchraka features in a number of Georgian folktales, including those belonging to the following categories: ATU 1640 The valiant little tailor (Das Tapfere Schneiderlein KHM 20), ATU 1137 The Blinded Ogre, ATU 327 The Children and the Ogre, ATU 327B The Brothers and the Ogre, ATU 327C The Brothers at the Witch's House, ATU 328 The Boy Steals the Ogre's Treasure.

The plot of the play can be summarised as follows: the kingdom was ruled by a monarch who had two children, a daughter named Mzia and a son named Lasha. Additionally, the king's domain encompassed a dense forest, which served as habitat for a variety of animals, including bears, wolves, jackals, and foxes. The

idyllic existence was abruptly disrupted by the ascendance of a nasty despot. The king was able to conceal Mzia in the forest, but he was ultimately vanquished and slain in combat with the giant. His son, Lasha, was rendered powerless and unable to confront the enemy. In the forest, Mzia encountered a peasant boy named Chinchraka, who provided assistance in her encounter with wild animals. The two young people developed an affection for each other. By combining their strength and utilising the moon's assistance, they were able to appropriate the magical items belonging to the giant and, as a result, ultimately vanquish him.

The premiere of the play *Chinchraka* had twofold significance: it marked the inauguration of the Small Stage at the Rustaveli Theater. Furthermore, it was the inaugural experimental play to be staged in an academic theatre. The original draft of the playwright and director was successfully realised by the actors. The actors introduced a number of new elements to their performances, which were well received by the audience.

The play's content has based on allegorical themes and draws upon a range of Georgian folktales and other forms of Georgian folk oral literature, including poems, songs, proverbs, and figurative sayings. The author reflected the conflict between good and evil in the second half of the 20th century by using traditional characters and attributes from magic tales, namely the evil demon Devi, the princess, and the poor boy who is in love with her, as well as the flying carpet, the miraculous pomegranate, and the magic mirror.

The play received a mixed response from critics. Some critics deemed the portrayal of negative social phenomena to be inappropriate for Soviet art, perceiving it as a form of national insult. On the other hand, the staging of *Chinchraka* is regarded as marking the advent of the New Georgian Theatre.

The character of the giant in the play exhibited a combination of physical strength and intellectual cunning, coupled with a lack of empathy and cruelty. In the view of Georgian critic Akaki Bakradze (1928-1999), the author may be alluding to the imperialist forces in possession of nuclear weapons, represented as a demon in the form of a pomegranate (Bakradze 1989: 399).

The principle of parallelism is deliberately employed in the play *Chinchraka*. The fairy-tale narrative, in addition to the conventional fairy-tale characters and objects, presented in the play incorporates numerous elements that are characteristic of the modern era. The costumes of the characters in the play were also selected in accordance with the principle of parallelism. The princess was attired in a ballerina's tutu, the prince in traditional Georgian attire, the giant's servant in an oriental robe, and the giant wears the jeans. Similarly, the objects have been also arranged in two groups: one includes a flying carpet, a magic mirror, a chandelier, and a ring; the other, a telephone, firearms, pyjamas, and jeans.

Furthermore, the malevolent forces at play in the narrative are similarly multifaceted. First, the traditional giant of the fairy tale characterised by masculinity; then, the pomegranate, which has acquired the properties of a modern atom: since it is possessed by evil, it becomes a destructive force. But in the hands of the hero, it is not.

Furthermore, the musical elements of the play were structured in accordance with the principle of parallelism, juxtaposing traditional Georgian polyphonic folk songs with rock and roll, and creating a dynamic and intriguing auditory tapestry. The bear, wolf, fox and jackal were depicted with distinctly individualised facial features. The audience responded with considerable mirth when the bear and his companions made their entrance.

Later, the director Mikheil Tumanishvili wrote in his memoirs: "*Chinchraka* was a very simple fairy tale: good won against evil. A peasant boy and the princess defeated a giant. This is too simple. But we were more interested in what we wanted to say about the story than the story itself. In the play, we made fun of three types of evil: Evil - thirst for power, evil - stupidity, evil - greed. We used these types of evil to make fun of a fairy tale. Everything we used in the play had its origins in folklore" (Tumanishvili 1989: 212).

The Blue Monster by Carlo Gozzi as Political Allegory

Carlo Gozzi (1720-1806) is a favorite playwright among Georgian theatrical directors. In the 20th century many of his plays including *The Love of Three Oranges*, *The Serpent Woman*, *Turandot*, and *The King-Stag*, were staged in various Georgian theatres.

The Blue Monster by Carlo Gozzi was staged in the Marjanishvili Theatre in 1985, directed by Medea Kuchukhidze³.

In Gozzi's play, the action is set in China. In a forest near Nanjing, there resides a man named Dzelu, who was previously cursed and transformed into a blue monster. In order to regain his human appearance, he places a spell on the Nanjing prince Taer, who is passing through the forest. The latter and his beloved, the Georgian princess Dardana, are compelled to endure a series of arduous trials. The princess must assume the garb of a male servant, take up residence within the palace, demonstrate not only cunning but also physical endurance, vanquish the machinations of the emperor's wife, and engage in a multitude of other challenges. However, the primary objective is for the princess to develop romantic feelings for her betrothed, who has been

³ Medea Kuchukhidze, a prominent figure in Georgian scenography, is known for her work on literary fairy tales and masterpieces of classical literature, including works by E.T.A. Hoffmann, Charles Dickens, Leo Tolstoy, John Boynton Priestley, Arthur Miller, Tennessee Williams and Chikamatsu Monzaemon, among others. In this case, she chose Carlo Gozzi's play for satirical purposes.

transformed into a monster, and to discern the benevolent nature within the disfigured figure, thereby breaking the spell. Ultimately, the couple is reunited and finds happiness. The magician Dzelu makes an appearance in the final scene, delivering a monologue that asserts the truth is revealed in light.

The play *The Blue Monster* was first performed in the winter of 1985, during the tenure of Chernenko as the leader of the Politburo in Soviet Union. As a consequence of Chernenko's tenuous grasp on power throughout his tenure, Foreign Minister Andrei Gromyko and Defence Minister Dmitriy Ustinov wielded considerable influence over Soviet policy. The play reflects numerous coincidences with the everyday life of the period, particularly the weakness of the ruler and the economic and political crises afflicting the Soviet Empire.

I was nine years of age when I attended the aforementioned theatrical performance with my parents. The play was replete with jokes that were beyond my comprehension, despite the fact that it was officially presented in the morning for a young audience. At the time, I was unable to comprehend the allegorical nature of the play. However, I distinctly recall my father remarking as we departed the theatre, "They could not name the play Red Monster, but at least they succeeded."

The Georgian stage play *The Blue Monster* was the subject of critics from the Soviet censors on the grounds that it lacked a clear concept. Additionally, the musical aspect of the performance—which encompassed Georgian folk dance, classical opera arias, and Chinese music—was subject to criticism. (Gugushvili 1985: 2).

Fairytale-based plays provide an excellent illustration of the shifting interpretation of fairy tales in opposition to prevailing norms. During the period of Communist rule in Soviet states, fairy tales were frequently employed as a means of circumventing censorship while simultaneously elucidating the inherent contradictions of societal structures. The frequent motif of good fighting evil could be interpreted as an allegorical representation of resistance to oppressive authorities.

Contemporary Life of Fairy Tales in Georgian Theatres

In the present era, stage adaptations of fairy tales serve a dual purpose, combining didactic and entertaining elements. Additionally, they are employed as a metaphor for a protagonist's inner world. Discussing the contemporary Georgian theatrical repertoire presents several challenges, including the question of whether theatre is primarily an entertainment or an educational medium. What is the optimal approach for theatre companies in terms of their repertoire policy? Do those responsible for creating theatre productions have an understanding of the needs and interests of contemporary children? (Mirianashvili 2022: 6).

There are 46 theatres in Georgia, comprising 38 state-funded and eight private establishments. Of these, 20 are functioning in the capital city, while 26 state-owned and privately-owned theatres are spread across the regions. The theatres exhibit a synthesis of archaic cultural layers with modern trends, a richness of artistic resources from directors, actors, and scenic design that is characteristic of the southern temperament, to a special sense of humour, and an interchange between comic, tragic, and tragicomic elements (Chkhartishvili 2018: 196).

In addition to drama theatres, Georgia also boasts state-run professional theatres for young audiences and puppet theatres, including regional theatres. Their repertoire encompasses theatrical works tailored to diverse age groups. The stage adaptation of Georgian folktales includes *Natsarkekia* [Ash-raker], *Komble* [The man with a cudgel], *Khutkunchula* [The clever boy], *Rtskili da Chianchvela* [The Flea and the Ant], and *Melias Oinebi* [Foxy Tricks]. Some of these folktales are related to the folktale types ATU1135, ATU1137, 1640, and 1641 according to *The Types of International Folktales* (Uther 2004). The stage adaptation of Georgian literary fairy tales includes works of Georgian writers, for example, *Salamura* [The boy with a flute] by Archil Sulakauri (1927-1997), *Sataguri* [Mousetrap], *Chkhikvta Kortsili* [Jay's Wedding] and *Shvlis Nukris Naambobi* [The Story of the Roebuck] by Vazha-Pshavela (1861-1915).

European fairy tales have also been adapted for the stage: Charles Perrault, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, E. T. A. Hoffmann, Wilhelm Hauff, Carlo Gozzi, the Grimm Brothers, Hans Christian Andersen, Oscar Wilde, Carlo Collodi, Giani Rodari, and others are notable examples. Similarly, the fantasy fiction and young-adult literature of authors such as Pamela Travers, Lewis Carroll, Rudyard Kipling, Astrid Lindgren, and James M. Barrie are noteworthy adaptations. The adaptation of Disney's animated films—including *Beauty and the Beast*, *Aladdin*, *The Little Mermaid*, *The Lion King* and *Frozen*—into musical theatre has become a popular trend.

The evidence presented in this list suggests a preference among Georgian theatrical producers for European fairy tales over those of Georgian folklore. Even though *Thumbelina*, *Town Musicians of Bremen*, *Little Red Riding Hood*, *Cinderella* and *Snow White* are not traditional Georgian fairy-tale characters, they have nevertheless achieved considerable popularity among Georgian audiences. *Little Red Riding Hood* is a particularly popular stage play in children's and puppet theatres in various towns across Georgia.

The dissemination of West-European fairy tales in Georgia occurred through both literary and oral narrative channels. They have been retold and adapted in various forms over time. The incorporation of these emblematic fairy tales into the Georgian theatrical canon for young audiences may be attributed to the

prevalence of European fairy tales in Georgian children's literature. As Maria Tatar has observed, the tales in the Grimms' collection have become part of a global storytelling archive drawn upon by many cultures. Furthermore, fairy tales can exert a transformative influence on the reader or listener, eliciting sensations that may be described as vertiginous (Tatar 2010: 57).

In the preceding two decades, Georgian youth and puppet theatres have presented adaptations of the fairy tales of the Grimm Brothers including *The Princess and the Frog*, *Hänsel and Gretel*, *Snow White*, *The Town Musicians of Bremen*⁴. Georgian theatres have also staged adaptations of the fairy tales of Charles Perrault such as *The Little Red Riding Hood*, *Puss in Boots* and *Cinderella*⁵.

The popularity of the fairy tales of the Brothers Grimm and Perrault can be attributed, at least in part, to the fact that they were more closely aligned with traditional oral folklore, including that of the Georgian people.

Hans Christian Andersen's fairy tales diverged from the oral narrative tradition of Georgian folklore, yet Andersen was held in high regard by Georgians as an author. Andersen's fairy tales permit readers and listeners to project their own interpretations onto the text. *The Red Shoes and the Steadfast Tin Soldier* (premiered in 2021) is a two-act performance comprising interactive elements. The younger audience members are engaged by the storyteller, who recounts his own experiences and engages in discussion with the children regarding the processes involved in the creation of fairy tales and the genesis of specific characters. *The Red Shoes* is a verbal performance, whereas *The Steadfast Tin Soldier* is presented as a pantomime, with only dance and musical accompaniment. Several stage adaptations of fairy tales by Hans Christian Andersen have been presented by Georgian youth, drama and puppet theatres in Tbilisi and in other regional locations. These include: *Namtsetsa* [Thumbelina], *Megore da Printsesa* [The Swineherd], *Kaltevza*

⁴ *The Princess and the Frog* and *Hänsel and Gretel* were first performed in 2016 at the Tbilisi Nodar Dumbadze Professional State Youth Theatre. The 2018 production of *Snow White and the Seven Dwarfs* was staged at the Batumi State Puppet and Youth Theatre. *The Town Musicians of Bremen* is one of the most frequently staged fairy tales in regional theatres. These include the Kutaisi Lado Meskhishvili Professional State Theatre (premiered 2020), the Poti Valerian Gunia State Drama Theatre (premiered 2019), the Sokhumi Professional State Youth Theatre (premiered 2016), and the Khulo Professional State Drama Theatre (premiered 2015).

⁵ *Puss in Boots* first premiered in 1987 and then in 2011 at Tbilisi Nodar Dumbadze Professional State Youth Theatre. In this theatre, in 2019 *Little Red Riding Hood* celebrated its 100th performance since 2015. *Cinderella* is one of the most popular fairy tales staged at Batumi State Puppet and Youth Theatre (premiered 2017), the Akhmeteli State Drama Theatre (premiered 2019), the George Eristavi Gori State Drama Theatre (premiered 2016), the Rustaveli National Theatre (premiered 2018), and the Children's Theatre "The Second Home" (premiered 2014).

[The Little Mermaid], *Makhinji Ikhvis Chuchuli* [The Ugly Duckling], *Mtskemi Gogona Da Bukhris Mtsmendavi Bichi* [The Shepherdess and the Chimney Sweep]⁶.

The scenography of fairy tales frequently draws upon the interpretations of Georgian writers, as well as other authors, particularly Evgeny Schwartz (1896-1958), a prominent Jewish-Russian writer renowned in the Soviet Union for his plays based on fairy tales by Hans Christian Andersen. Evgeny Schwartz's four-act play, *The Snow Queen*, which is based on Hans Christian Andersen's story, has been performed on numerous occasions in Georgian theatres since the 1960s⁷.

The Georgian theatre for young audiences has consistently striven to ensure that its repertoire is both tasteful and of the highest artistic value, with due consideration given to the age categories of its intended audience. Those involved in the production of theatre for young audiences bear significant responsibility. This is particularly true of the directors, actors, scenic designers, composers and choreographers who work in this field. All the actors who work there assert that there is no greater joy than performing for them. Many actors from youth and puppet theatres in Georgia have stated that upon commencing their careers in children's theatre, they swiftly come to the realisation that they are unable to transition away from this field. Children constitute the most honest of all audiences. It is challenging to perform for a young audience. While positive sentiments may accompany this endeavour, the undertaking is arguably more challenging. It is a common perception that children are unforgiving of mistakes. If the dialogue is not sufficiently refined or of an excessive length, the audience will become boisterous and begin to speak out. Theatre productions based on fairy tales have played an instrumental role in the education of numerous generations. The child who enters the theatre today may, after fifty years, articulate how the theatre has influenced them. Even a seemingly inconsequential detail can exert a significant influence.

⁶ *Thumbelina, the Little Girl from the Land of Flowers*, an adaptation and musical arrangement of the Hans Christian Andersen tale by Manana Abramishvili, had its inaugural performance at the Tbilisi State Puppet Theatre in 2016. Subsequent performances were held at the Batumi State Puppet and Youth Theatre (2019) and the Zestafoni State Drama Theatre (2022). *The Swineherd* was initially performed with young actors in 2009 at the Children's Theatre 'The Second Home'. *The Little Mermaid* was initially staged at the Batumi State Puppet and Youth Theatre in 2021. The performance of *The Ugly Duckling* was held at Kutaisi State Puppet Theatre, in 2021. *The Shepherdess and the Chimney Sweep*, first performance: Tumanishvili Film Actors Theatre, 2009.

⁷ Evgeny Schwartz's four-act play, entitled *Snow Queen*, has been performed on numerous occasions in Georgian theatres since the 1960s. These include the Kote Marjanishvili State Drama Theatre (1992), the Poti Valerian Gunia State Drama Theatre (2019), and the Tbilisi Nodar Dumbadze Professional State Youth Theatre (1969, 1984).

Conclusion

There is a certain affinity between traditional storytelling and theatre, in that both forms of entertainment have similar expectations of their audiences. It can be argued that the interaction of actors and spectators has links to some of folklore's fundamental aspects, namely orality, variation, and improvisation.

The primary means of transmission of folklore is through oral communication. Oral narratives constitute a kind of virtual corridor, accessible for exploration according to the individual's preferences. They can be shaped according to the artistry of the storyteller and their interpretation of the context. The act of narration requires a process of transformation of the experience in question. It is typical for folk narratives to exist in multiple versions. It is not possible to identify a single text as the definitive or 'correct' version. Rather, different narrators perform narratives in different ways depending on the circumstances. A folk narrative is therefore contingent on the circumstances surrounding the character who is narrating the story; it must therefore be recreated with each telling. If we consider a stage play to be a variant or adaptation of the fairy-tale genre, we can see that in it the fairy-tale narrative continues to be a living form. The capacity to engage the mind and arouse emotions is contingent upon the sensitivity and artistry of the narrator, that is to say, the actor. An effective narrator may fully engage the audience, influencing their thoughts, emotions, and potential future actions. A fairy tale—in oral tradition as well as on stage—may be considered a form of renovation, whereby the past is made to speak in the present.

The practice of both telling and listening to fairy tales can be considered a collective experience that contributes to the formation of a collective identity. The act of storytelling is contingent upon the presence of a community, and the narrative material must be sufficiently appealing to the audience. The interaction between the audience and the narrator has a significant impact on the interpretation of the fairy tale. The narration of traditional narratives and those firmly anchored in a group's culture provides an opportunity for thought-provoking impulses to be given and meaning to be conveyed. Furthermore, it fosters language and stimulates the imagination. The traditional practice of recounting fairy tales was once a significant aspect of communal life. While things have changed, fairy tales continue to occupy a significant position in childhood. The act of listening to or reading fairy tales, or experiencing them on stage, constitutes an emotional interaction between the storyteller, the audience, and the fairy-tale characters. Despite the decline of traditional storytelling, fairy tales persist in other forms, particularly in theatrical performances. The act of storytelling fairy tales entails assuming the role of a character within the narrative, thereby becoming a fairy-tale figure and inhabiting the persona of that character. This unity of storytellers and collective listeners

occurs in the context of theatre when the actors and young audience members establish an emotional connection.

Bibliografia

AGHNIASHVILI, LADO

1890 *Kartuli zghaprebi* [Georgian fairytales], Amkhanagoba, Tbilisi.

BACCHILEGA, CRISTINA

1997 *Postmodern Fairy Tales, Gender and Narrative Strategies*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

1989 *Calvino's Journey: Modern Transformations of Folktale, Story, and Myth*, «Journal of Folklore Research», vol. 26, no. 2, 81-98.

BAKRADZE AKAKI

1989 *Kino, teatri* [Cinema, theatre], Khelovneba, Tbilisi.

BAUSINGER, HERMANN

1980 *Formen der ‚Volkspoesie‘* [Grundlagen der Germanistik], E. Schmidt, Berlin.

BAYE, BARON J.

1900 *La Beauté. Légende Géorgienne*, Librairie Nilsson, Paris.

BENDIX, REGINA

1990 *Folk Narrative, Opera and the Expression of Cultural Identity*, in «Fabula», vol. 34, no. 3-4, 297-303.

1983 *The Firebird From the Folktale to the Ballet*, vol. 24, no. 1-2, 1983, 72-85.

CHIKOVANI, MIKHEIL

1947 *Mijatchvuli amirani* [Enchained Amirani], Tbilisi State University, Tbilisi.

CHKHARTISHVILI, LASHA

2018 *Georgian Theatre Today, Part II*, «Art Science Studies», vol. 3–4, no. 76–77, 2018, 195-197.

CHOLOKASHVILI, RUSUDAN

2009 *Zgapari da sinamdvile* [Folktale and Reality], Nekeri, Tbilisi.

DEGH, LINDA

1992 *“What kind of people tell legends?” Folklore Processed. In Honour of Lauri Honko on his 60th Birthday 6th March 1992*, Helsinki, 104-113.

DENT, EDWARD J.

2013 *Carlo Gozzi and his Fairy Plays. The Blue Monster (Il Mostro Turchino): A Fairy Play in Five Acts*,

Cambridge University Press, v-xxii.

DIRR, ADOLF

1922 *Kaukasische Märchen*, Diederichs, Jena.

DORSON, RICHARD

1977 *Folklore and Folklife*, University of Chicago Press, Chicago.

FÄHNRIK, HEINZ

1980 *Georgische Märchen*, Insel, Leipzig.

GOGIASHVILI, ELENE

2006 *The Christian Symbolism of Animal Figures in Georgian Folktales according to the Manuscript of 12th century*, in «Fabula. Journal of Folktale Studies», Volume 47, Issue 1 part 2, 65-78.

2011 *“In Georgia, eroi, giganti e streghe.” Giovanna Motta: “Raccontami una storia...”. Fiabe, leggende e miti nella memoria di popoli*, Franco Angeli, Milano, 218-225.

GOGIASHVILI, ELENE and DE BONIS, TEODOSIO

2023 *In the Labyrinth of Fables: Traces of Panchatantra in Georgian Literary and Oral Narrative Tradition*, «Revista de Ethnografie eş Folclor/Journal of Ethnography and Folklore», 1-2, 2023, 5-20.

GUGUSHVILI, ETER

1985 *Teatraluri ckhovreba* [Theatrical Life]. *Gazeti «Komunisti»* [The newspaper «Komunist»], 5th February, 1985, 2.

GVINIASHVILI, ANA

1956 *Mozard Makurebelta Kartuli Teatri* [The Georgian Theatre for Young Audiences], Khelovneba, Tbilisi.

HUNT, DAVID G.

2019 *Georgian Folk Tales. Translated by D.G. Hunt*, Artanuji publishing, Tbilisi.

ISTVÁNOVITS, MARTON

1958 *A király meg a pacsirta*, Európa, Budapest.

JEDLIČKA, JAROMÍR

1949 *Gruzinské pohádky*, Svět sovětů, Praha.

KAVTARADZE, GIORGI

2009 *Bernardo da Napoli's activities in Georgia*, «The Caucasus: Georgia on the Crossroads. Cultural exchanges across the Europe and Beyond», Proceedings of the international symposium of Georgian culture. Florence , 60-63.

KIKNADZE, ZURAB

2001 *Kartuli Eposi*, Logos Press, Tbilisi.

KURDOVANIDZE, TEIMURAZ

2000 *The Index of Georgian Folktale Plot Types. Systematic directory, according to the system of Aarne-Thompson*, Merani Press, Tbilisi.

MARSHAK, SAMUIL

1971 *Statji, Vystuplenija, Zametki, Vospominanija* [Articles, Presentations, Notes, Memories], Vol. 6., Khudozhestvennaja literatura, Moskow.

MINČEVA, DONA

1957 *Gruzinski narodni prikazki*, Narodna Mladezh, Sofija.

MIRIANASHVILI, ANA

2022 *Sabavshvo/mozard makurebelta teatris roli XX da XXI saukuneebshi; sarepertuaro problemebi* [The Role of the Theatre for Young Audiences in the 20th and 21st Centuries: Problems of the Repertoire], Thesis, Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University.

MURAI, MAYAKO

2013 *The Princess, the Witch, and the Fireside: Yanagi Miwa's Uncanny Restaging of Fairy Tales*, Marvels & Tales, 27.2.

PAPASHVILI, GIORGI

1946 *Yes and No Storys. A Book of Georgian Folk Tales*, New York, Harper & Brothers.

RAZIKASHVILI, TEDO

1909 *Khalkhuri zgaprebi kartlshi shekrebili* [Folk tales collected in Kartli], Amkhanagoba, Tbilisi.

RÖHRICH, LÜTZ

1964 *Märchen und Wirklichkeit*, Steiner, Wiesbaden.

SCHACKER, JENNIFER

2018 *"Theater." The Routledge Companion to Media and Fairy-Tale Cultures*, edited by Greenhill, P., Terry Rudy, J., Hamer, N., & Bosc, L., Taylor & Francis Group, 337-347.

SIKHARULIDZE, KETEVAN

2018 *Georgian mythology*, Logos, Tbilisi.

SIKHARULIDZE, KSENIA

1949 *Kartuli khalkhuri Saistorio Sitkviereba* [Georgian Heroic and Historical Legends], Tbilisi State University, Tbilisi.

TAKAISHVILI, EKVTIME

1918 *Khalkhuri sitkviereba* [folklore], Georgian Society of History and Ethnography, Tbilisi.

TATAR, MARIA

2010 *Why Fairy Tales Matter: The Performative and the Transformative*, «Western Folklore», vol. 69, no. 1, 55-64.

TERRY RUDY, JILL

2018 *"Overview of Basic Concepts. Folklore, Fairy Tale, Culture, and Media." The Routledge Companion to Media and Fairy-Tale Cultures*, edited by Greenhill, P., Terry Rudy, J., Hamer, N., & Bosc, L., Taylor & Francis Group, 2018, 3-10.

TUITE, KEVIN

1994 *Violet on the Mountain: an anthology of Georgian folk poetry. Translated and edited by Kevin Tuite*, Amirani, Tbilisi.

TUMANISHVILI, MIKHEIL

1989 *Rezhisori teatridan tsavida* [The director left the theatre], Teatris mogvatseta sazogadoeba, Tbilisi.

URUSHADZE, VENERA

1958 *Anthology of Georgian Poetry. Translated by Venera Urushadze*, Soviet Georgia, Tbilisi.

UTHER, HANS-JÖRG

2004 *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Parts 1–3. «Folklore Fellows' Communications» 284–86, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

WALRAVEN, HANNEKE

2015 *De held Amiran. Georgische sprookjes. Vertaald uit het Russisch door Hanneke Walraven. Met illustraties van Lilian van der Strap*, Cichorei, Amsterdam.

WARDROP, MARJORY

1894 *Georgian Folktales translated by Marjory Wardrop*, Nutt, London.

VIRSALADZE, ELENE

1948 *Masalebi kartuli folkloris istoriisatvis* [Materials for history of Georgian Folklore], Literaturuli dziebani, 363-383.

2017 *Hunting Myths and Poetry. Translated by D. G. Hunt*, Georgian National Academy of Sciences, Tbilisi.

ZIPES, JACK

1988 *The Changing Function of the Fairy Tale*, «The Lion and the Unicorn» No. 2, 1988, 7-31.

2011 *The Meaning of Fairy Tale within the Evolution of Culture*, «Marvels & Tales», In Honor of Jacques Barchilon, vol. 25, no. 2, 221-243.

2006 *Why fairy tales stick: the evolution and relevance of a genre*, Routledge, New York and London.

antropologia e teatro

ARTICOLO

L'operetta *Baraonda* (1936) di Lessi, Compare, Perrone. Una “monelleria” nel sistema di propaganda attuato dal regime fascista attraverso i generi leggeri

Francesca Di Fazio

Abstract – ITA

Il ritrovamento di materiali inediti relativi all'operetta *Baraonda* (1936) presso un archivio privato bolognese offre nuove prospettive sull'uso del teatro leggero nella propaganda fascista. L'operetta, di Giulio Compare, Dino Lessi e Francesco Perrone, prodotta per l'Opera Nazionale Balilla presso il Teatro Solvay di Rosignano, si inserisce nel più ampio quadro del controllo culturale esercitato dal regime, che favorì il teatro d'infanzia e le forme di spettacolo leggero per consolidare il consenso. Tuttavia, *Baraonda* si distingue per un approccio critico, evidenziato dagli stessi autori, che riflette le tensioni tra esigenze artistiche e adesione alle linee del regime. Questo studio esamina il ruolo dell'operetta nel sistema teatrale fascista, confrontandone la narrazione con altre produzioni coeve, evidenziando così le ambiguità e i margini di dissenso.

Abstract – ENG

The discovery of previously unpublished materials related to the operetta *Baraonda* (1936) in a private archive in Bologna offers new perspectives on the use of light theatre in Fascist propaganda. The operetta—written by Giulio Compare, Dino Lessi, and Francesco Perrone—was produced for the Opera Nazionale Balilla and staged at the Teatro Solvay in Rosignano. It is situated within the broader framework of cultural control exercised by the regime, which promoted children's theatre and light entertainment forms as tools to consolidate popular support. However, *Baraonda* stands out for its critical approach—highlighted by the authors themselves—which reflects the tensions between artistic aspirations and adherence to the regime's directives. This study examines the role of operetta within the Fascist theatrical system, comparing its narrative to other contemporary productions and thus shedding light on the ambiguities and subtle spaces of dissent embedded within the cultural policies of the period.

ARTICOLO

L'operetta *Baraonda* (1936) di Lessi, Compare, Perrone. Una “monelleria” nel sistema di propaganda attuato dal regime fascista attraverso i generi leggeri ¹

Francesca Di Fazio

Introduzione

In un archivio privato bolognese² sono stati recentemente ritrovati materiali inediti dattiloscritti e manoscritti (copione, libretto, spartito e schema coreografico completo di bozzetti dei costumi) riguardanti un'operetta presentata nel 1936 da Giulio Compare, Dino Lessi e Francesco Perrone al Teatro Solvay di Rosignano, dal titolo *Baraonda*³. La scoperta di questa documentazione offre l'occasione per una riflessione intorno al ruolo che le forme di teatro cosiddette “leggere” – e in particolare l'operetta e il teatro per l'infanzia – ebbero in quella macchina propagandistica che il fascismo approntò a partire dagli anni '20 e che mise in atto un preciso controllo delle produzioni teatrali.

Solo da poco rientrate negli interessi degli studi teatrologici (Bower 2024; Schino 2017), le forme di teatro leggero erano nondimeno le più seguite, come attesta chiaramente un documento del Ministero della Cultura Popolare, risalente al 1940 e fin qui passato sotto traccia: in vista dell'Esposizione Universale del 1942 da ospitarsi a Roma (EUR) e mai realizzata, il MinCulPop elaborò un'analisi sull'andamento degli spettacoli teatrali in Italia, nella quale si evidenzia che, oltre la lirica, “il gusto del pubblico, fra tutte le altre forme, si orienta nettamente verso i tipi di spettacoli leggeri”⁴. In particolare, è interessante notare come, al di là della retorica del “teatro di massa” auspicato da Mussolini, negli anni Trenta il regime fascista abbia presto intercettato questa tendenza, decidendo non solo di assecondarla ma di promuoverla attivamente. Ne è un esempio particolarmente significativo la produzione dell'operetta *Baraonda* presso il Teatro Solvay di

¹ Il presente articolo è esito della ricerca sviluppata nell'ambito del progetto “Teatro e diplomazia nell'Italia fascista: un'indagine dei generi leggeri”, coordinato dal prof. Matteo Paoletti (Università di Bologna), finanziato con fondi ALMARie CURIE 2021 e fondi dell'Unione europea - NextGenerationEU.

² Archivio privato di Marco Muzzati (Bologna). Si ringrazia per la gentile concessione a pubblicare i documenti su *Baraonda*.

³ Le riproduzioni fotografiche dei materiali relativi a *Baraonda* e conservati nell'archivio privato di Marco Muzzati (Bologna) verranno pubblicate con accordo del proprietario sul Sistema Bibliotecario di Ateneo dell'università di Bologna.

⁴ Archivio Centrale dello Stato (di seguito ACS), Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale per il Teatro, Servizio ospitalità, Dati Statistici Sugli Spettacoli, 1940, 3945, b.1292.

Rosignano da parte dell'Opera Nazionale Balilla, di cui il materiale artistico rinvenuto testimonia l'attenzione dedicata alla messa in scena. L'operetta, vincitrice di un concorso indetto dall'O.N.B. di Livorno, si situa nel filone del teatro propagandistico ed educativo promosso dall'ente, essenziale allo sviluppo di un consenso interno al Paese. Allo stesso tempo, tuttavia, essa solleva degli spunti unici di riflessione che la situano in una posizione problematica rispetto alla maggioranza della produzione teatrale dedicata all'infanzia, costellata di testi apertamente propagandistici (si pensi, per citare un esempio fra i tanti, alla collezione "Il Teatro del Balilla" pubblicata da Ausonia a partire dal 1928, con titoli quali *Santa Milizia*, *I primi balilla*, *L'avanguardista*, *Il milite*, *Bepi il piccolo triestino*...). Non solo: come si vedrà, la trama di *Baraonda* si distanzia in parte dalle innumerevoli rievocazioni celebrative della storia di Giovan Battista Perasso detto Balilla, ma lo fa in ragione di un intento critico chiarito dagli stessi autori in una nota apposta al dattiloscritto del copione dell'operetta:

[...] i lavori destinati ai ragazzi sono nella maggioranza così congegnati: il bimbo o la bimba, vittima della miseria e del destino avverso o della cattiveria umana e la bimba o il bimbo coraggioso, audace, intraprendente che salva il bimbo o la bimba fra il generale contento. In questi ultimi tempi si è aggiunto un perfezionamento: la scena finale con la consegna della medaglia all'eroe, per lo più vestito da balilla, con relativo discorsetto di circostanza e saluto al Duce. Così gli applausi non possono mancare: evidentemente sono indirizzati al Duce e non all'autore... Ma tant'è: la cronaca può registrare uno scrosciante applauso finale...ed il lavoro è salvo!⁵. (Compare, Lessi, Perrone 1936: III).

Nonostante gli autori motivino il loro intento principalmente con ragioni artistiche⁶, *Baraonda* si insinua nelle pieghe di quel sistema teatrale di indottrinamento immaginato dal fascismo per le giovani generazioni.

⁵ Giulio Compare, Dino Lessi, Francesco Perrone, *Baraonda*, dattiloscritto con note manoscritte. Archivio privato di Marco Muzzati (Bologna).

⁶ Si legge ancora nella nota: "Da parecchi anni interessati alla preparazione e messa in scena di spettacoli d'operetta eseguiti esclusivamente da complessi artistici dell'Opera Balilla, avevamo da tempo potuto meglio di ogni altro constatare che, se non mancavano entusiasmo, attitudine e capacità tra la massa dei giovani e piccoli artisti, difettava per contro grandemente il repertorio a loro adatto [...]".



Fig. 1 – Frontespizio del dattiloscritto del copione di *Baraonda*.

Propaganda "leggera": lo sfruttamento dei generi popolari

È noto che accanto all'immagine di roboante potenza coercitiva, imbevuta di inneggiamenti alla guerra e di feroce espansione coloniale, il fascismo seppe anche creare consenso attraverso la persuasione e la propaganda. È altresì noto che il teatro, oltre al cinematografo, giocò una parte fondamentale in questa opera di attrazione: lo stato fascista, infatti, intervenne in modo sostanziale e mirato nella ridefinizione del sistema culturale italiano⁷. Già a partire dagli anni Venti, una delle prime iniziative perseguite fu quella di assicurare la

⁷ Sui rapporti tra il teatro e il fascismo si vedano, tra gli altri, Carlotta Clerici, *Le théâtre italien pendant le fascisme*, «Revue Française d'Histoire des Idées Politiques», n. 8, L'Harmattan, 1998, pp. 323-338; Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, Berkeley, University of California Press, 1997; Matteo Paoletti, *Una storia in chiaroscuro: Pirandello e il Teatro d'Arte come strumenti di diplomazia culturale*, «Teatro e Storia», vol. 42, 2021, p. 315-336; Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo* (1994), Corazzano, Titivillus, 2009; Emanuela Scarpellini,

conoscenza e la circolazione della cultura italiana all'estero, e questo sviluppando diverse azioni di diplomazia culturale (Paoletti 2022: 201-221).

All'interno dello stato fascista, i primi segni di intervento del governo cominciarono anche in questo caso dagli anni Venti, non solo per una determinazione di ordine politico ma anche pragmaticamente per far fronte alla crisi massiva che gli anni della Grande guerra avevano apportato al settore dello spettacolo. Le misure partirono dal teatro musicale, come testimonia l'organizzazione di due congressi, il Congresso dell'Arte Lirica (Roma, 15 marzo 1923), e il Congresso del Teatro Drammatico e dell'Operetta (Milano, 15 gennaio 1924) (Paoletti 2020; Paoletti 2019: 55-70).

Nel suo formarsi quale regime totalitario, il fascismo degli anni Venti avvertì il bisogno di "appropriarsi delle organizzazioni sociali esistenti, crearne di nuove, moltiplicare la portata e le prerogative delle strutture verso cui dirigere, fin dall'infanzia, il maggior numero possibile di uomini e donne" (Gentile 2020: 141). Vennero infatti create l'Opera Nazionale Dopolavoro (O.N.D.)⁸ e l'Opera Nazionale Balilla (O.N.B.)⁹, entrambe direttamente dipendenti dal partito fascista. L'O.N.B., creata nel 1926, fu considerata "la vera scuola del fascismo, non solo perché era gestita da uomini completamente asserviti alla causa, ma soprattutto perché incarnava l'ideale pedagogico dei dirigenti in camicia nera" (Betti 1984: 93-94). Tale Opera, per la quale il Ministero dell'interno stanziava un contributo annuo di un milione di lire¹⁰, era finalizzata all'"educazione fisica e morale della gioventù"¹¹, che perseguiva attraverso la partecipazione sia a tornei e giornate ginniche che a iniziative culturali tra cui, come si vedrà, la realizzazione di veri e propri spettacoli da parte dei Balilla stessi.

Gli anni Trenta videro una messa a punto di numerose riforme e inquadramenti del sistema dello spettacolo da parte dello Stato. Nel 1931 le competenze sulla censura teatrale vennero affidate direttamente al Ministero dell'interno, sancendo che "Non possono darsi o recitarsi in pubblico opere, drammi o ogni altra produzione teatrale che siano, dal Ministero dell'interno, a cui devono essere comunicati per l'approvazione,

Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista, Firenze, La Nuova Italia, 1989; Jeffrey T. Schnapp, *18 BL: Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Milano, Garzanti, 1996.

⁸ Sui Cfr. R.D.L. 1° maggio 1925, n. 582, <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1925/05/14/112/sg/pdf> (ultimo accesso 3 Settembre 2024). L'O.N.D., creata con l'obiettivo di occuparsi del tempo libero dei lavoratori su tutto il territorio nazionale, divenne rapidamente l'ente principale dell'inquadramento delle masse da parte del regime.

⁹ Cfr. R.D.L. 3 aprile 1926, n. 2247, <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1927/01/11/7/sg/pdf> (ultimo accesso 3 Settembre 2024).

¹⁰ Cfr. R.D.L. 3 aprile 1926, n. 2247, Art. 9.

¹¹ *Ivi*, Art. 1.

ritenuti contrari all'ordine pubblico, alla morale o ai buoni costumi"¹². Sotto il dicastero di Galeazzo Ciano alla Stampa e Propaganda vennero emanati due decreti: il primo a disciplina degli enti lirici e delle stagioni liriche¹³, il secondo a regolamentazione di tutte le altre forme performative, dai concerti all'operetta, dalle stagioni dei teatri minori alla prosa e alla rivista¹⁴. Uniformazione, dunque, e fascistizzazione del sistema dei teatri lirici italiani: va da sé che "l'attività degli Enti" dovesse "essere intesa soprattutto alla educazione musicale e teatrale del popolo"¹⁵. Tale uniformazione, unita ad una azione disciplinatrice (De Pirro in Scarpellini 1989: 164-165)¹⁶, non favorì un arricchimento delle forme teatrali italiane da un punto di vista estetico e contenutistico. Una funzione che svolsero invece forme di teatro leggero, che incontrarono sempre più favore di pubblico nel corso degli anni Trenta. Nel documento promosso dal MinCulPop citato in apertura¹⁷, riguardante l'analisi degli spettacoli in vista dell'Esposizione Universale di Roma, la prevalenza dei generi leggeri è netta, tanto che alle voci di operetta e rivista (riportate insieme, è bene quindi avere in mente che la rivista si era sempre più diffusa, anche a discapito dell'operetta) si legge:

Il pubblico ha dimostrato un interesse sempre crescente per questi generi di spettacoli, malgrado il progressivo aumento dei prezzi che, nel quadriennio, si sono raddoppiati. È il più netto fenomeno di tutta la serie esaminata e si ritiene che tale orientamento debba essere preso in seria considerazione nello stabilire il programma degli spettacoli dell'Esposizione¹⁸.

Quando tale analisi viene effettuata si sono appena conclusi gli anni Trenta: il regime si dimostra non solo attento alle tendenze, ma soprattutto disposto ad assecondarle e quindi a finanziarle. Un atteggiamento, questo, che doveva essere già ben avviato da tempo.

¹² Cfr. R.D.L. 18 giugno 1931 n.773, Art. 73, <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1931/06/26/146/so/146/sg/pdf> (ultimo accesso 10 Ottobre 2024).

¹³ Cfr. R.D.L. 3 febbraio 1936-XIV, n. 438, <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1936/03/27/72/sg/pdf> (ultimo accesso 10 Ottobre 2024)

¹⁴ Cfr. R.D.L. 3 febbraio 1936-XIV, n. 720.

¹⁵ *Ivi*, Art. 2.

¹⁶ In particolare: «gli attori (...) sono, sia collettivamente che singolarmente, un poco difficili a trattare. Né sono facili tutti gli altri che vivono del Teatro e per il Teatro. Su tutti costoro eserciterà l'Ispektorato, attraverso le Organizzazioni sindacali, una continua, lenta, progressiva azione disciplinatrice».

¹⁷ ACS, Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale per il Teatro, Servizio ospitalità, Dati Statistici Sugli Spettacoli, 1940, 3945, b.1292.

¹⁸ ACS, Servizio ospitalità, Dati Statistici Sugli Spettacoli, 3945, b.1292, 1940.

Se il successo dei generi leggeri è stato letto come mera espressione di un mutato gusto di un nuovo ceto sociale alla ricerca di distrazioni da una realtà bellica disturbante (Pedullà 2009: 185-188)¹⁹, appare difficile pensare che il regime abbia permesso lo sviluppo di forme culturali leggere, “di evasione”, senza apporre su di esse attenzione e sorveglianza. Questo è tanto più vero alla luce dello stretto controllo politico e amministrativo esercitato dal regime sull’intero sistema teatrale italiano e lo sfruttamento di esso quale mezzo di propaganda.

È altresì vero che le forme di teatro leggero possono muoversi con maggiore libertà, perché “la peculiarità di azioni o scelte non turba, nel comico. [...] Loro sì, gli artisti minori, possono coltivare la loro bizzarria senza fare e farsi danno, perché lo spettacolo leggero è per sua natura un po’ strano, diverte proprio per questo” (Schino 2017: 111). Se la retorica del Ventennio appare ed è stata tramandata nei termini di disciplina, serietà e rigore, è pur vero che essa si voleva portatrice di “modernità”: a fronte della stagnazione tematica e attoriale del teatro di prosa, gli spettacoli “minori” trasmettevano invece “una modernità garbata, leggera, elegante, non trasgressiva, danzante, un po’ facile” (Schino 2017: 126) che, oltretutto, attraeva più spettatori e quindi più incassi. Infatti, “nonostante la controversa accoglienza da parte della critica e il valore estetico talvolta discutibile, lo spettacolo leggero italiano [...] divenne una delle colonne portanti del mercato teatrale fino alla fine degli anni Venti, grazie alla sua popolarità presso il pubblico e alla sua capacità di produrre guadagno” (Paoletti 2024: 13). Inoltre, se da un lato la morsa del controllo sugli spettacoli si fece più stretta, dall’altro il regime doveva “procurarsi consenso, configurandosi padrone ma anche benefattore” (Trezzi – Curtolo 1983: 45). Tale fine poteva essere ottenuto anche attraverso l’intrattenimento offerto da spettacoli leggeri e accessibili, promossi dal regime (si ricordi che ai lati dei palchi erano spesso collocati imponenti fasci, a sottolineare il ruolo del regime nel garantire piacere e cultura). Diversi studiosi, infatti, hanno ritenuto che l’effetto propagandistico in ambito teatrale fosse basato più sull’esperienza dello spettatore che sul messaggio specifico impartito dal dramma, in modo “ingannevolmente apolitico” (Gaborik 2021: 210) o indiretto (De Grazia 1981: 166; Scarpellini, 1989: 108).

Anche nel teatro per l’infanzia “messaggi ben precisi vengono spesso trasmessi sotto un ammanto di festosità giocosa” (Cipolla 2023: 40). La diffusione del teatro per l’infanzia trovò sotto il fascismo una grande spinta, in

¹⁹ In particolare: “Il fascismo sviluppò un intenso intervento politico nei confronti del teatro ma questo non fu, ovviamente, sufficiente a far nascere una cultura teatrale autonoma dotata di linguaggi espressivi originali. [...] Nel corso degli anni Trenta la scena italiana [...] – ad onta dei tanti proclami di rottura con il teatro borghese – ripiegò, piuttosto, sul repertorio dei cosiddetti ‘telefoni bianchi’: la commedia di costume, alla fine, attrasse il gusto di un nuovo pubblico piccolo-medio borghese. [...] l’affermazione di un repertorio italiano di teatro, come si diceva allora, ‘digestivo’ appariva come il riflesso di una finta tranquillità sociale, in realtà perturbata da scelte militarmente aggressive – in Etiopia e in Spagna – effettuate dal regime dominante”.

particolare dopo l'applicazione del decreto Gentile del primo ottobre 1923, che introdusse tra i nuovi insegnamenti anche la recitazione. Le indicazioni didattiche ministeriali prescrivevano nelle classi preparatoria e prima la "recitazione di brevissimi dialoghi", nelle seconde e nelle terze "l'interpretazione di brevissimi componimenti teatrali per fanciulli" e nelle classi successive "la rappresentazione di una commediola"; contemplavano inoltre la dotazione da parte di ogni scuola di una "raccolta di dialoghi e di piccole commedie per recite scolastiche". Le ampie e dettagliate prescrizioni redatte dalla commissione presieduta da Giuseppe Lombardo Radice riflettevano soprattutto l'interesse per il canto. Le nuove normative stimolarono lo sviluppo di un'editoria specializzata, dedicata alla pubblicazione di cataloghi di testi teatrali e repertori musicali, come quelli prodotti da Paravia e SEI (Vagliani 2004: 8-19). Se la letteratura teatrale pubblicata per l'infanzia durante il ventennio fu uniformemente imbevuta di moralismo e propaganda, il panorama musicale sembrò mantenere, almeno in certi casi, un grado di libertà maggiore. Il suo repertorio era infatti riccamente nutrito da quello fiabesco, come risulta dalle numerose fiabe musicali prodotte in quegli anni: si pensi a quelle musicate da Luigi Ferrari-Trecate come *Ciottolino*, su libretto di Giovacchino Forzano²⁰, o alle innumerevoli versioni di Pinocchio in musica (Vagliani 2004: 8-19). Un ruolo propulsivo per questo genere fu svolto anche dalla nascita e dal clamoroso successo del Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca. Questo teatro di marionette a filo, accanto a riduzioni di opere celebri, metteva in scena nuove composizioni create su commissione, spesso ispirate a temi fiabeschi come *La bella addormentata nel bosco* di Ottorino Respighi, su libretto di Gian Bistolfi (1922). L'esperienza di Podrecca è significativa dello sfruttamento dei generi leggeri da parte del regime poiché, divenuto celeberrimo sia a livello nazionale che internazionale ("I Piccoli" di Podrecca effettuarono lunghissime tournées in Europa e negli USA), Mussolini stesso ne lodò le doti creative: "Applaudo alla nobile istituzione del T.d.P., che è riuscita a suscitare una vera ammirazione, non solo tra i più piccoli, ma anche tra le personalità più eminenti nel campo dell'arte", si legge in un dossier francese della compagnia di Podrecca²¹. Del '38 è poi l'organizzazione a Bologna del Convegno Nazionale per la Letteratura Infantile e Giovanile²², che si aprì con il *Manifesto della Letteratura Giovanile* a firma di Filippo Tommaso

²⁰ Sempre di Ferrari-Trecate: *La Bella e il Mostro*, libretto di Fausto Salvatori (Milano, Teatro alla Scala 1926); *Le Astuzie di Bertoldo*, libretto di Ostilio Lucarini e Carlo Zangarini (Genova, Carlo Felice 1930).

²¹ "J'applaudis à la noble institution du T.d.P. qui a su éveiller une vraie admiration, non seulement parmi les petits mais aussi parmi les personnages les plus considérables dans le domaine de l'art". *Teatro dei Piccoli (Vittorio Podrecca)*, Milano, Arti grafiche Pizzi e Pizio, s.d., conservato presso la Fondazione Tancredi di Barolo, Torino. Traduzione di chi scrive.

²² Gli atti sono stati pubblicati: *Convegno Nazionale per la Letteratura Infantile e Giovanile con prefazione manifesto di F. T. Marinetti Accademico d'Italia, Bologna 1938-XVII*, Ente Nazionale per le Biblioteche Nazionali e Scolastiche, Roma, Sindacato Nazionale Fascista Autori e Scrittori, 1939.

Marinetti (parole d'ordine sono "Fede in Dio", "orgoglio italiano", "esaltante poesia della guerra", "adorazione del nuovo" e così via), e si chiuse con un intervento di Corrado Pavolini sul Teatro per ragazzi, che, analizzando la scarsa valenza artistica in cui versa, auspicava:

E a quell'alto comandamento di "andare verso il popolo" abbiamo da obbedire finalmente anche nel campo della prosa, non soltanto in quello della lirica: abbiamo da creare cioè opere schiettamente popolari, che sappiano toccare in ciascuno le più intime corde umane senza per questo deflettere da una vera dignità d'ispirazione e di linguaggio. (Marinetti – Volpicelli – Pavolini et al. 1939: 213)

La produzione dell'operetta per bambini *Baraonda*, negli anni successivi, sembra porsi in continuità con questo obiettivo esplicito del regime.

Rosignano Solvay, provincia di Livorno: teatro, industria e fascismo

Peculiare è il contesto politico e culturale in cui fiorirono sia l'operetta *Baraonda*, sia lo stesso Teatro Solvay di Rosignano quale nuovo polo teatrale di rilievo nell'area livornese. La storia del Teatro Solvay affonda le radici nei primi decenni del XX secolo, quando la Società Solvay decise di insediarsi in una regione della Maremma toscana caratterizzata fino ad allora da un forte isolamento agricolo. Nel 1923 Solvay Rosignano, dietro richieste della società belga, diventò a tutti gli effetti una frazione del comune di Rosignano. I dirigenti dell'azienda chimica si premurarono anche di organizzare attività ricreative sia per i dirigenti che per gli operai. In questo contesto, il piccolo circolo ricreativo conosciuto come "Il Circolino" diventò un luogo di incontro dove, accanto ai giochi e alle attività di svago, cominciarono a prendere forma le prime rappresentazioni teatrali, spesso improvvisate da dilettanti locali o da piccole compagnie di giro. Nel 1928, la crescente popolarità dello spettacolo spinse la Solvay a costruire un vero e proprio teatro, il Teatro Solvay, che ben presto accolse le prime compagnie professionali, contribuendo significativamente allo sviluppo culturale della comunità. In poco tempo, il teatro diventò un punto di riferimento non solo per i dipendenti della fabbrica, ma per l'intera popolazione di Rosignano e dei comuni limitrofi. I migliori complessi teatrali dell'epoca iniziarono a fare tappa a Rosignano, arricchendo il palinsesto culturale locale con spettacoli di richiamo. La direzione venne inizialmente data a Remo Lotti, seguito da Otello Bartalucci, che portò a Rosignano il *Lohengrin* di Aldo De Benedetti, cavallo di battaglia della Compagnia Sergio Tofano, Vittorio De Sica, Giuditta Rissone:

Nelle prime file di platea sedevano di fianco al direttore ed al sindaco addirittura Luigi Pirandello con la sua Marta, il figlio Stefano Landi, il regista Pavolini, Dario Valori ed altri VIP della cultura. Arrivarono i giornalisti, tutta Italia parlò di quello sperduto centro dove in un bellissimo teatro ai margini della Maremma si era fatto spettacolo e cultura (Fulvi 1989: 6).

Negli anni Trenta, tuttavia, il Teatro Solvay soffriva di instabilità economica, e, pur essendo dinamico per essere un teatro di provincia, pesava sui costi dell'azienda chimica. Nel 1934 subentrò alla direzione Dino Lessi (1901-2005). Nato a Volterra il 10 gennaio 1901, Lessi si trasferì a Milano a 17 anni, iniziando un percorso lavorativo e artistico nel mondo teatrale sotto la guida degli zii materni, già attivi nel settore. Dopo varie esperienze come trovarobe e aiuto attrezista, collaborò con importanti compagnie di prosa, tra cui la Piperno-Melato, e ricoprì piccoli ruoli da attore. Dopo il servizio militare e brevi ritorni a Volterra, nel 1926 venne assunto dalla Solvay, dove ricoprì incarichi amministrativi, ma il suo interesse per il teatro rimaneva centrale.

Con la nascita del Dopolavoro Nazionale, la presidenza locale fu affidata a Carlo Leoni, segretario generale della Società Solvay, che propose a Lessi di avviare un'attività teatrale per i ragazzi inquadrati nell'Opera Nazionale Balilla, nonostante Lessi fosse iscritto al Partito Socialista dal 1920 e facesse parte "di una comitiva di fieri antifascisti" (Lessi 1999: 17)²³.

Il primo saggio, *Una partita a scacchi* di Giacosa, non riscosse successo, ma l'iniziativa proseguì con la messa in scena dell'operetta *Il piccolo balilla* di Romolo Corona, coinvolgendo un centinaio di giovani tra i sette e i quindici anni. Lo spettacolo ottenne grande consenso, venendo replicato più volte. Negli anni successivi vennero realizzate altre operette, tra cui *Fior di loto* e *Il domino verde*, anch'esse di Corona. Quest'ultima produzione richiese quattro mesi di lavoro e impiegò circa 150 costumi, creati grazie a una fabbrica di Ovada specializzata in abiti di carta. Le scenografie furono curate da Giulio Marchi e Giulio Pachetti, mentre il supporto musicale fu assicurato da Giulio Compare²⁴. Dopo il debutto a Rosignano, *Il domino verde* fu replicato con successo al Teatro San Marco di Livorno (Lessi 1999: 21-22).

A seguito di tali lavori Lessi intuì che per far andare gli abitanti di Rosignano a teatro bisognava coinvolgerli in prima persona: "esordisce in tono minore, con spettacolini affidati proprio a loro, ai bambini figli dei

²³ Si noti che è ciò che Dino Lessi stesso riporta a settant'anni di distanza dai fatti.

²⁴ Compositore di cui non si hanno notizie salvo che si classificò quinto al Festival di Sanremo del 1960 con il pezzo *È mezzanotte* interpretato da Joe Sentieri e Sergio Bruni.

dipendenti che non erano mai stati ammessi sul magico palcoscenico” (Lessi 1999: 7). È in tale ottica che Lessi decise di creare ex novo uno spettacolo per i ragazzi, e di proporlo per un concorso di operette indetto dall’Opera Nazionale Balilla di Livorno: è così che nacque *Baraonda*. Le finalità, tuttavia, puntavano probabilmente al di là del reperimento di pubblico tra i rosignanesi: non era difficile per Lessi immaginare che l’ottenimento di un riconoscimento dell’O.N.B. avrebbe fatto da volano per il piccolo teatro di provincia.

Basta infatti osservare la rapida espansione dell’Organizzazione Balilla livornese per comprendere l’attenzione che il regime accordò alle più giovani generazioni. Alla sua creazione nel 1927, l’O.N.B. di Livorno²⁵ sovrintendeva alle organizzazioni giovanili di numerosi comuni: Collesalveti, Rosignano Marittimo, Rosignano Solvay, Cecina, Bibbona, Castagneto Carducci, Campiglia Marittima, Piombino, Elba, Capraia e Gorgona. Nel 1927, la presenza dei Balilla e degli Avanguardisti è attestata in occasione di eventi come la cerimonia d’insediamento del Direttorio federale fascista²⁶ e la Leva fascista, una cerimonia di passaggio di età tra le organizzazioni giovanili. Già a distanza di un anno, le iscrizioni all’Opera aumentarono²⁷ e, nonostante alcune difficoltà finanziarie (Moscatelli 1995: 124), l’attività dell’O.N.B. livornese era intensa: lo testimoniano la cadenza settimanale del bollettino pubblicato dal Comitato provinciale dell’Opera sul quotidiano «Il Telegrafo» e l’attenzione alla promozione e allo sviluppo delle attività culturali:

vengono istituiti corsi di cultura fascista, indetti concorsi di recitazione, di canto e di musica, formate piccole filodrammatiche in seno alle varie Legioni, istituite scuola per operai e artigiani, esposizioni d’arte per Avanguardisti e Balilla, di lavori di cucito e ricamo e di economia domestica per Piccole e Giovani Italiane. (Moscatelli 1995: 286)

Sin dal 1928 l’Opera livornese promuoveva infatti attivamente lo sviluppo del canto e del teatro con iniziative come il concorso di canto corale, a cui partecipavano gruppi speciali delle scuole elementari, tra cui i Balilla e le Piccole e Giovani Italiane. Questo “Esperimento di canto corale” (Moscatelli 1995: 291), i cui proventi andavano al Comitato provinciale dell’Opera, si svolgeva inizialmente presso il teatro del Dopolavoro, poiché l’O.N.B. non aveva ancora un proprio teatro a Livorno. Nel corso degli anni, l’attività musicale si ampliò con

²⁵ Per una dettagliata trattazione dell’O.N.B. di Livorno si rimanda a Francesca Moscatelli, *Nascita e sviluppo dell’Opera nazionale Balilla a Livorno*, Tesi di Laurea in Pedagogia, Università di Firenze, 1995. Ringrazio sentitamente la famiglia di F. Moscatelli per avermi accordato la possibilità di consultare la sua tesi.

²⁶ Cfr. Archivio di Stato di Livorno (AsLi), Fondo Questura di Livorno, Partito Nazionale Fascista e Fasci Giovanili, sotto fascicolo Federazione Provinciale Fascista, fascicolo A3 n. 486, 12 febbraio 1927.

²⁷ Cfr. AsLi, Fondo Questura di Livorno, fascicolo A3, cit., 6 marzo 1928.

gare di declamazione e canto corale, rivolte non solo ai tesserati dell'O.N.B. ma anche agli studenti delle scuole medie: "il fatto che spesso l'O.N.B. specifichi che i saggi si rivolgono sia ai suoi tesserati che agli allievi in genere degli istituti medi, fa supporre che non tutti questi ultimi aderiscano all'organizzazione balillistica e che l'O.N.B., attraverso tale attività culturale, cercasse di attrarli a sé"²⁸. L'Opera Balilla di Livorno istituì inoltre una propria banda musicale negli anni '30, che divenne una presenza importante nelle manifestazioni pubbliche, contribuendo in modo significativo all'aspetto coreografico delle celebrazioni dell'Opera. In seguito, grazie all'impulso del Gruppo Filodrammatico Insegnanti Fascisti, sorsero piccoli gruppi teatrali indipendenti all'interno delle diverse Legioni, che organizzavano regolarmente spettacoli a beneficio delle Legioni Balilla. Si trattava perlopiù di spettacoli dai toni leggeri: nel marzo del 1930 fu ad esempio messa in scena la commedia di Sabatino Lopez, *La nostra pelle*²⁹. Il 24 maggio 1931 fu inaugurato a Livorno il teatro dei Balilla con la rappresentazione della commedia *Italo Balilla* di A. Orlandini³⁰.

Bisogna inoltre considerare un altro aspetto del contesto livornese: esponente maggiore del fascismo livornese era Costanzo Ciano, padre di Galeazzo, di intransigente fedeltà al regime, che intraprese una carriera di spicco a livello nazionale mantenendo allo stesso tempo una forte ingerenza sulla sua città natale. Nel 1924 Costanzo Ciano fu nominato ministro delle Poste e Telegrafi, divenuto poco dopo delle Comunicazioni. Nel 1930 divenne consucero del duce grazie al matrimonio del figlio con Edda Mussolini, evento che gli conferì una posizione estremamente singolare e distintiva all'interno del regime e del Paese:

Una seconda dinastia si contrappone alla "vecchia" casa sabauda, per incarnare la nuova Italia fascista. Ed in particolare a Livorno l'immagine della "seconda dinastia" viene abilmente utilizzata dalla stampa per consolidare il potere dei Ciano, fomentando sentimenti d'orgoglio campanilistico e accrescendo le aspettative su un possibile sviluppo della città. In questo contesto è significativo che le principali opere realizzate sotto il regime, l'ospedale e lo stadio, siano intitolate rispettivamente a Costanzo e ad Edda. (Mazzoni 2011: 20)

Il 28 aprile 1934, Mussolini nominò Costanzo presidente della Camera, preparando la nomina del figlio Galeazzo a sottosegretario alla Stampa e Propaganda. Mentre Galeazzo avviava la sua rapida ascesa, diventando il più giovane ministro degli Esteri e uno degli uomini più influenti del regime, il padre, grazie al

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Cfr. Bollettino dell'Opera Nazionale Balilla ne «Il Telegrafo», 7 marzo 1930, p. 4.

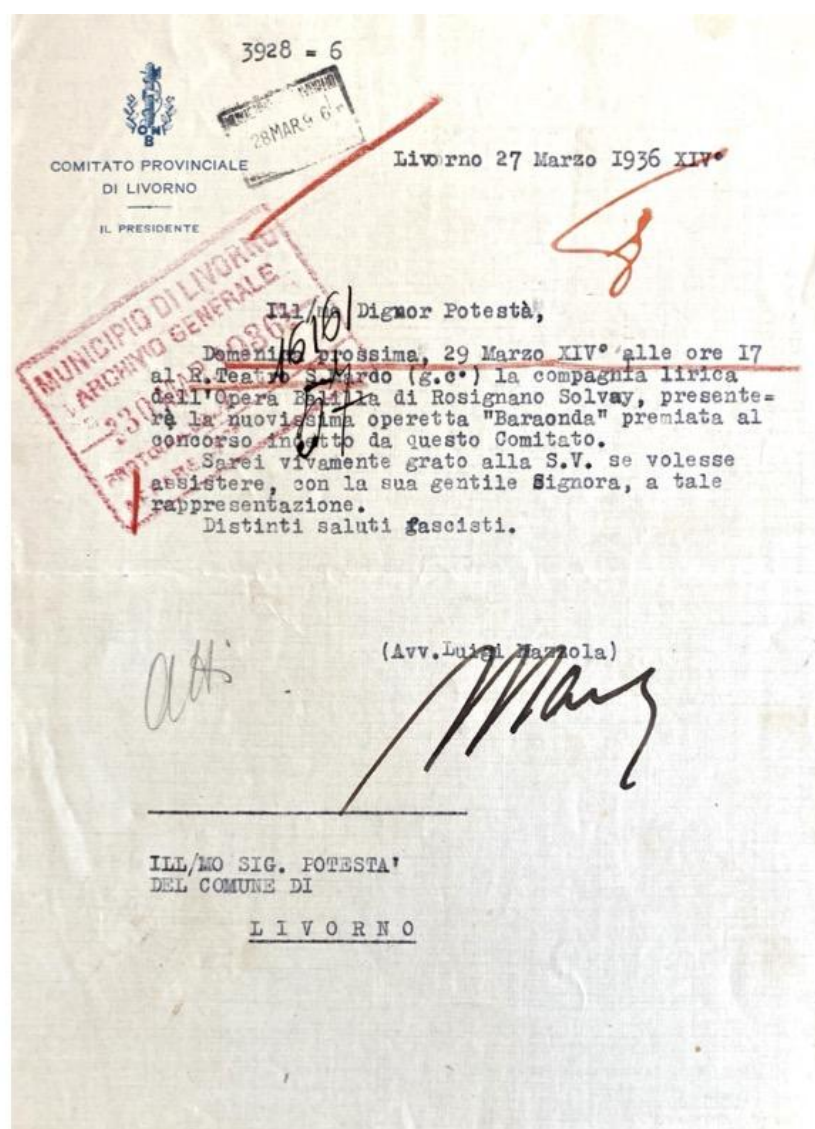
³⁰ Cfr. Bollettino dell'Opera Nazionale Balilla ne «Il Telegrafo», 22 maggio 1931, p. 4. Il nome dell'autore non è indicato per esteso.

nuovo incarico, consolidò il suo potere e rafforzò nella sua città natale l'immagine di protettore costruita nel tempo. A Livorno, infatti, Costanzo arrivò a controllare tutta la stampa locale, acquisendo la proprietà dei quotidiani «Il Telegrafo» (nel 1937) e la «Gazzetta livornese». Legato ai centri del potere politico ed economico, Ciano riuscì ad ottenere due risultati fondamentali per la città di Livorno: l'ampliamento della provincia a spese di quella di Pisa nel 1925³¹ (richiesta storica dei livornesi penalizzati dopo i moti del 1848), e, soprattutto, i benefici della legislazione speciale per lo sviluppo del porto industriale nel 1929. Nel "lungo travaglio del fascismo livornese" (Amore Bianco 2022: 197) Ciano spicca quindi come punto di riferimento, e questo non solo in campo politico. Egli ebbe infatti una grande influenza sulla vita culturale della città, "assumendo le presidenze onorarie di associazioni, comitati, enti, favorendo così quel capillare processo di conquista e inquadramento del mondo della sociabilità labronica" (Mazzoni 2011: 21).

Quando, quindi, nella metà degli anni Trenta, Dino Lessi lavorava insieme a Giulio Compare e Francesco Perrone all'operetta da presentare al concorso indetto dall'O.N.B. di Livorno, lo faceva con la consapevolezza che il suo lavoro non consisteva solo nel creare una rappresentazione con i ragazzi e le ragazze di Rosignano, ma anche nel contribuire alla crescita e al riconoscimento del suo teatro agli occhi del regime fascista. L'intento riuscì: sul palcoscenico del Teatro Solvay cominciano ad alternarsi opere complesse come *I Rusteghi* di Carlo Goldoni, rappresentato in dialetto veneziano, e compagnie di spicco a livello nazionale, come quella di Emma Gramatica, che portò in scena con Memo Benassi *Isa dove vai?* di Cesare Vico Lodovici, così come altri spettacoli di prosa in cui il richiamo era costituito dalla presenza di grandi attori (Ermete Zacconi, Armando Falconi con Nino Besozzi e Sarah Ferrati, Antonio Gandusio e Dina Galli). In quella realtà provinciale di recente creazione, la messa in scena di *Baraonda*, una nuova operetta per una nuova generazione e per un nuovo teatro, ha dunque segnato uno spartiacque oltre il quale Dino Lessi ha sviluppato una progettualità di direzione artistica, che si protrarrà poi ininterrotta fino agli anni Ottanta.

Ripercorrendo per sommi capi la storia del Teatro Solvay, si nota come essa sia legata in modo singolare alle politiche attuate dal fascismo. Un piccolo teatro di provincia, nato come contraltare ricreativo dei progressi della tecnica industriale, fu in grado di attrarre la circuitazione anche di compagnie primarie grazie alla direzione ponderata di chi seppe cogliere (e riprodusse, non tanto per fini politici quanto artistico-organizzativi) l'essenza della politica culturale portata avanti dal regime: da un lato fare leva sulle giovani generazioni, dall'altro sfruttare i generi più popolari come operetta, rivista e cinematografo per attirare quanto più pubblico possibile, e il suo consenso.

³¹ Si noti a margine che è in questo momento che Rosignano passa sotto la provincia di Livorno.



Scanned with CamScanner

Fig. 2 – Invito al podestà alla rappresentazione al Teatro San Marco di Livorno di *Baraonda*, da parte dell'allora presidente del comitato provinciale di Livorno dell'O.N.B. Luigi Mazzola. Archivio Storico del Comune di Livorno (CLAS), 1936, n. 57, Enti culturali.

Baraonda: una premiata "monelleria"?

La prima di *Baraonda* andò in scena al Teatro Solvay il 21 marzo 1936, alla presenza delle autorità locali e del presidente dell'O.N.B. di Livorno³². Il rilievo dato alla rappresentazione si manifestò nella sua ripresa, poche

³² Cfr. Il bollettino dell'O.N. Balilla, in "Il Telegrafo", 21 marzo 1936.

sere più tardi, al Teatro S. Marco di Livorno³³, dove il podestà venne invitato da parte dell'allora presidente del comitato provinciale di Livorno dell'O.N.B. Luigi Mazzola³⁴. Nel copione dell'opera è indicato che la scenografia è stata ponderata per adattarsi sia a grandi palchi che a realtà più piccole, così come oltre alla coreografia originale ne viene fornita anche una "ridotta", per "complessi meno attrezzati". In effetti, *Baraonda* ebbe una sua modesta tournée: "dopo tre recite a Rosignano, accolte con tanto favore, portammo lo spettacolo all'ex Teatro San Marco di Livorno, dove fu accolta con eguale entusiasmo. Dopo un paio di settimane ci recammo a Volterra, al Teatro Persio Fiacco; tre mesi dopo lo stesso spettacolo venne preparato ed eseguito a Pontedera dai ragazzi di quella cittadina" (Lessi 1999: 23).

I quattro documenti artistici relativi all'operetta *Baraonda* permettono di osservare la cura con cui ognuno di essi è stato realizzato: si tratta del manoscritto dello spartito, di due dattiloscritti – il primo, contenente il testo dell'operetta, comprende anche una significativa "presentazione" a firma degli autori; il secondo espone minuziosamente la coreografia ed è impreziosito da illustrazioni raffiguranti alcune scene e i costumi –, ed infine di una versione a stampa del libretto dell'operetta, edita da Arti Grafiche S. Belforte & C. di Livorno, e venduta al costo di tre lire. Tali materiali sono estremamente rari, visto che la maggior parte delle fonti del teatro musicale per l'infanzia sono libretti a stampa di fiabe musicali. Essi permettono invece di identificare con esattezza le caratteristiche di *Baraonda* e la sua appartenenza al genere dell'operetta: il copione è infatti formato da un'alternanza di parti musicate, recitate e danzate. I bozzetti dei costumi, inoltre, si rifanno al gusto danubiano tipico delle produzioni operettistiche di Austria e Ungheria, dove il genere si era ampiamente diffuso e aveva compositori affermati³⁵.

Aperto il libretto a stampa si legge che "L'Operetta 'Baraonda' si è aggiudicata il maggior premio al Concorso indetto dal Comitato Provinciale O. B. di Livorno": la scritta, marcata su una striscia di carta apposta seguitamente, denota l'intenzione di dare risalto all'ottenimento del premio. A ben guardare la stampa locale, tuttavia, risulta che in realtà nessuna delle 15 operette presentate a tale concorso (un numero considerevolmente elevato) fu propriamente insignita della vittoria:

Risultato del concorso per una commedia e operetta. – La Commissione giudicatrice del concorso teatrale per il repertorio Balilla indetto da questo Comitato Provinciale ha presentato la sua relazione con la quale

³³ Di cui vi è notizia in "Il Telegrafo", 29 marzo 1936.

³⁴ Cfr. Archivio Storico del Comune di Livorno (CLAS), Enti culturali, 1936, n. 57.

³⁵ Tra cui Johann Strauss (1825-1899), Franz Lehár (1870-1948), Emmerich Kalman (1882-1953).

ha constatato come nessuno dei concorrenti per una commedia sia riuscito a realizzare in compiute forme sceniche gli scopi per i quali il Concorso venne indetto e non ha quindi assegnato premio alcuno.

Delle quindici operette presentate, pur non avendo riscontrato in alcuna quel grado di compiuta realizzazione da giustificare l'assegnazione del primo premio indicato dal bando di concorso, tenuto conto delle doti dell'operetta "Baraonda" della quale sono risultati autori i signori Giulio Compare, Dino Lessi e Francesco Perrone, dell'Opera Balilla di Rosignano Solvay, e di quella "Il Principe Gaio", autore il maestro Alberto Montanari, classificandole a pari merito, ha assegnato a ciascuna di esse un premio di lire 1500 ed uno speciale di lire 600, all'operetta "Baraonda" per la veste impeccabile e per i particolari del progetto di sceneggiatura³⁶.



Fig. 3 – Bozzetto dei costumi per i poliziotti, contenuto nello schema coreografico di *Baraonda*.

³⁶ Il bollettino dell'O.N. Balilla, in "Il Telegrafo", 21 marzo 1936.

Tre aspetti sono di notevole interesse: che nessuna delle operette avesse “quel grado di compiuta realizzazione” (e cercheremo di capirne il motivo); che un premio in denaro fu comunque assegnato; che *Baraonda* ricevette un premio “speciale di lire 600”.

Questa operetta è stata dunque premiata? La risposta, come si evince dal bollettino, non è univoca. La ragione di tale ambiguità risiede, con ogni probabilità, nel soggetto di *Baraonda*, il cui sottotitolo eloquente è “monelleria in 3 atti e 11 quadri”. La trama è effettivamente bizzarra, tanto più se si considera il contesto in cui è stata creata e presentata, e se la si confronta con le varie fiabe musicali che sono state composte all’epoca per esaltare il mito fondativo stesso dell’O.N.B.: quel Balilla fanciullo che sacrificò la sua stessa vita in nome della libertà del popolo genovese dall’usurpatore austriaco nel 1746³⁷. Lo stesso valeva per le messe in scena di prosa: è il caso, ad esempio, della “Fantasia scenica in due atti” di Antonio Favero, *I bimbi d’Italia*, rappresentata nel 1927 al Teatro Sociale di Brescia dalla Compagnia Filodrammatica Balilla, “alla presenza di due mila Insegnanti e delle maggiori Autorità politiche e scolastiche in occasione del Congresso Provinciale Insegnanti Fascisti”³⁸, uno dei tanti esempi di quanto l’istituzione scolastica fosse permeata da iniziative propagandistiche.

Il testo di *Baraonda* narra la vicenda di un giovane Principe di un regno immaginario, cresciuto sotto la rigida tutela di un duca reggente che impone un controllo severo e reprime ogni forma di allegria e spensieratezza, non solo a corte ma in tutto il paese:

DUCA (*vecchio austero, dalla figura maestosa e dalla parlata magniloquente infarcita di strampalate citazioni latine*) – Oggi Sua Altezza Reale il nostro amato Principe (*inchino generale*) del quale per grazia di Dio e volontà della Nazione io sono guida e tutore – Sua Altezza Reale il nostro amato Principe (*altro inchino generale*)...compie quest’oggi il dodicesimo anno della sua giovane età, Pel futuro quindi, il suo “modus vivendi” vale a dire il suo modo di vivere, deve ancor più che pel passato ed il preterito essere ispirato al conseguimento di quella maturità ed integrità di carattere che sole potranno fare di lui un Re forte e sicuro nell’“ars gubernandi” vale a dire nell’arte di governare. Tutto ciò adunque ci impone di vigilare, ancor più che per il passato ed il preterito, ogni suo atto ed ogni suo pensiero, rendendo maggiormente rigidi quei

³⁷ Si veda ad esempio il testo carico di inquietante pietismo di Giuseppe Adami, *Balilla. Azione coreografica in sei quadri*, musica di Carmine Guarino, Milano, G. Ricordi & C. Editori, 1935. Qui, la morte di Balilla è mitizzata a martirio in nome della patria: “Allora, come se la terra germogliasse, nel fondo sorge la simbolica figura di Balilla, e intorno, in apoteosi, saettando le rondini, annunziatrici della primavera d’Italia, nata e fiorita dal martirio del giovinetto eroe” (p. 22).

³⁸ Antonio Favero, *I bimbi d’Italia. Fantasia scenica in due atti*, Brescia, Tipolitografia G. Vivanti, 1927.

legami di disciplina e di controllo che già più volte, signori Precettori degnato mi sono precisarvi e che riassumonsi nelle tre consegne a voi ben note di...

1 ° PRECETTORE – Severità

2 ° PRECETTORE – Austerità

3 ° PRECETTORE – Inflessibilità. (Compare – Lessi – Perrone 1936: 7)

La spensieratezza del giovane principe è sotto attacco. Tuttavia, una banda di giovani monelli, guidata dalla vivace Straccetta e dal misterioso Baraonda, si ribella a queste restrizioni. Durante la festa per il compleanno del Principe, i monelli irrompono, scatenando il disappunto del duca, il quale si propone di catturare il capo della ribellione. In un colpo di scena finale, si scopre che il misterioso Baraonda è lo stesso principe, che, travestito, si univa ai monelli per vivere momenti di spensieratezza e libertà. Alla fine, il duca, dopo essere stato catturato e gabbato dai monelli, è costretto a riconoscere il suo errore: è impossibile negare alla gioventù il diritto al divertimento e alla leggerezza, anche per un futuro re.

In *Baraonda* si assiste quindi a una vera e propria satira del potere, di un potere austero imposto da un tale duca, in cui non è difficile intravedere le caratteristiche del duce del fascismo (la rigidità, il recupero di termini latini, l'autoritarismo, ...) ³⁹, che viene rovesciato da una banda di monelli che non accetta i suoi dettami. Certo, a capo della banda non è un altro monello, bensì il principe in persona, che infine ristabilirà un nuovo ordine: non poteva essere altrimenti. Nonostante le dovute precauzioni, il soggetto è alquanto insolito. L'appellativo "monelleria" presente nel sottotitolo generalmente rimanda a soggetti pinocchieggianti, da cui invece *Baraonda* non potrebbe differire di più, in quanto alla fine non è il monello protagonista e la schiera di altri bambini ad imparare qualcosa, bensì l'adulto e reggente duca. Così, infatti, Baraonda gli parla: "I ragazzi sono sempre disposti ad obbedire e rispettare: ma l'obbedienza ed il rispetto bisogna ottenerli con l'affetto e la persuasione, non con l'ostilità e la coercizione". A fronte di ciò, gli autori hanno sentito doveroso apporre un'articolata nota d'intenti ⁴⁰ alla presentazione che precede il testo dattiloscritto, quella stessa nota citata precedentemente che lamentava gli applausi assicurati dagli inneggiamenti al duce. In essa si leggono anche le motivazioni di tipo più artistico che sottendono la messa in scena di *Baraonda*:

³⁹ La satira politica non stupisce se si dà credito allo schieramento antifascista che Lessi sostiene di aver avuto fin dal 1920, come indicato nella sua autobiografia. Cf. nota 25.

⁴⁰ La nota è datata dicembre 1936, ovvero diversi mesi dopo la prima messa in scena dell'operetta, risalente al 21 marzo dello stesso anno.

Da parecchi anni interessati alla preparazione e messa in scena di spettacoli d'operetta eseguiti esclusivamente da complessi artistici dell'Opera Balilla, avevamo da tempo potuto meglio di ogni altro constatare che, se non mancavano entusiasmo, attitudine e capacità tra la massa dei giovani e piccoli artisti, difettava per contro grandemente il repertorio a loro adatto [...]. Il Teatro dei giovani, pur dovendo soddisfare a particolari esigenze e limitazioni per ragioni di tecnica e di etica, non deve per questo ignorare completamente le tendenze artistiche del suo tempo, ne può rifiutarsi di secondare, entro i limiti di una ben intesa morale, i gusti del pubblico, essendo in ultima analisi qualsiasi spettacolo teatrale destinato a procurare diletto alla massa degli spettatori. Ne segue che un'operetta scritta oggi non può fare a meno, anche se destinata ad essere interpretata da ragazzi, di orientarsi verso gli schemi generali della moderna piccola lirica ed abbandonare quindi completamente le solite vecchie trame a base di fanciulli abbandonati, di principini smessi e rimessi sul trono tra le più stravaganti vicende, di orchi, lupi mannari, cappuccetti rossi e simili: tutta ottima gente animata dalle migliori intenzioni, ma che ormai ha fatto il suo tempo e respira male nella nuova atmosfera di sano realismo creata alla nostra gioventù da quattordici anni di educazione fascista.[...]

Intorno a queste due figure principali di fanciulli, presentati nella loro vera personalità e con la loro vera età, si aggira poi immancabilmente una folla di vecchi: babbi, mamme, nonni, nonne, vecchio saggio, vecchia strega, vecchio pastore, il sindaco, il parroco ecc.ecc. E quindi grande sfoggio di barbe di ogni tinta e dimensione, di baffoni tipo '48, [...]. Anche qui si è voluto far piazza pulita. Un lavoro destinato ai ragazzi deve portare in scena dei ragazzi e farli agire come tali [...]. (Compare – Lessi – Perrone 1936: I-III)

Appare dunque un chiaro intento da parte degli autori di svecchiare il repertorio e soprattutto di adattarlo ai giovani che avrebbero portato in scena l'operetta; del resto, "l'autore ha [...] a sua disposizione non solo dei bimbi, ma anche dei giovani che, come domani saranno chiamati ad imbracciare il moschetto, possono oggi offrire un materiale artistico capace di interpretazioni tutt'altro che a semplice carattere infantile". Da tale nota spicca anche l'intento di ispirarsi, elogiandola, alla morale realista del regime. Nonostante *Baraonda* sia tutt'altro che realista, è pur vero che mette in scena i ragazzi nell'interpretare loro stessi, esonerandoli da barbe e "baffoni". A parte questo, è evidente come gli autori (e si legga in particolare Dino Lessi), cerchino, con le dovute dissimulazioni, di veicolare anche critiche: per come le descrivono, le operette dell'epoca avevano tutte la stessa trama "campata in aria" e finivano con un inno al duce, che assicurava il successo. *Baraonda* fa, se possibile, tutto l'opposto: utilizza lo scherno fanciullesco per dipingere non solo una satira del potere ma un suo possibile rivolgimento carnevalesco, in cui i sudditi prendono il sopravvento e scardinano l'ordine stabilito. "Già, perché *Baraonda*", come dice il personaggio di Straccetta, "oltre che farabutto...è

anche poeta; ed invece di parole d'ordine o altri richiami usa sempre servirsi di strofette da lui dettate".

"Strofette" di un poeta che possono cambiare le cose: emerge qui il probabile sottotesto degli autori.

È legittimo chiedersi, a questo punto, come quest'operetta abbia potuto scampare alla censura, visto che nessun riferimento ad essa è reperibile nell'inventario relativo ai copioni teatrali sottoposti al controllo preventivo (Ferrara 2004)⁴¹. L'ipotesi più probabile è che, essendo *Baraonda* risultata vincitrice di un concorso indetto dall'O.N.B. stessa, non sia stato ritenuto necessario sottoporla al controllo della censura. L'inserirsi di tale operetta nelle pieghe del sistema può averle dato margine per temi meno allineati.



Fig. 4 – Bozzetto del “cortile dei monelli”, contenuto nello schema coreografico per *Baraonda*.

⁴¹ Va tuttavia considerato che l'inventario non documenta l'intero insieme dei copioni teatrali sottoposti a controllo preventivo, ma solo ciò che resta dell'archivio dell'Ufficio censura teatrale. Quest'ultimo comprendeva originariamente circa 18.000 fascicoli, di cui circa 5.000 sono andati distrutti in seguito a un allagamento, come riportato nel volume citato e curato da Patrizia Ferrara. Rimane dunque la possibilità che *Baraonda* fosse tra i testi censurati andati perduti.

Conclusioni

Sembra chiaro, a questo punto, il motivo per cui *Baraonda* fu premiata più per la cura dei particolari (costumi, coreografia...) che non per la “compiutezza” evocata nel bollettino su «Il Telegrafo». Ma la vicenda di *Baraonda* ci dice anche qualcosa di più: l’importante, per l’O.N.B. e dunque per la dirigenza di regime, era incentivare il genere dell’operetta in generale e premiarne una prodotta da una delegazione dell’O.N.B. in particolare. Si doveva dare risalto alle produzioni teatrali eseguite da e per la gioventù fascista, nonché ai premi in denaro che l’O.N.B. e quindi lo Stato stanziava per il divertimento e l’educazione all’arte di tutti i figli del popolo. In quest’ottica, il fatto che la “monelleria” di *Baraonda* non venga apertamente premiata evidenzia ancora più chiaramente l’uso della propaganda da parte del regime fascista attraverso forme di teatro leggero, come l’operetta. Se “lo spettacolo leggero è per sua natura un po’ strano e diverte proprio per questo” (Schino 2017: 111), esso può dunque permettersi quasi tutto, ma il suo valore diventa strategico quando riesce a creare un senso di comunità tra le masse, sfruttabile a fini propagandistici. L’assenza di metodi coercitivi viene mascherata da una presunta apertura anche verso tematiche morali complesse, trasformando lo spettacolo leggero in un mezzo per velare, e al contempo imporre, il modello totalitario.

Bibliografia

ADAMI, GIUSEPPE

1935 *Balilla. Azione coreografica in sei quadri*, musica di C. Guarino, G. Ricordi & C. Editori, Milano.

BETTI, CARMEN

1984 *L'Opera Nazionale Balilla e l'educazione fascista*, La Nuova Italia, Firenze.

BOWER, B. – HONN HOEGBERG, E. – STARKMETH, S.

Genre Beyond Borders. Reassessing Operetta, Routledge, Londra 2024.

CIPOLLA, A. – COLUCCINI, R. (a cura di)

2023 *Intrecci. Per una storia condivisa tra teatro ragazzi e teatro di figura*, Seb 27, Torino.

CLERICI, CARLOTTA

1998 *Le théâtre italien pendant le fascisme*, in «Revue Française d'Histoire des Idées Politiques», n. 8, pp. 323-338.

COMPARE, G. – LESSI, D. – PERRONE, F.

1936 *Baraonda*, dattiloscritto con note manoscritte. Archivio privato di Marco Muzzati (Bologna).

DE GRAZIA, VICTORIA

1981 *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista*, Laterza, Bari.

FALASCA-ZAMPONI, SIMONETTA

1997 *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, University of California Press, Berkeley.

FAVERO, ANTONIO

1927 *I bimbi d'Italia. Fantasia scenica in due atti*, Tipolitografia G. Vivanti, Brescia.

FERRARA, PATRIZIA (a cura di)

2004 *Censura teatrale e fascismo (1931-1944) La storia, l'archivio, l'inventario*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale Per Gli Archivi, Roma.

FULVI, ANTONIO

1989 *Il teatro Solvay: 50 anni nella storia culturale di Rosignano*, Soc. Solvay & C.

GABORIK, PATRICIA

2021 *Mussolini's Theatre. Fascist experiments in art and politics*, Cambridge University Press, Cambridge.

GENTILE, EMILIO

2020 *La via italiana al totalitarismo. Il partito e lo Stato nel regime fascista* (2008), Carocci, Roma.

LESSI, DINO

1999 *Una vita per il teatro all'ombra delle ciminiere*, Il Gabbiano, Livorno.

MARINETTI, F. T. – VOLPICELLI, L. – PAVOLINI, C. et al.

1939 *Convegno Nazionale per la Letteratura Infantile e Giovanile con prefazione manifesto di F. T. Marinetti Accademico d'Italia, Bologna 1938-XVII*, Ente Nazionale per le Biblioteche Nazionali e Scolastiche, Sindacato Nazionale Fascista Autori e Scrittori, Roma.

MAZZONI, MATTEO

2011 *Costanzo Ciano, il fascismo a Livorno*, in «Quaderni di Farestoria», XIII, n. 2-3.

MOSCATELLI, FRANCESCA

1995 *Nascita e sviluppo dell'Opera nazionale Balilla a Livorno*, Tesi di Laurea in Pedagogia, Università di Firenze, inedita.

PAOLETTI, MATTEO

2024 *'The Operetta Seasons Considerably Decreased Our Losses': Art and Business From Italian Ledgers of the Early 1900s*, in B. Bower et al., *Genre Beyond Borders. Reassessing Operetta*, Londra, Routledge, pp. 13-27.

2022 *'A Single Purpose: The Conquest of the Foreign Art Markets': Theatre and Cultural Diplomacy in Mussolini's Italy (1919–1927)*, in «New Theatre Quarterly», XXXVIII, 3, pp. 201-221.

2021 *Una storia in chiaroscuro: Pirandello e il Teatro d'Arte come strumenti di diplomazia culturale*, in «Teatro e Storia», vol. 42, pp. 315-336.

2020 *A huge revolution of theatrical commerce. Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America*, Cambridge University Press, Cambridge.

2019 *«D'arte chi se ne occupa più?» Tendenze e questioni del mercato lirico*, in Mazzocchi, F. – Petrini, A., *La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*, Accademia University Press, Torino, p. 68.

PEDULLÀ, GIANFRANCO

2009 *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Corazzano, Titivillus (ed. or. Il Mulino, Bologna, 1994).

ROGARI, SANDRO (a cura di)

2022 *Il biennio nero in Toscana. Crisi e dissoluzione del ceto politico liberale*, Edizioni dell'Assemblea, Consiglio

regionale della Toscana.

SCARPELLINI, EMANUELA

1989 *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, La Nuova Italia, Firenze.

SCHINO, MIRELLA,

2017 (a cura di) *Fantasmì e fascismo*, «Teatro e Storia», XXXI, n. 38.

2017 *Teatro maggiore e teatro minore*, in «Teatro e Storia», XXXI, n. 38, pp. 122-131.

SCHNAPP, JEFFREY T.

1996 *18 BL: Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Milano, Garzanti (ed. or. Stanford: Stanford University Press, 1996).

TREZZINI, L. – CURTOLO, A.

1983 *Oltre le quinte. Idee, cultura e organizzazione del teatro musicale in Italia*, Marsilio, Venezia.

VAGLIANI, POMPEO (a cura di)

2004 *C'era una volta un re. Fiabe in musica tra Otto e Novecento*, Fondazione Tancredi di Barolo, Torino.

antropologia e teatro

ARTICOLO

La drammaturgia come pratica critica all'interno dei processi creativi.

Una prospettiva postdrammatica

Jovana Malinarić

Abstract – ITA

Il cambio di paradigma nel campo della performance contemporanea include il mutamento che ha subito il processo di creazione o di produzione acquistando un valore pratico con l'esplicita necessità di una ridefinizione teorica causata dall'indebolimento del predominio creativo dell'autore e dal progressivo affermarsi di un metodo di lavoro anti-gerarchico e per lo più collaborativo. Questo articolo tenta di inquadrare tale mutamento proponendo la lente drammaturgica quale istanza generatrice dei nuovi modi di comprendere la creatività e l'impegno pratico in essa. Attraverso un approccio interdisciplinare che coinvolge il pensiero relazionale e processuale, affronta la drammaturgia come pratica condivisa, politicizzata e catalitica, e la nuova figura del dramaturg come facilitatrice e mobilitatrice del processo di pensiero (e quindi di creazione) degli altri. A tal riguardo offre diversi concetti critici attraverso i quali ricostruisce i modi di *agire drammaturgicamente* nel mentre del processo creativo, come la capacità di risposta, la conversazione e la focalizzazione. In ultima istanza lo studio problematizza il rapporto tra l'impegno artistico e il contesto produttivo e socio-economico contemporaneo.

Abstract – ENG

The paradigm shift in the field of contemporary performance includes the change that the process of creation or production has undergone by acquiring a practical value with the explicit need for a theoretical redefinition caused by the erosion of the author's creative dominance and the gradual emergence of an anti-hierarchical and mostly collaborative method of working. This article attempts to frame this change by proposing the dramaturgical lens as a generative instance of the new ways of understanding creativity and practical engagement in it. Through an interdisciplinary approach involving relational and processual thinking, it addresses dramaturgy as a shared, politicised and catalytic practice, and the new figure of the dramaturg as a facilitator and mobiliser of the thought process (and thus creation) of others. In this regard, it offers several critical concepts through which it reconstructs the ways of acting dramaturgically in the midst of the creative process, such as responsiveness, conversation and focalization. Ultimately, the study problematises the relationship between artistic engagement and the contemporary productive and socio-economic context.



ARTICOLO

La drammaturgia come pratica critica all'interno dei processi creativi. Una prospettiva postdrammatica

Jovana Malinarić

“Costruirsi, conoscersi: sono due atti, oppure no?” (Valéry 1921: 17) chiede Paul Valéry nella sua opera del 1921, *Eupalinos ou l'architecte*. Attraverso il dialogo tra Socrate e Fedro, il filosofo interroga la natura intima delle creazioni, per cui una conchiglia¹ è allo stesso tempo sia la forma attraverso la quale si presenta, sia l'origine di un pensiero che si divide tra il costruire e il conoscere. Valéry invita a riflettere sull'interrelazione tra il cosiddetto pensiero puro e la creazione di forme, per cui avanza ad ipotizzare che conoscere e costruire sono due atti del tutto simili. Tale visione non è tanto diversa da quella lasciataci in eredità da Aristotele, che con il concetto di *phrónesis* rileva l'esistenza dell'aspetto pratico della conoscenza, che si manifesta attraverso il fare. Nel secondo Novecento, nell'ambito umanistico, il rapporto tra teoria e pratica viene sempre più interrogato, sia dagli studi filosofici, che dalla sociologia, dalla antropologia e infine anche dagli studi performativi. La cosiddetta *svolta pratica*² in rapporto alla produzione della conoscenza è diventata l'oggetto di confronto anche per le diverse indagini performative, coreografiche e teatrali. Più precisamente, l'arte contemporanea in generale e il teatro e la performance in particolare, rendono esplicito questo rapporto in termini di *ricerca*. Si fa riferimento al cambiamento che il processo creativo o di produzione delle performance ha subito, acquistando un valore pratico con l'esplicita necessità di una ridefinizione teorica, causata dall'indebolimento del predominio creativo dell'autore e dal progressivo affermarsi di un metodo di lavoro anti-gerarchico e per lo più collaborativo. L'importanza del processo ha fatto sì che anche il prodotto stesso venisse ripensato, non più come qualcosa di ben definito e costante, ma piuttosto come qualcosa di incompiuto, incostante e aperto. Di conseguenza è cambiato anche il modo in cui la creatività viene compresa e l'impegno pratico che la movimentata. Essa ha assunto un valore del tutto centrale nella performance

¹ Socrate trova una conchiglia mentre passeggia insieme a Fedro, la quale diventa l'oggetto della sua riflessione sul binomio filosofico tra il costruire e il conoscere, tra il fare pratico e la riflessione teorica.

² Si fa riferimento a un concetto utilizzato da diversi studi che hanno affrontato l'aspetto pratico della produzione della conoscenza. Alcuni esempi consultati dall'autrice sono i seguenti: R. Nelson, *Practice-as-research and the Problem of Knowledge* in «Performance Research» Vol. 11, N. 4, 2006; D. Pears, *What is Knowledge?*, London, Allen&Unwin Ltd, 1971; G. Ryle, *Concepts of Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1949; David Carr, *Knowledge in Practice* in «American Philosophical Quarterly» Vol. 18, N. 1, 1981; A. Pakes, *Art As Action Or Art As Object? The Embodiment Of Knowledge In Practice As Research* in «Working Papers in Art and Design» Vol. 3, 2004; M. Polanyi, *Personal Knowledge*, London, Routledge & Kegan Paul, 1958.

contemporanea, richiedendo una maggiore attenzione dalle persone coinvolte nel processo creativo, e in particolare dalla figura del dramaturg. Questo ha fatto sì che la creatività e l'impegno pratico che essa mette in moto diventassero parte del dominio della drammaturgia, che all'interno di queste rinnovate e ripensate dinamiche, richiede un urgente rivalutazione epistemologica³. Se la drammaturgia classica, associata a un tipo di teatro occidentale per lo più testo-centrico, si riferiva a una dimensione del logos e dunque legata al dominio della parola (sia scritta che orale), la drammaturgia contemporanea si è andata rimodellando su un nuovo modo di creazione e di comunicazione teatrale. Una delle sue caratteristiche essenziali, secondo la dramaturg fiamminga Marianne van Kerkhoveen, consiste di un lavoro orientato al processo creativo dove "il senso, le intenzioni, la forma e la sostanza di uno spettacolo nascono durante il processo di lavoro."⁴ (Kerkhoveen 1994: 142) Per marcare il manifestarsi di un diverso modo di intendere tale fenomeno viene coniato il termine *nuova drammaturgia*⁵. Essa designa un diverso rapporto con le indagini artistiche delle realtà in cui siamo immersi, con la convinzione che il mondo e la vita non offrano di per sé il loro "senso", inteso come qualcosa che si presenta davanti ai nostri occhi, e per questo la realizzazione di un evento teatrale può essere considerata soltanto come la *ricerca* di una possibile comprensione e dunque, modificabile, flessibile, aperta, relazionale, porosa⁶. In questo caso la drammaturgia non è più un mezzo per

³ L'autrice propone il termine epistemologia in quanto la sua tesi focalizza la drammaturgia come una pratica del pensare attraverso il fare, che si evolve intorno alle strutture e i metodi di ricerche performative, teatrali e di danza contemporanea. Inoltre, l'aspetto epistemologico sostiene la tesi che le pratiche artistiche producono un certo tipo di conoscenza, che si modula attraverso il fare ed è osservabile sia attraverso i processi creativi che attraverso le opere artistiche. L'aspetto epistemologico in questo senso si concentra soprattutto sulle cosiddette fonti della conoscenza, ovvero esamina come percepiamo il mondo attraverso i sensi, il ragionamento, l'intuizione e il linguaggio e come attraverso questi strumenti gli artisti e le artiste costruiscono un quadro provvisorio della realtà. Per maggiori approfondimenti si fa riferimento agli studi di M. Bleeker et al., *Thinking Through Theatre and Performance*, London, Bloomsbury, 2019; P. Hansen, D. Callison (a cura di), *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015; M. Bleeker, *Doing Dramaturgy, Thinking Through Practice*, Cham, Palgrave Macmillan, 2024.)

⁴ Se non altrimenti specificato, le traduzioni sono a cura di chi scrive.

⁵ Si fa riferimento al termine proposto dalle studiose Katalin Trencsényi e Bernadette Cochrane nel volume *New dramaturgy: international perspectives on theory and practice* in cui evidenziano che la *nuova drammaturgia* emerge come termine alla fine degli anni Novanta come risposta a un grande mutamento in ambito teatrale: «La dramaturgie, liberata dalla sua associazione storica con la poetica aristotelica o considerata solo come attributo di un testo drammatico e/o un'analisi testuale, si è gradualmente riconfigurata ed è diventata sinonimo del processo di creazione di uno spettacolo. La dramaturgie è ora considerata come il flusso interno di un sistema dinamico. Con l'emergere di nuovi filoni di lavoro dramaturgico (teatro di creazione, danza, nuovo circo, performance art, ecc.) sono emersi nuovi filoni di lavoro, nuovi materiali con i quali lavorare (ottenuti dall'improvvisazione, dal caso, dagli stimoli interdisciplinari o dai nuovi media) e relazioni mutevoli sia con lo spazio che con il pubblico - la pratica non solo si è ampliata, ma si è anche trasformata.» in K. Trencsényi, B. Cochrane, *New Dramaturgy: International Perspectives On Theory And Practice*, London, Bloomsbury, 2014, p. 1.

⁶ Sono tutti i sinonimi utilizzati dagli studiosi e studiose, i dramaturg e le dramaturg per descrivere la drammaturgia contemporanea. Si fa riferimento a «per porosità si intende l'opera d'arte che ha nella sua struttura l'interattività e/o la co-creatività e che cerca di produrre una comunità tra il pubblico e i creatori.» in C. Turner, D. Radosavljevic, *Case for Support* –

far emergere *la struttura del significato del mondo*⁷ in un'opera teatrale, ma (una ricerca di) una sistemazione provvisoria o possibile che l'artista impone agli elementi che raccoglie da una realtà che gli appare caotica.

Il presente articolo cerca di inquadrare come questo abbia influito sul manifestarsi dell'aspetto *pratico* della drammaturgia durante i processi creativi e in relazione all'impegno inventivo della figura del dramaturg in rapporto a diversi collaboratori e collaboratrici. Questo ci permetterà di approcciarsi alla creazione artistica nei termini del pensare attraverso il fare, il che non cerca di intellettualizzare la pratica performativa e teatrale, bensì di riformulare l'atto stesso di pensare come un'attività che si modula attraverso la pratica materiale e in relazione ai diversi corpi che la abitano. Lo studio inoltre tenta di focalizzare come l'istanza drammaturgica si manifesti quale attività catalitica per la prassi performativa, teatrale e di danza contemporanea, informandoci sulle modalità in cui avviene e si sviluppa il pensiero creativo e l'impegno pratico in esso. L'articolo si evolve accostando diverse teorie e pratiche dell'ultimo ventennio, provenienti dall'ambiente teatrale, performativo, della danza contemporanea, degli studi filosofici, estetici, della teoria culturale e della critica teorica. Questo permette di approcciarsi al soggetto da una prospettiva interdisciplinare, cercando di integrare diverse discipline attraverso la loro interazione. A sostegno della tesi sono stati presi in esame alcuni concetti critici derivanti dai più recenti studi di filosofia della conoscenza e del nuovo materialismo esposti nelle opere di Gilbert Ryle, David Pears, Robin Nelson, Anna Pakes, Deleuze e Guattari; le teorie delle studiose teatrali e performative Maaïke Bleeker, Igrit Rogoff e Konstantina Georgelou come anche il lavoro pratico dei dramaturg Marianne van Kerkhoven, Myriam van Imschoot e André Lepecki. Questo particolare approccio ci consente, in seconda istanza, di osservare le forme storiche e le pratiche contemporanee e di proporre le metodologie utili in sala prove, durante il processo creativo, così come nel confronto con le varie forme artistiche.

Quando nel 1991 i due filosofi Deleuze e Guattari, nel volume *Che cos'è la filosofia*, proposero un nuovo modo di intendere il pensare, dischiusero uno spiraglio che i futuri studi umanistici hanno cercato di attraversare con le più diverse teorizzazioni e approcci legati al vasto tema della produzione della conoscenza. Dopo aver

Porous Dramaturgy: "Togetherness" and Community in the Structure of the Artwork, AHRC Networks and Workshops Application, 2012, reperibile online presso Porous Dramaturgy: 'Togetherness' and Community in the Structure of the Artwork – Expanded Dramaturgies consultato l'ultima volta in data 24/01/2025.

⁷ Con questo termine si fa riferimento alle strutture che la drammaturgia classica ha sviluppato nel corso dell'evoluzione del testo scritto, come ad esempio, le opere a tre atti e a cinque atti, il dramma moderno. Per l'approfondimento dell'argomento si rimanda a P. Szondi, *Teoria del dramma moderno, 1880-1950*, a cura di C. Cases, Torino, Einaudi, 1972, p. 30 (*Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1956).

navigato per decenni lo sconfinato oceano⁸ della filosofia, approdando di volta in volta nei territori dell'arte, del cinema, della letteratura e della critica, Deleuze e Guattari si avventurano verso una nuova ricerca volta a problematizzare l'atto stesso di pensare. Lo fanno fermandosi a osservare la natura della filosofia rilevando come essa si manifesti attraverso la produzione dei concetti, i quali, però, per essere articolati hanno bisogno di personaggi concettuali. "Amico è un tale personaggio, di cui si dice, anche, che testimoni di un'origine greca della filo-sofia: le altre civiltà avevano i Saggi, ma i Greci introducono gli *amici*." (Deleuze, Guattari 1991: 4) L'amico, secondo i due filosofi, designa una certa *intimità competente*, che può essere ritrovata ovunque nel mondo, come nella relazione del falegname con il legno: "il bravo falegname è in potenza del legno, è l'amico del legno". (Deleuze, Guattari 1991: 4) L'amico, per Deleuze e Guattari, è una condizione di possibilità del pensiero stesso, che rende l'atto di pensare non un'azione individuale, ma piuttosto qualcosa che traspare *tra* le persone e tra le persone e le cose. Il pensiero parte da quello che i due filosofi definiscono "charme", una scintilla che si accende tra le persone, trasformandole in amici. Questa amicizia non si basa sulla condivisione delle stesse idee, ma scaturisce dall'impulso di avere qualcosa da dirsi. Questo slancio si traduce non soltanto in pensieri, ma in pensieri in movimento. La studiosa olandese Maaïke Bleeker suggerisce che la concezione di Deleuze e Guattari del pensare in termini di movimento che si scompone in sé stesso e si attiva tra le persone, possa illuminarci sulla natura dei processi creativi. Questi, secondo lei, si presentano come le istanze del pensiero collaborativo tra le registe, le coreografe, le dramaturg, le performer, le scenografe⁹, ecc. In un processo creativo collaborativo come quello della performance o della danza, tutte le persone coinvolte si impegnano nella creazione, ma lo fanno in modi diversi, provenendo da pratiche diverse e con obiettivi diversi all'interno del processo. Tale ipotesi apre alla possibilità di ripensare il teatro come una pratica speculativa¹⁰, caratterizzata dalla sua natura processuale e dialogica, che in quanto tale "non viene intesa come una rappresentazione di pensieri, o processi di pensiero, originati da soggetti che esprimono le loro idee attraverso rappresentazioni teatrali, ma piuttosto come una pratica di pensiero a cui noi, come pubblico, partecipiamo." (Bleeker 2019: 147) I collaboratori e le collaboratrici di un processo creativo si relazionano

⁸ L'autrice sceglie la metafora dell'oceano per avvicinare il lettore alla natura *liquida* della filosofia, quale disciplina che continuamente si trasforma rispetto all'oggetto del proprio studio, e quale non produce gli oggetti di pensiero al di fuori del pensiero stesso (a differenza dell'arte o della scienza che traducono il pensiero in opere artistiche e manufatti).

⁹ In questo lavoro, quando mi riferisco alle professioni con un pronome, ho scelto di usare quello femminile perché è il mio stesso genere. Fanno eccezione i casi in cui si discute il punto di vista di un artista maschio per il quale uso il pronome maschile. Pertanto, come guida generale per i pronomi, seguo il genere della scrittrice.

¹⁰ La speculazione denota in questo articolo un approccio drammaturgico creativo e riflessivo, caratterizzato dall'esplorazione teorica, sperimentazione artistica e riflessione filosofica.

come amici, nel senso attribuitogli da Deleuze e Guattari, e attraverso questa particolare intesa mettono in moto le intimità competenti¹¹ e generano i pensieri. Intendere il pensare come movimento che accade tra le persone si differenzia dal pensare rappresentativo che consiste nella decodificazione dei segni. Questa concezione dinamica ci porta a comprendere il significato come qualcosa che non è fisso, ma piuttosto come qualcosa che prende luogo e dunque, parlando del teatro, dipende dai modi in cui gli artisti collaborano, come si relazionano al materiale e come indirizzano gli spettatori all'interno dell'evento spettacolare.

Per affrontare come avvengono e come si sviluppano queste dinamiche, come sostengono la creatività e introducono la criticalità¹² quale risorsa generativa della prassi teatrale e performativa contemporanea, è necessario focalizzare l'istanza drammaturgica e la sua pratica.

Negli ultimi cinque anni sono stati pubblicati diversi volumi, curati da diversi studiosi teatrali e delle arti performative (Bleeker, Kear, Kelleher, Roms, O' Maoilearca, Volquartz Lebech: 2019) e vari articoli accademici che si incentrano sul tema del pensare in relazione al teatro e alla performance. Tutti questi contributi hanno in comune un approccio che indaga le modalità attraverso cui i processi di creazione e le performance questionano, mettono in moto ed elaborano la scrittura, la spettatorialità, la scenografia, gli oggetti scenici, i corpi performativi, i training, ma anche come il teatro pensa la politica, vale a dire le politiche delle varie modalità di rappresentazione. Quello che cercano di fare questi studi è di osservare e analizzare i lavori artistici ponendo domande su come il significato viene creato nei processi di creazione, come agiscono i corpi in scena, come elaborano proprie immagini, idee, politiche; come diventano vivi nel mondo e in ultima istanza come "noi – scrittori e lettori, creatori e spettatori, insegnanti e studenti insieme – possiamo pensare in modo produttivo con e su di loro." (Bleeker et al. 2019: 2)

Il nodo di questi volumi è intrecciato intorno alla tesi che vede una interconnessione tra le attività di fare e le attività di pensare. In particolare, dimostra come alcuni studi epistemologici informano le pratiche drammaturgiche contemporanee, come quello di Gilbert Ryle, che nel suo libro *Concepts of Mind* (1949) cerca di dimostrare come i processi mentali e quelli fisici siano intrinsecamente correlati e propone di distinguere il "sapere come" dal "sapere cosa", mettendo l'accento su cosa sia il sapere inteso come eseguire dei compiti e agire in modo intelligente. Uno degli esempi più esplicativi del sapere come e sapere cosa è quello dell'andare

¹¹ L'intimità, in questa visione, non è un semplice recesso dal mondo, ma un campo di relazioni che si intrecciano con il sociale, il politico e il desiderio. Le relazioni intime non sono isolate, ma partecipano attivamente alla costruzione di nuove forme di soggettività e convivenza. Chiamarle "competenti" sottolinea il fatto che queste forme di intimità non sono passive, ma dotate di una capacità operativa che le rende attori nella trasformazione della realtà, sfidando le rigide divisioni tra il personale e il collettivo.

¹² Per la spiegazione del termine si fa riferimento alla pagina 19 del presente articolo.

in bicicletta: sapere come andare in bicicletta è diverso dall'averne una conoscenza teorica di come funziona la bicicletta. Per Ryle, sapere come andare in bicicletta può svilupparsi solo attraverso la pratica: è un'azione intelligente in sé. L'intelligenza si esercita direttamente, sia in alcune prestazioni pratiche, che in altre di natura teorica. Con questo concetto, Ryle sfida il dualismo cartesiano tra corpo e mente, proponendo che l'azione incarnata è già conoscenza. Così facendo, apre la strada all'emergere della nozione di *sapere pratico* come parte fondamentale nel processo di creazione della conoscenza. Questo tipo di sapere è già stato parzialmente teorizzato nel VI libro dell'*Etica Nicomachea* sotto il concetto di *phrónesis*. Aristotele lo definisce come un'azione, che a differenza della *techné* che, invece, riguarda la produzione, non ha un'attitudine manipolativa o strumentalizzante verso processi basati sull'abilità tecnica. La conoscenza pratica, secondo Aristotele, non crea qualcosa di separato dalla natura, come fa l'arte. Il suo scopo è fare (*praxis*) e non produrre (*poiêsis*). Il campo dell'arte (o la tecnica), secondo la visione aristotelica, comprende il solo ambito della produzione e per questo viene distinto dal sapere pratico. *Techné*, infatti, significa *sapere come* e si correla a *epistémè* in quanto implica la conoscenza dei principi, ma si differenzia per il fatto che il suo fine è indirizzato verso fare e produrre e non verso una comprensione disinteressata. *Phrónesis*, d'altra parte, è il sapere pratico e comporta la sensibilità creativa. La studiosa Anna Pakes in un articolo intitolato *Art as action or art as object?* evidenzia che nonostante l'azione dell'artista sia considerata come produzione poetica di opere o oggetti d'arte, "i suoi processi implicano anche una sensibilità ai materiali e alla situazione in evoluzione più simile al sapere pratico che alla mera competenza tecnica." (Pakes 2004: 4) La tesi di Hans-Georg Gadamer¹³ sulle basi epistemologiche delle scienze umane comprende una trattazione dell'arte che ne sottolinea la profonda importanza e il valore nello sviluppo della comprensione umana. Egli sostiene che "l'arte è conoscenza e sperimentare un'opera d'arte significa partecipare a questa conoscenza" (Gadamer 1965: 23). Pakes ritiene che sia possibile applicare tale teoria anche nell'ambito performativo, specificando che l'arte *produce* conoscenza e che è necessario studiare le sue manifestazioni e le susseguenti modalità di disseminazione. La studiosa si chiede se tale sapere si generi nei processi creativi e in che modo l'opera artistica lo comunichi e trasmetta.

Partendo dalla concezione di *phronesis*, gli studi più recenti hanno messo in luce che il sapere pratico emerge come una forma di intuizione incorporata in ciò che facciamo nel mondo, e non una forma di intuizione o di

¹³ Pakes nel suo articolo scrive: «Nel caso dell'arte, Gadamer sostiene che le trattazioni filosofiche post-kantiane hanno soggettivato il dominio, al punto che le opere d'arte sono diventate meri oggetti dell'esperienza estetica o veicoli di comunicazione per l'artista come genio - il loro particolare modo di essere e la loro importanza cognitiva si sono dissolti nella loro riconfigurazione come aspetti dell'individuo.»

rappresentazione del mondo come principalmente, sottende la conoscenza teorica. Il socio-antropologo francese Pierre Bourdieu, nel suo libro *Esquisse d'une théorie de la pratique* (1972) afferma che la conoscenza è pratica agita che procede mediante l'incorporazione delle strutture del mondo sociale. Viene messo in luce il termine *incorporazione* che tornerà spesso anche nelle teorie più recenti rispetto al sapere pratico e incorporato della danza e della performance. Incorporazione o *embodiment* è la parola chiave per descrivere il procedimento attraverso cui conosciamo il mondo e allo stesso tempo gli diamo forma. Di particolare importanza per la comprensione delle sue manifestazioni nella prassi teatrale è lo studio del filosofo francese Maurice Merleau-Ponty (si fa riferimento alla *Phénoménologie de la perception*, 1945) che sviluppa una riflessione secondo cui il corpo è indicato come luogo primario della percezione e dell'esperienza umana. Nel capitolo della Fenomenologia della percezione intitolato "La teoria del corpo è già una teoria della percezione", l'autore descrive la passeggiata nel suo appartamento per osservare le cose. Camminare e guardare non sono attività facilmente separabili; l'unico modo - suggerisce - per capire che le vedute di un oggetto da diverse angolazioni sono vedute di un unico oggetto è essere un corpo, che sperimenta il movimento attraverso lo spazio mentre procede. Queste idee sono suggestive nel contesto della drammaturgia perché danno peso all'azione – e, per estensione, all'azione artistica – come incorporazione della conoscenza. In quest'ottica, l'azione – o, per analogia, la pratica artistica – ha una coerenza di principio; è sostenuta da una logica che emerge nell'attività stessa e attraverso di essa. Gli eventi performativi si svolgono e sono il risultato di un contesto intersoggettivo in cui è fondamentale avere una sensibilità creativa verso gli altri partecipanti al processo, verso i materiali a disposizione e verso la situazione in evoluzione. Pakes, nel suo articolo, evidenzia che all'interno dei processi creativi

[...] le decisioni non sono generalmente prese in base a una visione tecnicamente razionale di come ottenere un effetto preconcepito. Piuttosto, nascono dalle circostanze del momento e sono governate da un tipo di razionalità diversa, più flessibile e sensibile alle contingenze. (Pakes 2004: 4)

In un modo del tutto simile la studiosa tedesca Erika Fischer-Lichte nel suo celebre volume *Estetica del performativo* propone un'estetica del performativo che va oltre la semplice rappresentazione artistica, considerando la performance come un evento trasformativo e rituale. Ella evidenzia l'importanza dell'aspetto processuale della performance, per cui la performance non è solo una forma d'arte da osservare, ma un

processo in cui il corpo, l'azione e il tempo si uniscono per generare un'esperienza che trasforma sia chi la realizza sia chi la fruisce¹⁴.

Considerare la drammaturgia come un tipo di sapere pratico garantisce un fondamento per la distintività epistemologica di questa ricerca. Per far funzionare questa caratterizzazione, seguendo le indicazioni espresse da Aristotele nella spiegazione della *phrónesis*, è necessario concepire la prassi teatrale come una forma di azione intenzionale, il cui valore cognitivo risiede nel processo decisionale ragionato dell'artista o del gruppo, inteso come agente. E se è attraverso l'azione intenzionale che si genera il sapere pratico, allora, nel caso specifico del teatro, sono sia i processi creativi che i risultati degli stessi ad avere il peso epistemologico della pratica. Questa ipotesi è dimostrabile per il semplice fatto che il risultato del fare teatro è l'evento e non l'oggetto artistico, e in quanto tale, la sua comprensione dipende dal momento stesso della fruizione e della specifica natura di *hic et nunc* del teatro. Detto in altre parole, è il fare nel suo complesso – e non gli oggetti creati nel processo – a generare la conoscenza artistica. Seguendo le implicazioni di queste idee, il valore epistemologico della drammaturgia deriva dalla combinazione di intenzioni chiaramente articolate nel mentre del processo creativo, dalla presentazione dell'evento e dalla riflessione sulla relazione dell'evento con le domande iniziali e con il più ampio contesto artistico. L'evento teatrale, quindi, diventa solo un elemento di questo quadro più ampio, un veicolo nella generazione di conoscenza piuttosto che l'unico o il principale sito di incorporazione di tale sapere.

Nel saggio *Looking Without Pencil in the Hand* la dramaturg fiamminga Marianne van Kerkhoven suggerisce che, quando si tratta del processo creativo, non esistono leggi fisse di comportamento o compiti che possano essere interamente definiti in anticipo. "Ogni produzione forma il proprio metodo di lavoro." (Kerkhoven 1994: 140). Ma, continua, "c'è una cosa che va da sé: una dramaturg si occupa sempre della conversione del sentimento in conoscenza, e viceversa." (Kerkhoven 1994: 140). Molte dramaturg, quando si trovano a descrivere in che cosa consiste il loro lavoro, oscillano tra due poli: la comprensione della creazione e la creazione del senso. Uno teorico e l'altro pratico. Ci sono tuttavia alcuni esempi nelle pratiche performative che rivelano tutto il contrario. Un esempio è il lavoro della compagnia belga, Needcompany e in particolare la performance del 2004, *Isabella's Room* in cui la dramaturg Elke Janssens condivide semplicemente il palco. Insieme agli altri interpreti, rimane in scena durante lo spettacolo, in cui non c'è quasi nessuna "entrata" e "uscita". Se ne sta seduta dietro a un computer, fornendo i soprattitoli all'azione, e di tanto in tanto prende in

¹⁴ Cfr. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo: una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di T. Gusman, Roma, Carocci, 2014 (*Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004).

mano il suo violino per accompagnare il canto aperto e invitante degli interpreti. Jan Lauwers, uno dei fondatori della compagnia, ha definito il suo gruppo *imprenditori dell'intrattenimento*, e questo significa che tutti i membri di Needcompany, dramaturg incluse, sono in grado di fare la differenza. La studiosa Christel Stalpaert scrive che Needcompany può essere paragonata alla Factory di Andy Warhol, una sorta di nucleo familiare in cui il processo di creazione artistica è collettivo piuttosto che individuale. Lauwers cita significativamente Warhol quando dice “Le persone della Needcompany non stanno intorno a me, sono io che sto intorno a loro.” (Stalpaert 2009: 122). In *Auf den Tisch!* (Belgio, 2006), Meg Stuart ha invitato il pubblico e i performer a sedersi attorno a un enorme tavolo, come durante una conferenza. Il tavolo è la piattaforma per le presentazioni e le improvvisazioni di artisti, danzatori e musicisti, in un formato che collega l'azione alla riflessione. Non c'è assolutamente alcuna somiglianza con la disposizione del teatro classico. I danzatori e gli artisti non si limitano all'area di esibizione. Prendono posto anche intorno al tavolo in attesa della performance che li attende. Tra loro c'è Myriam van Imschoot, la dramaturg della produzione della compagnia. Lei performa il suo percorso attraverso l'improvvisazione, superando così la divisione tra pratica e teoria. Nella brochure, non viene etichettata come “la figura del dramaturg”. È chiamata performer, accanto a Boris Charmatz, Eavesdropper, Emil Hvratin, Vera Mantero, Martin Nachbar, Erna Omarsdottir, Chrysa Parkinson, Hahn Rowe, Hooman Sharifi, Bo Wiget e Meg Stuart. Stalpaert ne scrive a proposito, domandandosi perché attori, danzatori e performer non dovrebbero appartenere al contesto drammaturgico? Jan Lauwers definisce il suo Needlab un laboratorio aperto, una resa pubblica della stanza di lavoro mentale sua e della sua compagnia. Ciò suggerisce che il particolare processo creativo, “definito come un numero di individui che si riuniscono intorno al materiale introdotto da Jan Lauwers” (Stalpaert 2009: 123), comporta una responsabilità intellettuale condivisa (Bousset 2007: 298). Durante il processo creativo viene messa in gioco una diversità di conoscenze. La divisione del lavoro cambia costantemente perché, come nella Factory di Warhol, “il rapporto tra gruppo e individuo è in continuo movimento.” (Stalpaert 2009: 123). La presenza fisica delle dramaturg nelle sale prove pone in controluce la storica figura dell'occhio esterno, dell'intellettuale¹⁵, rivelando i suoi nuovi tratti, dove l'incarnazione percettiva del corpo influisce su quella disincarnata del puro pensiero. In

¹⁵ Per un approfondimento del mutamento storico della figura del dramaturg e della pratica della drammaturgia si fa riferimento agli studi italiani e in particolare al volume di C. Meldolesi, R. Molinari, *Lavoro del dramaturg nel teatro dei testi con le ruote, dalla Germania all'area italofrancese, nella storia e in un percorso professionale*, Milano, Ubulibri, 2007 e D. Cioffrese, *Il dramaturg in Italia. Un'anomalia storica tra Europa e Stati Uniti*, Torino, Mimesis, 2023. Questi volumi ripercorrono l'evoluzione della figura del dramaturg, partendo dalle radici tradizionali legate alla critica e alla traduzione dei testi drammatici, fino ad arrivare a una visione più dinamica e interattiva nel teatro moderno. Viene analizzato come il ruolo, originariamente incentrato sull'analisi testuale e la tradizione classica, si sia trasformato per rispondere alle esigenze di un processo creativo in continua evoluzione.

questo senso si potrebbe dire che la figura della dramaturg ricomponesse la divisione corpo-mente in un'immagine della mente incarnata, dove i due operano su un piano di parità. Come scrive Stalpaert:

Lo "sguardo esterno" della dramaturg dovrebbe in questo caso essere esteso a un corpo esterno, a una "prova" corporea della capacità dello spettatore di leggere e dare senso a un'estetica delle intensità. In ogni caso, bisogna essere aperti a nuove procedure che liberino gli affetti dal sentimento personale, il percepito dalla percezione comune, il pensiero dal senso comune. (Stalpaert 2009: 124)

All'interno di questo nuovo quadro, non muta soltanto la figura storica del dramaturg, ma soprattutto la pratica stessa della drammaturgia che implica alcuni presupposti filosofici e concettuali che si sono radicati nelle nostre menti crescendo dentro una particolare cultura e parlando una determinata lingua. È partecipe del modo in cui ci relazioniamo alla realtà extralinguistica, che è sempre una questione di consenso sociale e di esperienza storica di una certa comunità. A tal proposito Hans Thies Lehmann in un articolo intitolato *From Logos to Landscape* (1997) parte dalla riflessione storica sull'importanza del testo per il teatro, cogliendo degli aspetti rilevanti per un ripensamento di fondo della pratica drammaturgica. "La lettura della *Poetica* mostra che anche a quel tempo il testo non era considerato il supporto o il veicolo esclusivo del significato e del senso." (Lehmann 1997: 55) Lo studioso evidenzia che il testo, nel teatro, è sempre stato inteso anche nella sua dimensione di suono, di musica e di voce, ma dall'antichità fino alla fine dell'Ottocento, una forte tradizione ha favorito una visione *logocentrica* del teatro. Il rapporto della scena con il testo è sempre stato complesso e polivalente. Aristotele, nella *Poetica*, osserva che la tragedia è costruita innanzitutto di eventi e dunque sono essi, e non l'uomo, a costituire l'oggetto dell'imitazione teatrale. All'interno dell'opera si dichiara esplicitamente che non sono i personaggi a essere imitati nel teatro, ma le loro azioni; e questo è vero a tal punto che l'autore ci fa notare come la tragedia possa esistere anche senza personaggi, ma non senza l'azione, l'avvenimento e l'evento. Nel volume *Tragedia e teatro drammatico* Lehmann sottolinea che nel teatro drammatico il rapporto tra il testo e lo spettacolo dal vivo è dinamico e in evoluzione. Lo spettacolo diventa un evento in cui il significato viene continuamente negoziato piuttosto che essere semplicemente "consegnato" come codificato nel copione¹⁶. Questo mutamento riflette cambiamenti culturali e artistici più ampi, in cui l'immediatezza del momento dal vivo e l'interazione unica tra i partecipanti creano un significato che non può essere pienamente catturato dal solo testo. Il valore ultimo appartiene al *logos*, che, secondo

¹⁶ Cfr. H. T. Lehmann, *Tragedia e teatro drammatico*, a cura di M. Massalongo, Bologna, CuePress, 2022 (*Tragödie und dramatisches Theater*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1988).

Lehmann, nella sua essenza, contiene il concetto di architettura. Egli spiega come l'architettura, che costituisce la natura intima del logos, fornisce all'opera la base e il supporto, ma anche la gerarchia degli elementi di collegamento, la struttura, l'articolazione e la coerenza in vista della ragione, dello scopo e della sua funzione.

Lo studioso si approccia alla realtà teatrale contemporanea, facendo notare che le dinamiche odierne sono caratterizzate dalla riscoperta di uno spazio e di un discorso senza *telos*, senza gerarchie e senso strutturato e senza presenza di unità interne.

Da questo punto di vista la ricca diversità della pratica teatrale degli ultimi decenni diventa comprensibile. In questa breve storia, mi sembra che, nonostante alcuni artisti abbiano seguito questo percorso, non c'è stato né qualcosa come la completa perdita delle parole, né un improvviso rientro del testo in teatro. Ciò che si è verificato è stato invece lo sviluppo complicato e tortuoso di nuove visioni, di luoghi multipli e di un nuovo tipo di architettura del teatro. (Lehmann 1997: 56)

Secondo Lehmann, il teatro contemporaneo rinasce all'insegna della *ricerca*, liberata dalle regole preesistenti e determinanti, che investe nella poesia scenica, nei meandri della narrazione e nella frammentazione. Trasformando la struttura del dialogo in uno spazio multidimensionale e polilogico di articolazione, il nuovo teatro riscopre anche elementi della dimensione rituale, un tipo diverso di comunicazione che rende possibile un'esperienza che la mente non è in grado di recuperare facilmente. Lo studioso tedesco evidenzia che, se un tempo il teatro era definito come una sorta di cosmo fittizio presentato a un pubblico per mezzo di segni scenici, oggi il teatro tende sempre più ad assomigliare a una situazione speciale e unica, una costruzione di un momento in cui un tipo di comunicazione diversa da quella quotidiana potrebbe accadere. In continuazione alla tesi di Lehmann, le studiose Katalin Trencsényi e Bernadette Cochrane nel volume *New dramaturgy: international perspectives on theory and practice* (2014) evidenziano che:

La drammaturgia, liberata dalla sua associazione storica con la poetica aristotelica o considerata solo come attributo di un testo drammatico e/o un'analisi testuale, si è gradualmente riconfigurata ed è diventata sinonimo del processo di creazione di uno spettacolo. La drammaturgia è ora considerata come il flusso interno di un sistema dinamico. Con l'emergere di nuovi filoni di lavoro drammaturgico (teatro di creazione, danza, nuovo circo, performance art, ecc.) sono emersi nuovi filoni di lavoro, nuovi materiali con i quali lavorare (ottenuti dall'improvvisazione, dal caso, dagli stimoli interdisciplinari o dai nuovi media) e relazioni

mutevoli sia con lo spazio che con il pubblico – la pratica non solo si è ampliata, ma si è anche trasformata.

(Trencsényi e Cochrane 2014: 1)

La nuova drammaturgia si pone in contraddizione alla tradizione del teatro di regia ed è caratterizzata da una forte messa in discussione della considerazione del teatro quale opera di un singolo creatore. Questo nuovo tipo di lavoro, definito da Trencsényi e Cochrane, post-mimetico, interculturale, consapevole del processo e interdisciplinare (Trencsényi e Cochrane 2014: 2), ha generato un approccio drammaturgico che non corrisponde al solito schema del pensiero cognitivo, della garanzia della coerenza, della logica causa-effetto, bensì a una distribuzione per lo più orizzontale e incorporata della conoscenza creativa. Uno dei più noti dramaturg di danza, André Lepecki¹⁷, si è fortemente ribellato alla riduzione ideologica della sua figura a un occhio, sintomatica di una tradizione di pensiero che da Cartesio in poi ha separato la mente dal corpo. Ciò a cui il pensiero di Lepecki pone resistenza è l'idea che l'*occhio* (dramaturg) possa essere associato al potere, ovvero come colui che possiede una conoscenza oggettiva, messa a disposizione del coreografo (o del regista) il quale, se estendiamo la metafora, è percepito come tutto il corpo – un corpo cieco e muto, in attesa di essere illuminato dalla vista e dalla parola. In una descrizione della propria pratica drammaturgica Lepecki riconfigura la funzione del dramaturg come un luogo di conoscenza disincarnata, fondendo il corpo del dramaturg con il corpo del lavoro che diventa un unico corpo somatico. A rafforzare tale ipotesi, Lepecki ritorna alla teoria del *sujet supposé savoir* di Lacan. Nel diciottesimo capitolo de *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), Lacan spiega il concetto psicoanalitico di transfert. Lo sposta dalle dinamiche particolari della relazione tra analista e analizzato, per proporre il transfert come un vettore sempre operante. Egli scrive: "Il transfert è un fenomeno essenziale, legato al desiderio come fenomeno nodale dell'essere umano (...) Non appena il soggetto supposto sapere esiste da qualche parte... c'è il transfert." (Lacan 1964: 231) Secondo Lacan, la ricerca di un *sapere non saputo* presuppone l'esistenza di un soggetto o di un luogo dove questo sapere sia custodito. È proprio a questo proposito che Lacan concettualizza il transfert come soggetto supposto sapere. Mettendolo in relazione con il discorso legato alla conoscenza oggettiva del dramaturg, possiamo notare che la presunta oggettività della conoscenza è una categoria inesistente, proprio perché non c'è mai un sapere già saputo, ma, detto con le parole di Lacan, esiste soltanto un sapere che deve trovare ancora il suo avvenire. Secondo Lepecki, la tensione di base per la

¹⁷ Cfr. André Lepecki, *Errancy as Work: Seven Strewn Notes for Dance Dramaturgy* in P. Hansen, D. Callison (a cura di), *Dance Dramaturgy – Modes of Agency, Awareness and Engagement*, cit., pp. 51-65.

drammaturgia come pratica non è tra azione e scrittura o pratica e teoria, ma tra sapere e possedere. L'iniziatore di questa tensione è proprio il dramaturg, in quanto la sua presenza in sala prove mette in dubbio la stabilità autoriale di coloro che dovrebbero conoscere l'opera a venire. Muovendosi da queste considerazioni Lepecki suggerisce di considerare la pratica della drammaturgia (o la drammaturgia di processo) come un esercizio incessante e metodico di distruzione della figura di *colui che dovrebbe sapere*. Questo metodo di distruzione di una sorta di presunzione di sapere è ciò che in ultima istanza fa l'interazione dialogica profonda che è fondamentale per il compito del dramaturg. La drammaturgia emerge grazie alla capacità del dramaturg di bypassare una posizione di (pre)conoscenza e quindi, permettere che la logica del pezzo che sta per arrivare diventi attuale, concreta. Quello che fa sì che il dramaturg possa operare lontano dalla posizione del soggetto supposto sapere, secondo Lepecki è quello di *errare*. "Qui l'erranza va intesa non come ricerca dell'errore, privilegio dell'errore o apologia del fallimento come metodo, ma nel suo senso etimologico più forte, errare come andare alla deriva, perdersi, smarrirsi." (Lepecki 2015: 54) La proposta è piuttosto quella di sviluppare delle *bussole rotte*¹⁸ che possano fuorviare o indirizzare in modo errato, senza rivelare una destinazione corretta o prevista, permettendo a una o più persone di perdersi, ma portandole comunque da qualche parte. Quello che il dramaturg suggerisce è che spesso estraniarsi dalle proprie norme può aiutare a rimuovere cliché, preconetti consolidati che traboccano da un'opera ancor prima che inizi: cliché che riguardano il modo in cui pensiamo a ciò che dovrebbe essere fatto, come, quando e con quale risultato. Una dramaturg che opta per un errato consiglio, una sbagliata direzione o una deviazione, in modo tale da aprire alla possibilità che un altro sguardo, o qualcosa di completamente diverso da ciò che era stato originariamente concepito inizi ad apparire, attiva il cosiddetto principio di straniamento all'interno del processo di creazione. La nozione di straniamento non è nuova nel contesto del teatro. Viene introdotta per la prima volta dai formalisti russi nel 1920, ma è Bertolt Brecht uno dei primi a utilizzarlo come termine chiave alla base della funzione civile e sociale del suo teatro. Già nel 1935, nel suo saggio *Effetti di straniamento nel teatro cinese*, lo descrive come uno sforzo recitativo diretto a impedire al pubblico di identificarsi semplicemente con i personaggi dello spettacolo. Gli spettatori, secondo Brecht, non dovrebbero relazionarsi con le azioni sceniche attraverso il subconscio o qualsiasi tipo di empatia. Per lui, l'accettazione o il rifiuto di queste azioni e affermazioni dovrebbe avvenire solo a livello cosciente. Invece di limitare lo straniamento alla ricezione del pubblico, considerandolo ancora una volta come uno strumento accuratamente costruito nelle

¹⁸ Si fa riferimento al termine coniato da K. Georgelou, E. Protopapa, e D. Theodoridou in *The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance*, Amsterdam, Antennae Valiz, 2016, p. 50.

mani di chi supposto sapere, Georgelou, Protopapa e Theodoridou attraverso il loro metodo propongono invece le modalità di lavoro dello straniamento come un importante principio drammaturgico e una direttiva concreta anche nella realizzazione dell'opera d'arte. Durante uno dei laboratori della pratica drammaturgica hanno suggerito il seguente esercizio:

Una persona del gruppo intervista una seconda persona del gruppo su un progetto artistico a cui quest'ultima sta lavorando e sugli aspetti drammaturgici coinvolti. Una terza persona interrompe regolarmente l'intervistata dandole istruzioni per: iniziare (una nuova frase); sostituire (una parola); chiudere gli occhi; aprire gli occhi; invertire (la direzione dei suoi pensieri); fare una pausa; ridurre (il numero di parole usate); ripetere; riposizionare (le parole in un contesto diverso); concludere. Allo stesso tempo, la quarta persona del gruppo annota parole, termini, frasi e idee ascoltate durante l'intervista, che le sembrano importanti e che si riferiscono al progetto artistico discusso, ognuna su un post-it diverso. Una volta terminato, la quarta persona aggiunge su post-it separati i propri pensieri, idee e termini che le sono venuti in mente durante l'ascolto, prima di offrire tutti gli appunti all'intervistato. (Georgelou, Protopapa, Theodoridou 2016: 47)

Seguendo questo principio l'approccio dialogico della dramaturg si conforma in modo tale da diventare un processo che mira a plasmare, fondere, moltiplicare e poi rovesciare le relazioni che si stabiliscono nel lavoro. In questo modo, l'azione della dramaturg si pone ancora una volta fra la regista, la coreografa, le altre collaboratrici e l'opera nel suo divenire, con l'intento di andare oltre le idee consolidate per poter stimolare e attivare la creazione e la creatività in un delicato bilancio tra sapere e non sapere. Georgelou, Protopapa e Theodoridou dal 2014 al 2016 hanno portato avanti un progetto dal titolo *Dramaturgy at Work*¹⁹, propedeutico alla stesura del loro noto libro *The Practice of Dramaturgy* (2016). Il progetto ha attraversato il campo della danza, del teatro, della performance e degli studi teorici, affrontando le prospettive e le pratiche europee contemporanee della drammaturgia. Essa viene concepita dalle autrici sia come un processo significativo nella creazione delle performance contemporanee, sia come una pratica critica strettamente legata al sociale e al politico. Dato il loro specifico interesse per le intersezioni tra teoria e pratica, il progetto identificava ed esplorava tendenze, concetti e pratiche drammaturgiche distinte e diversificate, informate sia dalla pratica artistica delle autrici stesse, che di ricerca e didattica. Una parte del progetto consisteva di una

¹⁹ Per le ulteriori informazioni sul progetto in questione si consiglia di consultare il sito *Dramaturgy at Work* (wordpress.com) consultato l'ultima volta in data 30/04/2024.

serie di workshop tenutisi in diverse parti d'Europa: Belgio, Paesi Bassi, Inghilterra, Croazia, Grecia e Spagna. Le autrici, nel libro, specificano che:

In una serie di workshop di due o tre giorni seguiti da tavole rotonde pubbliche, la pratica della drammaturgia è stata esplorata da diverse prospettive, tra cui le seguenti: identificare le tendenze drammaturgiche (formali, estetiche, strutturali) nella performance contemporanea; sviluppare concetti e metodologie per la creazione di spettacoli; esaminare il feedback, la risposta critica e creativa come attività drammaturgica; esplorare la drammaturgia come creazione di azioni nel lavoro artistico; ideare cornici di lavoro nei processi drammaturgici con la consapevolezza della loro relazione con la critica istituzionale e il loro potenziale per produrre immaginari sociali. (Georgelou, Protopapa, Theodoridou 2016: 38)

Partendo dal lavoro svolto nei workshop e dalle riflessioni critiche, le autrici hanno individuato il principio chiave del lavoro del dramaturg nel mobilitare le domande, che rende la drammaturgia un'operazione catalitica, in grado di produrre i processi di lavoro sulle azioni. Ispirati dalla seguente istruzione, durante i workshop, i partecipanti sono stati invitati a praticare la conversazione all'interno dei gruppi soltanto attraverso le domande: "Una semplice regola: rispondere sempre a una domanda con una nuova domanda! Se lo si desidera, è possibile impostare un argomento specifico per guidare la linea di domande." (Georgelou, Protopapa, Theodoridou 2016: 40) Il compito consisteva nel rispondere non alla domanda, ma con la domanda, e dunque era necessario concentrarsi su ciò che è in gioco nella domanda posta e pensare come questa domanda possa essere ulteriormente messa in discussione e portata avanti. L'intenzione era quella di portare i partecipanti in uno stato di interrogazione: per iniziare a pensare attraverso le domande. Attraverso questo tipo di articolazione le studiose hanno cercato di approfondire il lavoro della dramaturg, dove la sua attività fungeva da motore che fa apparire le domande, per poi lavorare con esse come con un materiale effettivo, innescandone la mobilitazione. Questa pratica riflette anche sul fatto che l'incertezza, il non sapere e il dubbio sono stati messi in primo piano come qualità significative, o addirittura desiderabili, nei processi creativi. Mobilitare le domande per smuovere tali processi è una pratica indirizzata anche a innescare nuove relazioni tra gli agenti coinvolti in un processo artistico, come anche tra questi agenti e il lavoro stesso. In quanto è la dramaturg colei che mette in moto questo approccio, il nostro interesse è di cercare di comprendere che tipo di domande una dramaturg fa; come sono formulate; se sono o meno utili per il lavoro e che tipo di azioni producono come parte di un processo creativo. Per chiarire meglio in che modo il domandare si relaziona a un desiderato risultato, Georgelou sottolinea:

Il come vengono proposte le domande della dramaturg è influenzato da come ella si relaziona al processo creativo degli altri collaboratori e collaboratrici coinvolti nella performance. Detto in altre parole, le domande di una dramaturg sono indirizzate ad attivare e connettere i processi di pensiero di tutti i collaboratori, piuttosto che a coltivare una necessità di una risposta concreta e finale. Tale approccio, secondo le autrici, crea un movimento del pensiero *in avanti*, che suggerisce un particolare tipo di azione con una specifica direzione, “anche se non si spinge verso una risoluzione, né si esaurisce nel dubbio.” (Georgelou, Protopapa, Theodoridou 2016: 44)

Quindi, la mobilitazione delle domande come pratica, crea, inquadra ed espande le basi su cui un’azione può avere luogo. In effetti, quello che Georgelou, Protopapa e Theodoridou vorrebbero suggerire è che, nella performance, questo terreno include lo spettatore in modo che anch’egli sia invitato a seguire il movimento da un pensiero all’altro, da un’azione all’altra. Le domande di una dramaturg generano un senso di destabilizzazione, che dalle autrici di questo libro, viene chiamato una forma di *interferenza drammaturgica*. A tal riguardo, la dramaturg e studiosa serba Bojana Cvejić, nel suo articolo intitolato *The Ignorant Dramaturg* (2010) propone di intendere la figura del dramaturg non come l’intellettuale del teatro, *colei che sa più di altri*, ma come co-creatrice del problema, spiegando che un problema in questo caso produce una metodologia di invenzione di vincoli che agiscono come condizioni abilitanti per la creazione dell’opera. La relazione con una dramaturg, secondo Cvejić, inizia da un’ignoranza condivisa con la regista o la coreografa, “non su ciò che le due possono scambiarsi o su come possano essere utili l’una all’altra, perché deve esserci già un’affinità condivisa per poter anche solo contemplare di lavorare insieme, ma l’ignoranza sul lavoro da fare.” (Cvejić 2010: 46) Quello a cui fa riferimento è la parabola di ignorante che Jacques Rancière descrive nel suo libro, *Il maestro ignorante* (1987). L’emancipazione è la pedagogia che Rancière oppone all’istruzione, perché è una situazione di apprendimento di qualcosa di cui sia il maestro che l’allievo sono ignoranti. L’apprendimento si basa quindi sul presupposto dell’uguaglianza delle intelligenze e sull’esistenza di un terzo termine di mediazione tra maestro e allievo, che in Rancière è rappresentato dal libro che i due leggono in due lingue diverse. Dramaturg e regista stabiliscono un rapporto di parità simile a quello tra due ignoranti che si confrontano con un libro che non sanno leggere. Il “libro” è il lavoro di ricerca, quel qualcosa, legato da una forma radicale di sforzo che entrambi investono nel processo di definizione della posta in gioco e del come. L’opera è la cosa, il “libro” che regista e dramaturg non leggono, ma scrivono insieme, quel terzo anello che garantisce la regola della materialità. Cvejić evidenzia che la destabilizzazione, che è la conseguenza del conversare con una dramaturg, è necessaria per poter creare il problema, quale vincolo di idee.

La produzione di un problema non inizia con le possibilità, che sono una questione di conoscenza e che noi consideriamo come limiti da superare, ma con le idee che divergono e differenziano le condizioni del nuovo. (...) Il contenuto di un'idea è virtuale, perché è una differenziazione, una relazione differenziale tra elementi tracciati da un problema, una domanda. Il problema sta nell'idea stessa o, meglio, l'idea esiste solo sotto forma di domanda. (Cvejić 2010: 47)

La studiosa mette in luce che sollevare un problema implica la costruzione dei termini in cui verrà enunciato e delle condizioni in cui verrà risolto. La soluzione comporta la costruzione di una procedura e di una situazione di lavoro ed è ciò che rappresenta il motore della pratica drammaturgica.

Errare, creare degli ostacoli, mobilitare le domande sono alcune metodologie sviluppate dalle dramaturg in relazione alle altre collaboratrici e collaboratori artistici, per cercare di generare più punti di vista su una stessa situazione o più stratificate risposte o semplicemente per mettere in moto il pensiero creativo confrontandolo con un nuovo tipo di pensiero critico. In questi casi, il cosiddetto pensiero critico non arriva dal fuori del processo di creazione, offrendo una visione esterna e distante, ma si mette a servizio di un'opera in divenire, cercando di smuovere le strutture che la generano dall'interno. A tal riguardo può tornare utile richiamare il termine *criticalità*, coniato dalla teorica culturale Irit Rogoff. Nell'articolo *What is Theorist?* (2007) Rogoff distingue tre termini diversi tra *criticism*, *critique* e *criticality*²⁰ descrivendo come, in breve tempo, nell'ambito artistico, si sia passati dalla prima alla seconda e così poi alla terza. Il criticism è una disciplina atta ad applicare valori e giudizi all'oggetto analizzato. La critica è legata alla decostruzione e all'ambito post-strutturalista e permette di esaminare criticamente i valori naturalizzati e le pretese di verità della conoscenza. Alla pratica critica possiamo richiamare il disvelamento di talune ingiustizie culturali esistenti insieme al fondarsi delle relative correnti d'interesse (postcoloniale, femminista, pensiero ecologico). Il problema con la critica, secondo Rogoff, è che rimane all'esterno, a distanza, con l'intento di smascherare, appunto, le strutture nascoste. La criticalità, invece, si sposta all'interno del processo, agendo nella situazione presente, alla ricerca di nuove comprensioni della realtà:

La criticalità [...] sta proprio nelle operazioni di riconoscimento dei limiti del proprio pensiero, perché non si impara qualcosa di nuovo finché non si disimpara qualcosa di vecchio, altrimenti si aggiungono

²⁰ In francese, tedesco e italiano non si fa la distinzione tra i primi due termini: le due parole si traducono rispettivamente come critica.

semplicemente informazioni piuttosto che ripensare una struttura. [...] La criticalità è quindi connessa, a mio avviso, con il rischio, con un abitare culturale che riconosce ciò che sta rischiando senza essere ancora pienamente in grado di articolarlo. (Rogoff 2007: 99-100)

Rogoff suggerisce di comprendere la criticalità in relazione alla sua dimensione incarnata, evidenziando come ogni individuo incorpori il materiale con cui lavora; egli costruisce la critica su un terreno incerto, dove l'obiettivo non è quello di eseguire un'analisi, ma di *abitare* la cultura che sta esaminando. Si propone dunque il termine criticalità, per descrivere il posizionamento delle dramaturg rispetto al lavoro creativo: abbandonare strutture già sperimentate, disimparare qualcosa di vecchio per provare a pensare in modo nuovo, e soprattutto esplorare le altre dimensioni della conoscenza, attraverso l'intuito, l'incorporamento e l'ascolto stimolando una creatività condivisa e collaborativa nei processi. All'interno di queste dinamiche rinasce una nuova drammaturgia, che non esclude i parametri di quella tradizionale, ma piuttosto li allarga. Essendo orientata al processo rinnega le strutture predeterminanti della creazione, offrendosi come una pratica speculativa e riflessiva. E come la stessa Rogoff mette in rilievo, una pratica di questo genere, associata alla creazione performativa, di teatro e di danza, fa sì che il lavoro artistico diventi un accesso alla conoscenza attraverso altri metodi, talmente estraneo da sfuggire alla ripetizione infinita della stessa. È il fatto della drammaturgia di "essere dentro e guardare" nello stesso momento che la rende distintiva e fondamentale per il processo creativo. In quanto tale, secondo Bertolt Brecht, la drammaturgia è (o dovrebbe essere) intrinsecamente dialettica e produttivamente dissociata. Le sue parole riportano a quelle di Van Kerkhoven, che nel suo discorso alla conferenza European Dramaturgy in the 21st Century, auspica alle dramaturg contemporanee un tempo di lentezza e di riposo dal lavoro, come una sorta di antidoto contro le scadenze devastanti, le richieste di velocità, adattabilità e le visioni a breve termine che ossessionano il teatro in epoca neoliberale.

Bibliografia

BLEEKER MAAIKE, KEAR ADRIAN, KELLEHER JOE, ROMS HEIKE

2019 *Thinking Through Theatre and Performance*, Bloomsbury, London-New York.

BLEEKER, MAAIKE

2015 *Thinking No-One's Thought*, in Pil Hansen, Darcey Callison (a cura di), *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

BOURDIEU, PIERRE

1972 *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Editions du Seuil, Paris.

BOUSSET, SIGRID

2007 "I Can't Go On. I'll Go On" in *No Beauty For Me There Where Human Life is Rare: On Jan Lauwers's theatre work with Needcompany*, Gent: Academia Press and Amsterdam: International Theatre and Film Books, Gent and Amsterdam.

CIOFFRESE, DAVIDE

2023 *Il dramaturg in Italia. Un'anomalia storica tra Europa e Stati Uniti*, Mimesis, Torino.

CVEJIĆ, BOJANA

2010 *The Ignorant Dramaturg* in «Maska», Vol. 16 N. 131-132.

DELEUZE, GILLES - GUATTARI, FÉLIX

1991 *Qu'est-ce que la philosophie?* Les éditions de Minuit, Paris.

FISCHER-LICHTE, ERIKA

2014 *Eстетica del performativo: una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di T. Gusman, Roma, Carocci (*Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004).

GADAMER, HANS-GEORG

1986 *Gesammelte Werke*, Mohr, Tübingen.

LACAN, JACQUES

1964 *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XI. Les quatre principes fondamentaux de la psychanalyse*, Éditions du Seuil, Paris.

LEHMANN, HANS THIES

2014 *From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy in Performance Research*, 2(1), 1997, pp. 55-60.

2022 *Tragedia e teatro drammatico*, a cura di M. Massalongo, Bologna, CuePress, (*Tragödie und dramatisches Theater*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1988).

LEPECKI, ANDRÉ

2015 *Errancy as Work: Seven Strewn Notes for Dance Dramaturgy* in P. Hansen, D. Callison (a cura di), *Dance Dramaturgy – Modes of Agency, Awareness and Engagement*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

MARLEAU-PONTY, MAURICE

1945 *Phénoménologie de la perception*, Librairie Gallimard, Paris.

MELDOLESI, CLAUDIO - MOLINARI, RENATA

2007 *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro e nei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano.

NATALI, CARLO

2019 *Aristotele, Opere – Etica Nicomachea*, Laterza, Bari.

PAKES, ANNA

2004 *Art as action or art as object? The embodiment of knowledge in practice as research* in «Working Papers in Art and Design» Vol. 3.

RANCIÈRE, JACQUES

1987 *Le maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, Paris.

ROGOFF, IRIT

2008 *What is a Theorist in The State of Art Criticism*, Routledge, London.

RYLE, GILBERT

1949 *Concepts of Mind*, University of Chicago Press, Chicago.

STALPAERT, CHRISTEL

2010 *A Dramaturgy of the Body*, *Performance Research*, 14(3), 121–125.

TRENCSENYI, KATLIN - COCHRANE, BERNADETTE

2014 *New Dramaturgy: International Perspectives On Theory And Practice*, Bloomsbury, London.

VALÉRY PAUL

1921 *Eupalinos ou l'Architecte – Dialogue des morts* in «La Nouvelle Revue Française», N. 90, pp. 237-285.

VAN KERKHOVEN, MARIANNE

1993 *On Dramaturgy* in «Theaterschrift» N. 5-6, pp. 142-144.

VAN KERKHOVEN, MARIANNE

2016 *European dramaturgy in the twenty-first century, a constant movement* in M. Romanska (a cura di) *The Routledge Companion to Dramaturgy*, Routledge, London-New York.

antropologia e teatro

ARTICOLO

Spazi rituali e influenza del turismo nel Barong a Bali: una ricerca etnografica

Giulia Sala

Abstract – ITA

L'articolo è il resoconto di una preliminare ricerca etnografica condotta nel corso del 2024 a Bali sugli spettacoli di Barong. La maschera del Barong ad oggi viene utilizzata in contesti performativi diversi, che variano dallo spazio rituale del tempio a show progettati per un pubblico turistico. Le danze balinesi, nate in contesto templare e di corte, hanno vissuto una trasformazione e un adattamento a seguito di un forte incentivo del turismo culturale nel corso del '900. A partire dalle origini mitologiche della figura del Barong, attraverso le visioni di diversi performer, artigiani e studiosi, viene indagata la separazione e la differenziazione delle danze balinesi sacre e profane e l'influenza del turismo sulle arti performative.

Abstract – ENG

This article is a report on preliminary ethnographic research conducted in Bali in 2024 on Barong performances. The Barong mask nowadays is used in various performance contexts, ranging from ritual spaces in temples to shows designed for tourist audiences. Balinese dances, which originated in temples and courts, underwent a transformation and adaptation as a result of a strong incentive for cultural tourism during the 20th century. Starting from the mythological origins of the figure of Barong, through the visions of various performers, artisans, and scholars, this article investigates the separation and differentiation of sacred and profane Balinese dances and the influence of tourism on the performing arts.

ARTICOLO

Spazi rituali e influenza del turismo nel Barong a Bali: una ricerca etnografica

Giulia Sala

Introduzione

Il *Barong*¹ è una delle danze rituali più rappresentate nell'isola di Bali, in Indonesia, sia in occasione degli *odalan*, i festival templari, sia in contesti turistici. Il fulcro di questa performance è lo scontro rituale tra due maschere: il Barong, una figura teriomorfa con funzioni protettive e benigne, e Rangda, conosciuta per i suoi poteri distruttivi, che rappresenta la potenza terrificata della dea Durga². Le maschere di Barong e Rangda incarnano l'immagine sacrale di alcune delle divinità più importanti della tradizione balinese hindu, intriso di elementi di animismo locale.

Lo spettacolo odierno del *Barong* deriva dal rito del *Calon Arang*, diffuso fin dal V secolo a Bali contro epidemie, carestie e per proteggere le comunità dagli spiriti maligni (*butas kalas*). Celebrando lo scontro tra le forze del bene e del male, infatti, si riteneva che le forze sovrannaturali prendessero il controllo dei danzatori e dei portatori delle maschere, inducendoli in stati di profonda trance, tale da spingerli a cercare di colpirsi con i pugnali rituali, chiamati *kriss*. La lotta, tuttavia, non doveva risolversi in una vittoria del Barong su Rangda, perché il suo scopo primario era ristabilire l'equilibrio tra le forze spirituali in gioco³.

Il *Barong* come spettacolo si è poi diffuso ampiamente nei principali siti turistici dell'isola di Bali, modificandosi nel tempo e perdendo parte dei suoi connotati religiosi, raggiungendo una grande popolarità: questo risultato è dovuto ad una intensa opera di commercializzazione e professionalizzazione delle forme artistiche del teatro danza balinese, che si è avviata nel periodo post-coloniale dei primi decenni del '900, per proseguire fino all'avvento del turismo di massa nell'epoca contemporanea.

L'isola ha infatti conosciuto nel corso del XX secolo un enorme sviluppo del turismo, che ha modificato profondamente gli equilibri culturali ed economici della società, e il *Barong* ha continuato ad essere

¹ Nel corso dell'articolo sarà indicato in corsivo il termine *Barong* in riferimento alla performance, mentre in riferimento alla maschera del Barong si utilizzerà il tondo.

² Per un approfondimento sulla figura di Rangda e la correlazione con la dea Durga: Spars B. (2020).

³ Gli studi di Di Bernardi (1985, 1995), e Azzaroni (1994) trattano approfonditamente del *Barong* e della sua importanza nella società balinese.

rappresentato diffusamente in modalità sempre più varie, anche al di fuori di contesti di natura strettamente religiosa.

Questo articolo si basa sull'esperienza di ricerca sul campo svolta nel 2024 nel corso del mio dottorato, che ha interessato molti dei principali siti turistici di Bali, come Sanur, Kuta, Denpasar, Batubulan e Ubud. Si fonda, inoltre, sulla letteratura scientifica riferita al turismo culturale nell'ambito delle arti performative, prendendo a riferimento le più recenti pubblicazioni su casi simili di studio a Bali. Oltre ai già sedimentati contributi di Picard (1990) e Vickers (1989), segnalo gli studi fondamentali degli ultimi vent'anni di Hitchcock- Putra (2007), Dunbar-Hall (2001) Yamashita (2003), Howe (2006), la seconda edizione degli studi di Vickers (2012) e Berger (2013). Le ricerche condotte sul fenomeno del turismo culturale a Bali hanno raggiunto conclusioni non sempre concordi. Se i primi resoconti antropologici su Bali⁴ hanno sostenuto la preoccupazione che la cultura balinese potesse essere inaridita e contaminata dall'intrusione del mondo occidentale, le analisi storiografiche successive hanno evidenziato come il turismo, incentivato dal governo indipendente post-coloniale (Hanningan 2016) sia diventato un fenomeno integrato e la impossibilità di scindere cultura e turismo, in un rapporto di coalescenza (Urry 1997). La decisione di utilizzare la cultura balinese come un'attrazione non è un'operazione inconsapevole, ma frutto di una strategia commerciale in cui si muovono in sinergia o talvolta in contrasto diversi attori, gruppi di performer, autorità religiose, politiche e investitori. Nel suo rimodellamento essa è emersa da un passato tradizionale, estraendo e traslando i significati simbolici delle forme rituali da cui è tratta.

In queste pagine sono messe a valore le testimonianze orali che sono state raccolte in merito ad alcune delle trasformazioni e delle differenze che sussistono tra le forme di *Barong* praticate in contesti rituali o turistici, dal momento che i confini tra l'intrattenimento teatrale e la funzione rituale non sono sempre fissati nettamente. Tra i principali argomenti indagati nelle interviste e nelle attività osservate rimane centrale l'influenza del turismo nei cambiamenti delle performance di *Barong*, la percezione del performer nel suo rapporto con la dimensione rituale della danza, la professionalizzazione dei danzatori e l'opinione generale sul mantenimento delle tradizioni, l'origine mitologica del dramma rituale del *Barong* e l'esperienza formativa personale dei danzatori.

La metodologia utilizzata per la ricerca si è basata sull'approccio contemporaneo al lavoro sul campo, privilegiando l'incontro con diverse personalità che agiscono nell'ambito performativo, artistico e dell'intrattenimento. Il metodo di intervista che è stato principalmente utilizzato è quello dell'intervista

⁴ Covarrubias (1937), e successivamente anche le opere di Hanna (1976), per citare i contributi più significativi

parzialmente strutturata, costituita da domande aperte e mirate unita a una raccolta di informazioni non formalizzata. Alle interviste è stata integrata la raccolta di numeroso materiale audiovisivo e iconografico, insieme all'effettiva osservazione e annotazione di esperienze dirette di performance di *Barong*. Insieme a questo è stato applicato il metodo antropologico dell'osservazione partecipante, associando alla ricerca teorica anche pratiche performative di danza tradizionale balinese. Per poter definire i cambiamenti che hanno attraversato le danze balinesi a seguito dell'avvento del turismo di massa è fondamentale poter restituire una fotografia della realtà della pratica performativa attuale attraverso le testimonianze dirette, e utilizzare le fonti orali come traccia della memoria collettiva⁵.

Le interviste condotte, in particolare il confronto con I Made Mahardika, danzatore di *Barong* che si occupa dell'organizzazione degli spettacoli quotidiani a Batubulan, mi hanno permesso di approfondire l'esperienza diretta di un performer in costante contatto con il pubblico turistico. La ricerca si è inoltre arricchita grazie all'incontro con l'artista e coreografo Agung Rahma Putra e con I Ketut Kodi, *dalang* (manipolatore di marionette) e artista di *Topeng*, con i quali abbiamo potuto trattare il tema delle origini rituali del *Barong* e la sua collocazione all'interno della società balinese.

Questione di fondo era capire quale fosse il ruolo dello sviluppo del settore dell'intrattenimento e della professionalizzazione delle danzatrici e dei danzatori, e come inserire nuove forme di *Barong* all'interno della complessa classificazione delle danze balinesi, divise nelle tre categorie *wali*, *bebali* e *balih balihan* in base alla collocazione spaziale e alla funzione religiosa. Le danze *wali* sono infatti eseguite in ristrette cerimonie templari, quelle *bebali* si situano nell'area centrale del tempio mentre la tipologia *balih balihan* si utilizza per indicare le danze al di fuori dal tempio, in una zona accessibile a chiunque⁶. Per comprendere la molteplicità delle declinazioni dello spazio "teatrale" nel contesto delle danze balinesi, occorre pensarlo in una prospettiva dinamica e trasformativa, che nasce all'interno dell'architettura templare, per un pubblico divino o come strumento di mediazione tra la società umana del villaggio e i propri antenati. Lo spazio rituale è la cornice in cui si consuma la narrazione mitologica dei drammi danzati, e in cui la danza è un'offerta e un'occasione di

⁵ Sul trattamento delle fonti orali e la metodologia della ricerca etnografica si può citare il lavoro di Bonetti e Natali (2024), e Orecchia e Cavaglieri (2018).

⁶ Uno dei momenti cruciali in cui si è dibattuto sulla categorizzazione delle danze balinesi è rappresentato dal Seminario sulle danze sacre e profane (*Seminar seni sacral dan provan bidang tari*), che si è tenuto nel marzo del 1971 a Denpasar, ad opera dell'Ufficio balinese del Dipartimento dell'Educazione e della Cultura (*Kanwil Departemen P dan K Propinsi Bali*).

celebrazione collettiva. Il processo di secolarizzazione delle danze nel corso della seconda metà del '900 implica una reinterpretazione dello spazio scenico in funzione di un nuovo pubblico. Gli elementi simbolici e rituali vengono in parte conservati e a tratti spettacolarizzati, a favore di nuove espressioni coreutiche che reinterpretano la tradizione e la riconfigurano a seconda del contesto performativo.

Su questo argomento ho potuto confrontarmi con Ida Ayu Trisnawati, insegnante di danza *Legong* all'Indonesian Institute of the Arts (ISI) a Denpasar, che mi ha fornito una prospettiva autorevole su come oggi sia tramandato il patrimonio delle danze tradizionali e sulla applicazione della classificazione delle danze in base alla funzione sociale e rituale. Aspetti sacri e profani, secondo Trisnawati, continuano ad essere presenti nel *Barong* e in tutte le altre tipologie di danza balinese. Il *Barong* sacro, infatti, continua a svolgersi all'interno delle aree templari, mentre le esibizioni destinate a scopi turistici sono diverse per l'uso dei costumi, delle scenografie, la musica e la scelta del luogo (Sudiana 2006: 45).

Il dramma del *Barong* può variare in specifiche rappresentazioni che aggiungono o escludono alcuni elementi narrativi o formali (personaggi, dettagli della trama, differenze nei costumi). La base teologica è la comune matrice induista, perché la cultura indiana è stata egemone in Indonesia fino all'avvento dell'islamismo nel XVI secolo: le grandi epiche del *Mahābhārata* e del *Rāmāyana* sono il fondamento della mitologia e della letteratura classica indonesiana (Franci G. 2000: 32). Nell'isola di Bali l'hinduismo post-vedico, specialmente sviluppato nel culto di Śiva, è rimasto radicato anche dopo l'espansione islamica, mescolandosi in una forma sincretica chiamata *Agama Hindu*. Pur mantenendo molti dei fondamenti teologici, la religiosità balinese pone l'accento sulla ricerca dell'equilibrio tra l'ordine (*dharma*) e l'entropia (*adharma*) che porta disordine, caos e malvagità (Eiseman F. 1992: 12). Rangda e Barong, in questo contesto denso di presenze spirituali in opposizione, sono due polarità riconoscibili, il cui potere viene incanalato attraverso gli attori per mettere in scena il più alto contenuto spirituale, riequilibrando le energie di cui i personaggi sono emblemi e portatori diretti.



Fig. 1 – Barong e guerrieri che si pugnalanano con i *kriss*, nella parte finale dello spettacolo di *Barong* a Batubulan (giugno 2024, foto dell'autrice)

Il Barong e la danza dei kriss a Batubulan

Come visto, il *Barong* odierno trae origine dal rituale che ha come protagonista *Calon Arang*, una strega conosciuta per la sua potente magia nera, la cui narrazione mitologica è diffusa a Bali e a Giava a partire dal XII secolo.

Sia nella danza *Barong* che nel *Calon Arang* il climax del rituale si realizza nello scontro tra le maschere di Rangda e Barong. Entrambi i rituali vengono eseguiti quando il villaggio necessita di una purificazione. Infatti la magia portata da Rangda viene neutralizzata dall'energia del Barong, che rappresenta il dio Śiva, il quale ha maledetto la dea Uma facendola mutare nella sua forma terrificata di Durga⁷ (Spars 2020: 18). Nel mito del *Calon Arang*, Durga/Rangda appare come trasformazione di una vedova del villaggio di Girah, e viene poi purificata dal sacerdote Mpu Baradah che assume la forma di un Barong, ribilanciando le energie scatenate dalla trasformazione malvagia.

⁷ Secondo il testo mitologico hindu *La Litania di Resi Bhujangga* tradotto dall'olandese Christian Hooykaas (Spars 2020).

L'area di Batubulan, nella zona meridionale dell'isola, vicino a Denpasar, è quella in cui storicamente si sono concentrate più esibizioni di *Barong*, fin da quando nei primi anni del '900 gli antropologi Belo, Mead e Bateson ne documentarono per anni le performance nell'area (Picard 1990: 58). Grazie al successo ottenuto alcuni gruppi di danzatori iniziarono a rappresentare il dramma a scopo di intrattenimento, riducendone l'estensione pur mantenendo nella sostanza la struttura narrativa del rituale.

Con il consistente aumento di presenze turistiche a partire dagli anni '60, i gruppi nella zona di Batubulan e Singapadu riuscirono a creare un business commerciale basato sul *Barong*, con spettacoli più brevi proposti nel corso della giornata. Nella zona, oggi, sorgono innumerevoli laboratori artigianali che vendono statue votive, gioielli e *kriss* antichi.

Durante la mia esperienza sul campo nel giugno 2024 ho assistito ad una performance di *Barong* a Batubulan, il cui titolo in inglese era indicato come *Barong e la danza dei kriss*⁸. Il pubblico che assiste oggi agli spettacoli di Batubulan è costituito prevalentemente da turisti stranieri. Dopo aver pagato l'ingresso, del costo di 150.000 rupie indonesiane, ci si può accomodare nella struttura ad anfiteatro a gradoni all'aperto. Il palco replica il cortile esterno di un tempio, con i personaggi che escono dalla porta centrale, mentre alla sinistra del palco è seduta l'orchestra *gamelan* che accompagna dal vivo coloro che danzano. Gli spettacoli si svolgono due volte al giorno, uno alle 9 di mattina e uno alle 18, e hanno la durata di circa un'ora e mezza. Sempre all'ingresso viene distribuito un foglio informativo, un "programma di sala" in cui viene descritto lo svolgimento della vicenda. Dopo una breve presentazione e l'accensione delle offerte di incensi sul palco, inizia lo spettacolo, che si svolge senza ulteriori interazioni con il pubblico. Alla fine i turisti si fermano a scattare foto sulla scena, insieme alla maschera del Barong.

La descrizione che viene data dello spettacolo di Batubulan è dettagliata ma sintetica nel presentare i diversi personaggi e le varie parti della trama, divise in scene, e contiene informazioni sulla natura dello *show*⁹. La danza del *Barong* viene indicata come una lotta eterna tra gli spiriti del bene e del male, Barong e Rangda. La descrizione della trama è suddivisa in cinque atti e una introduzione in cui il Barong viene generalmente descritto come una "tigre", seguita da una scimmia, sua amica e alleata. I movimenti del Barong, agito da due danzatori collocati al suo interno, rispecchiano le movenze buffe di un cane o di un felino. Egli si ferma a lungo sull'entrata templare, poi avanza sbattendo le fauci, si morde la coda e le zampe e si siede a terra. La scimmia

⁸ Il programma era disponibile in indonesiano, francese e inglese, qui riporto la mia traduzione in italiano.

⁹ Utilizzo il termine *show* perché è quello usato nel programma di sala e perché rispecchia la natura della performance analizzata in questione.

entra subito dopo, si diverte a nutrire il Barong con una banana, nascondendogliela e intrattenendo il pubblico. Nell'introduzione scritta è presente un dettaglio che getta una potenziale ombra sulla natura completamente benigna del Barong: arrivano tre danzatori mascherati, dei contadini che stanno facendo del vino di palma nella foresta. Nel vedere il Barong gli uomini reagiscono con rabbia, poiché il figlio di uno di loro è stato ucciso dalla bestia¹⁰. Questo particolare della trama, che stride apparentemente con la natura protettiva del Barong, è stato notato anche da Berger nella sua descrizione degli spettacoli a cui ha assistito da turista (Berger 2003: 111).

Il Barong è aiutato a fuggire dalla scimmia che distrae gli assalitori. Il fatto che il Barong non sia presentato unicamente come un'entità benigna non deve apparire come una contraddizione secondo il contesto della mitologia balinese. Molto spesso, infatti, le forze benigne e costruttive del cosmo sono intimamente connesse con quelle distruttive, considerate variabili inseparabili in un bilanciamento costante. L'equilibrio che si crea è dinamico e i principali sforzi rituali consistono nel mantenere le potenze in gioco in modo che nessuna prevalga in modo definitivo sull'altra. Questo principio di equilibrio può essere definito con il termine balinese *Rwa Bineda* (Sedana e Foley 2016). Nel delineare la trama dello spettacolo di Batubulan, emergono nuovi dettagli riguardo ai personaggi presenti, che non traggono origine solo dal rituale di *Calon Arang*, da cui proviene l'origine di Rangda, ma anche da una rielaborazione della storia di Kunti Sraya presente nel *Mahābhārata* come madre dei fratelli *Pāṇḍava* (Laskewicz 2003). Secondo Laskewicz, questa incorporazione nacque da un'iniziativa di alcuni artisti di Singapadu negli anni '30, Cokorda Oka, I Made Keredek e I Wayan Griya, che lavorarono per integrare alcuni elementi dalle arti performative per un "collage" che riunisse assieme elementi mitologici preesistenti in una nuova creazione artistica. Il risultato di questa integrazione fu una unione della danza tradizionale del *Barong* con alcune parti della danza *Legong* e del *Gambuh*¹¹. La storia di Kunti Sraya, che racconta del sacrificio del più giovane dei fratelli Pandawa alla dea Durga, è stata individuata da questi artisti come una possibilità di legare una nuova performance a una fonte della mitologia tradizionale.

Nel primo atto della narrazione dello spettacolo di Batubulan si delineano così i principali personaggi tratti dal *Mahābhārata*: entrano alcune danzatrici, serve di Rangda, cercando i servitori di Dewi Kunti, madre dei fratelli

¹⁰ "What's interesting about this dance is that a negative side of Barong is revealed. He has eaten a child before appearing on the stage. And Rangda, after being killed, goes to heaven – which is not to be expected. [...] Thus, Rangda is seen in an ambivalent way, just as Barong is seen having a capacity for evil. The dance also suggest that it is evil spirits that 'enter' people and make them act the way they do, when they act in self-destructive or antisocial ways." (Berger A. 2003: 111).

¹¹ Il *gambuh* è una forma di teatro balinese risalente al periodo della dinastia Majapahit (XV secolo), che si basa sulla mitologia del *Malat*, il poema giavanese che narra le gesta del principe Panji (Bandem, De Boer 1978).

Pandawa, che stanno andando ad incontrare Patih, il Primo Ministro. Una volta apparsi, una delle donne si tramuta in strega e attacca gli uomini che, nel frattempo, hanno incontrato il Primo Ministro e sono andati da Dewi Kunti.

Dewi Kunti arriva con il figlio Sadewa, che deve essere sacrificato a Rangda dalla madre stessa, posseduta dal potere della magia nera. Una strega, un'altra aiutante di Rangda, comanda quindi al primo ministro di portare Sadewa posseduto nella foresta per il sacrificio. Il giovane viene legato a un albero e viene raggiunto dal Dio Śiva, in grado di renderlo immortale. Quando appare Rangda e prova ad ucciderlo senza successo, si rende conto del suo potere e si arrende, chiedendogli di redimerla. Sadewa allora la aggredisce e la uccide.

Come ultimo atto del dramma, Kalika, una delle servitrici e aiutanti di Rangda, giunge da Sadewa e chiede di poter essere redenta: la sua condizione di serva della magia nera tuttavia la spinge nuovamente ad aggredirlo, passando attraverso una serie di trasformazioni animali, come cinghiale e come uccello.

Nell'ultima trasformazione torna la presenza di Rangda, che non può essere sconfitta dalla forma umana di Sadewa. Il giovane allora acquisisce il potere di trasformarsi nel Barong. Entrambe le creature si scontrano sfoggiando i rispettivi poteri senza avere la meglio l'uno sull'altra. Infine, il seguito di guerrieri del Barong arriva e lo aiuta a prevalere, subendo comunque la trance di Rangda, che induce a pugnalarsi con i *kriss*.

Dopo lo spettacolo, ho avuto la possibilità di intervistare Pak Made Mahardika, uno degli artisti che organizza insieme alla sua famiglia le attività del teatro. Per l'intervista mi sono avvalsa dell'aiuto di un interprete che traducesse dall'inglese all'indonesiano. Mahardika mi ha accolto dopo lo spettacolo e in un incontro ulteriore nei giorni successivi, nella sua casa a Batubulan, dove vive con la famiglia, a poca distanza dal luogo in cui si esibisce. Gli spettacoli di *Barong* organizzati per i turisti a Batubulan sono gestiti negli stessi spazi da diversi gruppi di performer che si alternano di settimana in settimana. La differenza tra questo tipo di performance e le rappresentazioni sacre non è così grande ai suoi occhi e sembra essere di natura "quantitativa", non necessariamente qualitativa. Secondo la sua visione, il rituale è presente anche nello spettacolo, ma in misura contenuta, ridotta. Il proposito e il luogo deputato alla rappresentazione sono certamente differenti, sia per la presenza di elementi esterni, sia in base alle sensazioni rievocate dal danzatore. A prevalere quando si esibisce per i turisti è la sensazione di energia ed eccitazione, mentre portare il Barong in un contesto sacro è un dovere – e una maggior gravità, una tensione che porta con sé la paura di fallire. È possibile percepire il potere che deriva da dio, che permette di sopportare il peso di quella maschera così gravosa.

Nelle sue parole:

When I'm dancing Barong for tourist and also for sacral purpose is different. When I'm dancing for tourist I'm so excited. When I want to dance it, when I perform in the temple I feel like scared but I must do that. When I dance for the sacral [Barong] I feel that like there is a power from God, and I feels that I can do it. For tourism is like just – let it flow! – and I use that power. When I'm dancing in sacral Barong I'm asking myself – From where the power come to us? I feel like "I'm scared" in dancing it, because Barong is a manifestation of the God. When I'm doing it I think "Oh, I can do it". The difference is in the *rasa*, the feeling. The sacral is more perfect, more powerful, the feeling is more than just the show¹².

Mahardika utilizza un termine sanscrito polisemico, *rasa*, presente anche nella lingua indonesiana oltre che nell'estetica classica indiana per indicare appunto il "sapore"¹³. Ogni volta che si danza il Barong è possibile sentirne il potere, che deriva da una divinità, anche quando si danza per un pubblico turistico. Il *pemangku*, il sacerdote induista, è comunque presente, così come altri elementi sacri: le offerte, l'aspersione dell'acqua sacra ai guerrieri caduti in trance dopo aver tentato di sconfiggere Rangda.

Durante gli spettacoli del *Barong* sacro non è raro che i danzatori sperimentino sensazioni di identificazione totale mentre indossano le maschere e i costumi di Barong e Rangda. È imprescindibile la consapevolezza della potenza spirituale presente in essi, che rende il danzatore un tramite diretto per le forze spirituali. Nessun tipo di danza rituale può essere affrontata senza una giusta preparazione, incorrendo altrimenti in un grave rischio per la propria salute: l'attore viene coinvolto totalmente dalla performance in quanto considerato un tramite per il mondo superiore degli dei (Cazzola 1990: 12).

Per Mahardika non c'è una risposta univoca sulla provenienza del proprio potere, la propria capacità di danzare. Il rapporto con il pubblico turistico sembra più personale, mentre per danzare il *Barong* sacro la propria preparazione ed esperienza non gli sembrano sufficienti, occorre la volontà di richiamare la presenza dello spirito. La tensione del performer è maggiormente orientata verso la propria interiorità:

¹² Intervista a Pak Made Mahardika, 29 giugno 2024, Bali.

¹³ Il concetto di *rasa* appare per la prima volta nel trattato di drammaturgia indiana *Nāṭyaśāstra* di Bharata (NS 6, vol. 1, p. 127). Per un maggiore approfondimento sulla teoria estetica del *rasa* nel teatro sanscrito, si veda la Appendice II (*Considerazioni sulla teoria del rasa*) della nuova edizione italiana del *Nāṭyaśāstra* (2024), e anche Boccali, Sacha e Torella 2023 o Azzaroni, Casari: "Rasa è frequentemente tradotto con sapore ma la sua platea semantica è più ampia [...], esso indica l'assaporamento del sentimento prodotto dalla ricezione delle molteplici componenti dello spettacolo: è allo stesso tempo il punto di partenza e l'approdo di ogni rappresentazione che abbia al centro del proprio interesse l'efficacia della relazione teatrale poiché il *rasa*, che emerge in conseguenza e in combinazione agli stato emotivi (*bhava*), non esiste in nessun luogo se non nella percezione che possono averne lo spettatore e l'interprete" (Azzaroni, Casari 2011: 49).

Before I'm dancing for the sacral *Barong* I don't have energy and power, but when I'm dancing I can have this power and make a perfect dance. The difference is for the *rasa*, the feel when I'm dancing for sacred and tourist dances. Whenever I use for the show still needs a ritual, but just a small one. For the sacral *Barong* is more big. We still have *Pemangku*. We don't know where is the power, when I'm dancing the sacral [*Barong*]. Maybe from God, maybe from myself? We don't know. When we are dancing for the show (for tourists) the power comes from ourself. We just pray, we believe in God. We think that they [Gods] give us the power when we're dancing sacral *Barong*¹⁴.

Secondo le sue parole, Mahardika sa che ha la responsabilità di dover danzare perfettamente, senza avere la certezza, ma sorretto solo dalla fede, che il dio gradisca le sue offerte, che noti la sua abilità e che assista allo spettacolo, proteggendo gli artisti. Danzare per i turisti a confronto sembra meno oneroso, in termini di impegno spirituale.

In termini pratici, i danzatori per la comunità sono gli stessi, sia che si occupino di intrattenimento turistico o di dover indossare la maschera di un *Barong* sacro che proviene dal tempio. I costumi e le maschere sono costruiti nel medesimo stile ma non sono le stesse, e infatti non è possibile utilizzare la maschera che è custodita nel *Pura*¹⁵, nel tempio, per scopi di intrattenimento, anche se ci sono tradizioni differenti a seconda delle comunità e dei villaggi.

Nelle attività di Mahardika coesistono un lato pratico artistico e quello spirituale, entrambi aspetti imprescindibili e indissolubili della medesima personalità artistica.

Terminologia e origini del Barong

Dopo gli spettacoli di Batubulan ho preso contatti con un artista non direttamente coinvolto nel settore degli spettacoli turistici, Agung Rahma Putra un coreografo, costruttore di maschere tradizionali e contemporanee, nonché direttore di una scuola di danza e musica (Studio Pancer Langit) a Mengwi. La sorella di Agung, Gunkmas, si è offerta come interprete dall'indonesiano all'inglese per le interviste. Per Agung, la differenza principale tra le forme turistiche e quelle sacrali di *Barong* ha inizio nei luoghi. Il tempio è la collocazione del

¹⁴ Intervista a Pak Made Mahardika, 29 giugno 2024, Bali.

¹⁵ Nei villaggi balinesi solitamente avevano sede tre templi principali. Uno dei templi, rialzato rispetto al resto delle abitazioni era dedicato a Viṣṇu, (colui che preserva la vita) mentre in direzione opposta avevano sede il cimitero e il tempio di *pura dalem*, dedicato a Śiva o alla sua controparte femminile, Durga. Al centro del villaggio era situato il tempio di *pura desa*, dedicato al creatore Brahmā (Eiseman F. 1992: 2).

Barong sacro, il luogo in cui viene effettuato dal *Pemangku* o *Pedanda*, il processo che rende la maschera un ricettacolo di uno spirito:

First, the differentiation is located in the placement. Barong sacral is placed in a Tempio and also in some holy places. Usually how we treat the Barong Sacral is also different. We give them offerings, we give them sacred water. There is a process to make the Barong “sacred”. The process is named “Rehan”. We give energy into the Barong, so that can be more sacred. And also for the Barong “profan”, the difference is that it’s usually located in house of arts, in a school, in somewhere that is not a “holy” place. So previously Barong is sacral, as we know¹⁶.

Al Barong viene data energia, viene purificato con l’acqua sacra. La stessa etimologia del Barong riporta un significato sacrale. Secondo Agung, il termine Barong deriva dall’unione dei termini *Barwa* e *Ong*. *Barwa* significa “Fuoco”, “Potere”, è l’energia divina, mentre *Ong* è lo “spirito” del Dio. “You have Ohm and Ong. Ohm is inside, come to the body. And Ong goes outside of the body. Like fire. Power. It’s spirit of energy”¹⁷.

Per comprendere meglio la nozione di “energia” che ritornerà nelle parole di altri intervistati, occorre introdurre la credenza balinese nella creazione divina delle arti, secondo cui l’arte sacra è portatrice di un potere spirituale che può essere usato per entrare in contatto con gli spiriti del mondo superiore (Dibia 2024: 201). Il potere del mondo invisibile (*Nyskala*), la presenza del potere divino è conosciuta come *taksu*. I balinesi definiscono il *taksu* come un potere spirituale, interiore o un’energia suprema, un tipo di energia che può essere ottenuta solo attraverso lo sforzo e la disciplina. Solo gli artisti che si dedicano totalmente alla propria pratica possono essere benedetti dal *taksu*. Il termine *taksu* deriva dalla parola in antico giavanese *kawi* “*caksu*”, che significa “vista” o “facoltà di vedere”, un carisma spirituale che esiste nelle arti e in altre professioni artigianali. Il *taksu* è frutto della dimensione immateriale e non manifesta del mondo per la concezione spirituale balinese, che interagisce e permea la realtà visibile e ne influenza la struttura.

Questa energia promana dal tempio e si incarna nella forma del Barong, diversa a seconda della funzione dello spirito nel tempio. Anche la differenza tra Barong e Rangda risiede nel tipo di energia, positiva o negativa. Rappresentando così entrambe le maschere è possibile ottenere un bilanciamento. Alcuni templi hanno solo il Barong, alcuni le ospitano entrambe, a seconda delle energie “richieste” dal tempio stesso.

¹⁶ Intervista ad Agung Rahma Putra, 23 giugno 2024.

¹⁷ Intervista ad Agung Rahma Putra, 23 giugno 2024.

Come anche evidenziato da Mahardika, colui che porta il Barong deve attraversare un processo che lo renda in grado di utilizzare la maschera sacra. Oggi non tutti i danzatori passano attraverso questo percorso, e non conoscono a fondo il significato filosofico e spirituale del Barong, anche se la gestualità dei loro allenamenti può essere la stessa. Solitamente ogni volta che viene utilizzato un Barong si sa come trattarlo, ad esempio rispettando alcune accortezze, come il fatto di non appoggiare la maschera per terra. Tuttavia, le maschere più sacre nel tempio non possono nemmeno essere toccate da persone che non sono designate a farlo, perché è un compito prestigioso all'interno della comunità.

Da quello che emerge dall'intervista con Agung, l'ambito sacrale e quello professionale della danza si intersecano ma non si incontrano:

Giulia: I want to know if Barong dancers can maintain themselves, or if they have to do other works, other jobs, during the day.

Agung Rama Putra: Oh, not at all. [They are] Not paid. And also they can do other jobs to make a living, of course. They are able to maintain themselves. Basically, not everyone who can dance Barong is there because they learn how to [do it]. In certain cases, they are people specialized by the temple. And also they are given a spirit from the God to be able to dance. Something like that.

The rules and the ethics of each temple... They are different. For example, in some temples, the feet cannot pass above the head (of the Barong) and also the hair and ornaments of the Barong cannot touch the ground.

I danzatori del *Barong* sacro svolgono altri lavori, non sono necessariamente professionisti. Allo stesso tempo, non tutte le persone che vengono ritenute degne di danzare il Barong sacro hanno imparato a danzare in un'accademia o in una scuola di danza. In certi casi si tratta di persone specializzate all'interno della comunità templare. Le regole e le norme prescrittive templari poi possono variare a seconda del villaggio e del tempio. Secondo Agung, la differenza tra le performance turistiche e quelle sacre non è sempre molto chiara agli spettatori. Inoltre, la popolarità del *Barong* ad oggi è cresciuta in modo esponenziale, perché in passato era più difficile trovare persone che fossero in grado di danzarlo in modo adeguato. La nascita di alcuni festival dopo gli anni 2000 ha favorito la diffusione delle danze tradizionali, anche per i giovani. Un tempo era anche più difficile possedere o acquistare un Barong per imparare a danzare, poiché era più raro che venisse utilizzato e rappresentava un costo ingente. Ora molti eventi richiedono la partecipazione di danzatori di *Barong*, e ciò ha favorito la diffusione di questa tradizione e una maggiore possibilità di farne una professione.

La crescita dei festival ha stimolato la creatività delle persone nel perfezionare nuove tecniche di danza, ripensando a nuovi metodi per rendere la danza del Barong sempre più interessante per gli spettatori, grazie a molti villaggi che ora ospitano festival di danze tradizionali in cui c'è anche il Barong.

Dopo l'intervista a Mengwi, grazie alla mediazione del mio co-supervisor I Nyoman Darma Putra, docente all'università Udayana a Denpasar, sono riuscita ad avere un incontro con un altro costruttore di maschere della zona di Singapadu. I Ketut Kodi¹⁸ è uno dei più famosi e importanti danzatori e costruttori di maschere del *Topeng*, una delle danze balinesi maggiormente conosciute. Lo incontro nella sua casa e laboratorio di Singapadu per poter approfondire il suo punto di vista sul *Barong* e sull'influenza del turismo sulla sua attività artistica.

Secondo la sua esperienza, le tradizioni di Singapadu sono strettamente correlate al Barong, dal momento che ogni *banjar* a Singapadu ha il suo proprio Barong che incarna lo spirito della comunità stessa. Viene chiamato *Sasuhunan*, che significa "spirito protettore" del villaggio, che si trasforma e prende dimora all'interno del Barong. I riti legati al Barong avvengono in specifici giorni in occasione degli Odalan, in cui la maschera viene portata in processione fino alla spiaggia e all'oceano. Specialmente in ottobre, novembre e dicembre avvengono alcuni dei rituali più importanti. Il Barong a Singapadu viene portato al Pura Pernatara Agung ogni sei mesi per le cerimonie templari, per rinnovare anch'esso come simbolo della comunità.

Per Kodi le tre principali forme di Barong tramandate dal manoscritto *Barong Swari*¹⁹ sono il Barong *Macan*, il Barong *Bangkal* e il Barong *Ket*²⁰. Le maschere e i costumi del Barong possono infatti essere molteplici nella

¹⁸ Un'intervista approfondita con Kodi, sulla sua attività di costruttore di maschere di Topeng, è stata pubblicata nel 2005 da Foley e Sedana (2005).

¹⁹ Una copia del manoscritto del *Barong Swari*, scritto in antico giavanese su foglie di palma, è conservato negli archivi della British Library, mentre l'originale è conservato ad Amlapura, in Indonesia. Secondo alcune fonti bibliografiche, nel *Barong Swari* si possono trovare informazioni sull'origine del Barong: "L'impersonificazione di Barong come incarnazione del Dio Śiva è implicita anche nel *Lontar Barong Swari*. Si dice che quando Dewi Uma fu maledetta dal Śiva e diventò Dewi Durga, la maledizione fece arrabbiare Dewi Durga [...]. L'esistenza di varie piaghe (buta kala) fece sì che il mondo fosse minacciato dal pericolo. Vedendo le sofferenze della razza umana, gli dei di Sorgaloka si sentirono dispiaciuti e alla fine Hyang Tri Murti cambiò forma: Bhatara Brhama si trasformò in Topeng Bang, Visnu in Telek e Isvara (Śiva) nel Barong. Intendere il Barong come un orso [...] è inesatto quando si tratta della filosofia dell'induismo balinese. Occorre ribadire che il Barong è una simbolizzazione della forma/aspetto di Hyang Banaspati Raja, che è una manifestazione del Signore Śiva che desidera incontrare la sua sakti e liberare la maledizione della sua sakti sotto forma di Durga, per diventare Dewi Parwati. La nozione di Barong come Banaspati Raja si basa non solo sui testi che parlano di Barong, ma sull'esperienza diretta che ha portato a racconti mistici da parte di alcune persone chiaroveggenti" (Wirawan, K. I. 2016: 7-8, - traduzione di chi scrive dall'originale indonesiano).

²⁰ Il *Barong* può rappresentare diversi animali, il più comune dei quali è il leone (*barong ket*). Possono esserci maschere di Barong ispirate a tigri, elefanti, cani, capre e cavalli, ed altre con sembianze antropomorfe. Le maschere vengono costruite con strisce di *peraksok*, un particolare tipo di agave, le cui foglie vengono prima fatte seccare sottoterra, per poi essere acconciate come lunghe ciocche della chioma del Barong. Il resto del costume è di cuoio dipinto, ornato da decorazioni d'oro, specchi e cimbali. Il

scelta della forma animale. Può somigliare al leone (*ket*), ad una tigre (*macan*), ad un cinghiale (*bangkal*), ad un cervo o assumere una forma antropomorfa²¹. Queste tre principali forme animali di Barong sono rispettivamente l’emanazione delle divinità induiste Brahma, Viṣṇu e Śiva. Gli altri tipi di Barong, come ad esempio il Barong Landung, di forma antropomorfa, sono da attribuire ad una tradizione diversa.

Anche per Kodi l’etimologia della parola Barong è da ricercare nei due termini “*Bara*” e “*Ong*”. “*Bara*” è tradotto dall’interprete dell’intervista come luce, o riflesso, mentre “*Ong*” è Dio. Il Barong è dunque energia divina. La costruzione non differisce particolarmente per il Barong sacro o per quello che ha una destinazione turistica, ciò che cambia è, come già evidenziato anche da Agung, il processo attraverso cui deve passare la maschera, il cui legno deve provenire da un luogo sacro, ad esempio nel Pura Dalem.

Secondo la concezione spirituale balinese, il potere degli dèi può essere presente in tutte le cose (Dibia 2024: 203). Ogni elemento della natura, come un albero, una roccia, un fiume o anche oggetti materiali creati dall’uomo come armi, maschere o strumenti musicali possono essere un ricettacolo per gli spiriti, un potere che può essere diretto alle forze ordinatrici del *dharma* o al caos (*adharma*).

Anche secondo altre fonti della letteratura scientifica (Napier 1986: 210, Bandem 1975, Bandem e deBoer 1981), l’artigianato che ruota attorno alla costruzione della maschera del Barong è parte di un cerimoniale sacro, scolpendo il legno di un albero di uno dei templi del villaggio, e tagliato secondo un cerimoniale specifico quando le circostanze sono propizie. Si aspettano i giorni fausti anche per scolpire la figura nel legno, dipingere e assemblare le varie parti e fissare le decorazioni, recitando i giusti *mantra* durante tutti i passaggi della costruzione. Una volta terminata la maschera, l’artigiano insieme al *pemangku* deve eseguire l’ultimo passaggio fondamentale: infonderla di spirito vitale, il *taksu*. Durante la cerimonia, che si svolge nello stesso cortile da cui ha avuto origine il legno utilizzato, vengono assemblate tutte le parti della maschera. Nel caso del Barong, si unisce la testa al corpo, mentre vengono portate numerose offerte e l’intero complesso del costume è consacrato con dell’acqua sacra, recitando le formule prescritte. La lingua dello spirito viene infusa di vitalità tramite grani di riso e fumi di incenso. La maschera è ora dotata di una potenza sacra, celebrata da una processione insieme all’orchestra di cimbali e gong; con le ultime offerte rituali e formule specifiche acquisisce la magia necessaria ad aiutare e proteggere gli uomini.

La maschera di Rangda è intagliata dal legno di un albero che si trova nei pressi del cimitero di un villaggio (Di Bernardi 1995: 71 – 82). Quando non viene indossata, per contenere la sua potenza e pericolosità è tenuta

personaggio è animato da due danzatori, il più esperto si occupa della testa, mentre l’apprendista muove le zampe posteriori (Eiseman 1992: 133).

²¹ Organizing Committee of the International Mask Festival 2002: 5.

coperta da un telo bianco, che si toglie solo nel momento in cui l'attore si appresta ad indossarla. L'albero è chiamato *rangdu*; attraverso speciali cerimonie la maschera acquista speciali poteri e unendosi al corpo dell'attore permette la completa fusione con il personaggio. Quando ha termine il dramma, nella maschera rimane un residuo del potere di cui è stata pervasa e necessita di essere conservata in un luogo protetto, in una stanza di un tempio, trattata solo da mani esperte di iniziati o sacerdoti. Anche l'attore nel momento della rappresentazione è un iniziato in grado di accogliere in sé la manifestazione della divinità e divenire posseduto dai suoi poteri.

Nelle maschere di natura profana mancherebbe dunque il *taksu*, l'energia divina (Dewi 2016: 228). Il processo di sacralizzazione della maschera implica l'utilizzo di offerte, preghiere per l'albero da cui viene preso il legno. Anche il taglio del legno deve avvenire in uno dei giorni propizi del calendario balinese²², e un *pemangku* o un *pedanda* devono essere presenti al momento del rituale²³. Questo può essere valido per qualsiasi tipo di Barong da costruire seguendo la tradizione. Una volta che l'artigiano ha terminato la costruzione, il *pedanda* trasferisce l'energia dello spirito all'interno della maschera, in un processo chiamato *Pasupati*, in cui esso non si è ancora stabilizzato del tutto. Infatti, per verificare la natura e la presenza dello spirito all'interno, la maschera viene posta nel *Pura Dalem*, e osservata per alcuni giorni a distanza. In alcuni casi, riferisce Kodi, è possibile avere delle manifestazioni tangibili della presenza dello spirito all'interno della maschera, descrivendole come un "fuoco", una forma di energia provenire dal Barong consacrato. Questa è la prova della natura benigna dello spirito che si è insediato al suo interno. A seguito di questo processo, tutta la comunità del villaggio procede a dare un nome allo spirito del Barong, nominandolo ad esempio come *Ratu*²⁴ *Gede*.

All'interno della comunità viene scelta una persona specifica, chiamata *juru sale*, designata dai sacerdoti come adatta a poter danzare con la maschera, in quanto scelta dallo spirito del Barong. Il prescelto deve compiere un processo di purificazione di mente e corpo chiamato *mawintan*²⁵, per venire a contatto con lo spirito.

Secondo Kodi non è possibile danzare il *Barong* a scopo di intrattenimento in uno stato di trance. Alla mia domanda sulla percezione della comunità balinese su queste forme di intrattenimento, mi risponde "This is

²² I giorni propizi per le azioni rituali variano in base al calendario balinese, che non è fisso.

²³ Nei Sacerdoti induisti di bassa o alta casta.

²⁴ Il termine *Ratu* è un prefisso che indica l'appartenenza ad una stirpe regale, la traduzione letterale è "Regina". *Ratu Gede* è un nome che è stato dato a diverse maschere con funzioni protettive, come *Ratu Gede Amerika* (una maschera Celuluk venduta ad un turista americano e poi riportata ad Ubud). Fonte: <https://budayabali.com/the-guardian-of-ubud-region-ida-ratu-gede-amerika> (4/12/2024).

²⁵ Riferimento al *mawintan* come cerimonia di purificazione si trovano anche in Suryani e Wrycza (2003: 40).

the complexity of Bali. We can't say that profane is not included in the 'sacral'""²⁶. Il *Barong* eseguito per i turisti rientra nella categoria del profano, ma viene comunque utilizzato un procedimento sacro, percepibile in alcuni accorgimenti. Ad esempio, prima di entrare in scena i danzatori si ritrovano a pregare insieme e utilizzano l'acqua sacra. Il palco è tuttavia un luogo profano, pensato non per uno scopo rituale a differenza del tempio. L'atto simulato di pugnalarsi con il *kriss* è una finzione, eppure l'attore sente comunque il bisogno di invocare la protezione divina, di far sì che non si corra un rischio reale. Quando il *pemangku* è presente sul palco, l'atto rituale che pratica è lo stesso. Le persone che eseguono il *Barong* sono parte di una comunità che è ancora dotata di un forte senso religioso, che pervade ogni aspetto della vita anche oggi.

Insieme a Kodi individuiamo una differenza tra quello che può rappresentare un sentire comune, una credenza personale a cui la maggior parte della comunità aderisce, e invece la componente più strettamente rituale della danza. La devozione personale del singolo artista può influenzare marginalmente la sfera professionale in cui è coinvolto: "Art and cerimonial and spirits are together"²⁷.

Professionalizzazione della danza a Bali

Ida Ayu Trisnawati è docente di danza *legong* all'Indonesian Institute of the Arts (ISI) a Denpasar. Il suo contributo è stato molto importante per aiutarmi a inquadrare la realtà dei danzatori professionisti e il rapporto delle istituzioni di alta formazione artistica con la tradizione e con lo sviluppo del turismo.

All'interno dell'istituto delle arti di Denpasar è possibile specializzarsi in diversi tipi di danza. I metodi utilizzati rispecchiano il modello imitativo, tipico dell'apprendimento di molte arti orientali. Una volta consolidate le basi tecniche dei vari tipi di danza, gli studenti devono presentare una dissertazione teorica, possono inoltre applicare le conoscenze apprese creando coreografie contemporanee.

Anche Trisnawati concorda nell'identificare un processo di transizione degli elementi sacri all'interno di una dimensione profana:

The sacred aspect gives the performance a deep spiritual and cultural meaning, while the secular aspect makes it relevant to the daily life of the Balinese people.

Thanks to this fusion, the performance becomes not only simple entertainment or a performing art, but also a means of maintaining and developing cultural values and spirituality in Balinese society. Thus, the

²⁶ Intervista Kodi, giugno 2024.

²⁷ *Ibid.*

relationship between sacred and profane aspects in modern *Barong* performances and traditional Balinese dance shows the harmony between spirituality and everyday life in the rich and profound Balinese culture²⁸.

I valori “sacri” sono rimasti, lasciando da parte gli elementi che si è stabilito potessero essere utilizzati solo nel contesto rituale.

Giulia: And what about dance and tourism? Tourists come to see dances and performances, *Legong* or *Barong* dances. Both are artistic attractions in Bali.

Ida Ayu Trisnawati: As for the *Legong*, it was initially only performed inside the palace, and later also outside the palace. At the beginning of the 19th century, *Legong* dance started to be taught to villagers, thus becoming a tourist attraction as it was used for entertainment dances and became one of the most important Balinese dance.

[...] Since the Barong itself is very attractive to tourists, all Balinese take the initiative to imitate it and want to perform the Barong dance for tourists, getting rid of all sacred values and symbols, just for tourism. Although when it comes to performing, all Balinese still do a small ceremony for the performance. If a dance is to be performed, even if it is for entertainment, the dancers always make offerings and pray. But not for something really sacred that belongs to a temple or a certain community. If it is really sacred, they will not use it for tourism²⁹.

L'intervista con Trisnawati mi ha permesso di cogliere alcuni aspetti su quale sia la visione accademica e contemporanea del sistema della classificazione delle danze tradizionali balinesi. Questo argomento infatti ha cominciato ad essere oggetto di studio da parte della comunità accademica e artistica già dagli anni '70, quando il governo balinese ha deciso di intervenire per delimitare le pratiche rituali sacre da un uso spropositato e indiscriminato in ambito turistico. La classificazione delle danze in *Wali*, *Bebali* e *Balih Bali* fu proposta e introdotta per la prima volta nel 1971 all'interno del seminario sulle danze sacre e profane (*Seminar seni sacral dan profan bidang tari*), dal balinese I Gusti Bagus Sugriwa³⁰, per permettere una

²⁸ Intervista a Ida Ayu Trisnawati, luglio 2024, Bali.

²⁹ Intervista a Ida Ayu Trisnawati, luglio 2024, Bali.

³⁰ I Gusti Bagus Sugriwa (1900 – 1971) è stato un professore, un religioso e un politico della Repubblica Indonesiana. Grazie ai suoi interventi politici e religiosi nel 1958 l'Induismo fu ufficialmente riconosciuto dal governo per decreto del Ministro della Religione. Membro del Consiglio di lotta della Repubblica indonesiana, venne arrestato dagli olandesi nel 1948, e nel 1950 venne eletto membro del Consiglio del governo regionale di Bali. Rimase al governo anche durante il mandato del presidente Sukarno, e dagli

categorizzazione più precisa a seconda dei contesti e degli ambiti. Dai risultati del confronto tra diversi artisti e studiosi delle arti performative balinesi del periodo emerse come fossero molteplici le gradazioni dal sacro al secolare, ma anche la varietà dei criteri da prendere in considerazione per organizzare una classificazione coerente (Herbst E., Becker J., Lysloff R.T.A. 2012).

I criteri più evidenti per identificare il processo di desacralizzazione interessano elementi della performance e della preparazione iniziale dei materiali, sia l'atto di creazione delle maschere, insieme agli autori dell'organizzazione e ai danzatori stessi. La funzione e lo scopo della rappresentazione sono inoltre inevitabilmente influenzati dal pubblico e dai particolari della trama (Sudiana 2006). Inoltre l'attribuzione dei titoli di "*Ratu*" (trad. «regale» o «divino»), come solitamente ci si riferisce ai Barong sacri, è una prerogativa che non riguarda le maschere utilizzate per scopo commerciale. I dettagli formali che caratterizzano le fasi della danza del *Barong* sacro non vengono replicati nella loro interezza, e i gesti tecnici dei danzatori sono stati adattati in funzione di una maggiore spettacolarizzazione. La cerimonia rituale predisporrebbe dei sacrifici che non vengono eseguiti. Se spesso il Barong sacro è utilizzato in rituali con sacerdoti di alta casta (*pedanda*), la gestione del Barong profano è affidata invece ai *pemangku*, sacerdoti di bassa casta. Per quanto riguarda i luoghi della rappresentazione, essi determinano le pratiche teatrali e le definiscono.

Le danze *wali* sono quelle che si svolgono nel *jeroan*, nella parte più interna del tempio e hanno una valenza puramente sacrale. Il pubblico di destinazione principale è la platea costituita dagli Dei, a cui viene presentata la danza come forma di offerta, parte di un più ampio rituale, officiato da un *Pedanda* o un *Pemangku*. È frequente che le danze *wali* (ad esempio: *Pendent*, *Rejang*, *Baris*, *Gede*, *Sanghyang*) siano eseguite in uno stato di trance di possessione divina. Le danze cerimoniali, *bebali*, come il *Wayang*, *Topeng* e il *Gambuh* sono eseguite nel cortile centrale del tempio, lo *jaba tengah*, e hanno una struttura narrativa. Le danze cosiddette secolari, *balih-balihan* si svolgono nella parte più esterna del tempio, come forma di intrattenimento per la comunità, non sono svolte necessariamente insieme a cerimonie di tipo religioso. All'interno di questo ultimo gruppo vengono di fatto inserite le danze che non rientrano nelle prime due categorie.

Questa categorizzazione si avvale come criterio di discriminazione principale della distinzione del luogo e della platea di spettatori per delineare la linea di confine tra sacro e profano. Quanto più si addentra nello spazio sacro, più la natura della danza si eleva. La danza è inscritta nel rituale, la presenza divina prende il sopravvento sulla esecuzione del performer e sull'importanza degli spettatori. È questo il tipo di danza (*wali*)

che non può trovare una ricollocazione commerciale, che non può essere esportata facilmente all'esterno del tempio, senza violare una connessione di natura divina.

La diatriba tra sacro e profano ha costituito una grande fonte di interesse per il pubblico turistico. La distinzione tra danze rituali e spettacoli turistici, tuttavia, non è sempre stata applicata in modo uniforme nelle pratiche coreutiche (Wiebe 2017). I principi tradizionali hindu balinesi, che sono connotati anche da un vasto repertorio di specifiche pratiche artistiche, hanno indubbiamente risentito dell'avvento del turismo di massa.

Questa differenziazione è stata utilizzata anche per sancire quale tipo di danze potessero essere utilizzate anche in occasioni religiose non induiste, come ad esempio nella Chiesa cristiana balinese (Murdita et al, 2012). Le danze considerate *wali* sono state ritenute di esclusivo appannaggio della comunità induista balinese, e non possono essere utilizzate per celebrazioni cristiane. Il resto delle danze può invece essere riadattato una volta tolti gli elementi di contorno (la presenza di un *pemangku*, le offerte iniziali) e possono essere utilizzate anche all'interno della comunità cristiana senza costituire una offesa per la comunità religiosa induista.

Come inserire il *Barong* all'interno di questa categorizzazione non è sempre scontato. Pur mantenendo gli stessi elementi formali e performativi, infatti, la diversa collocazione e la variazione di elementi accessori possono determinare se la danza abbia o meno una valenza rituale, o se in essa siano presenti solo alcuni isolati elementi rituali all'interno di un contesto di intrattenimento.

Anche secondo Trisnawati la distinzione tra i diversi luoghi adatti ad ospitare le danze, la classificazione spaziale, è il metodo più intuitivo per differenziare la danza rituale dall'intrattenimento profano. Riguardo al *Barong*, se l'aspetto rituale viene mantenuto e la cerimonia si svolge all'interno del tempio, allora dovrà essere selezionata una persona adatta a poter sostenere entrambe le esigenze rituali e performative. Saranno il *Banjar* o i sacerdoti del tempio a stabilire chi sarà scelto. Nella classificazione delle danze, il *Barong* è considerato in modo diverso a seconda della collocazione: se le maschere vengono conservate nei templi e sottoposte alle dovute cerimonie, verranno utilizzate solo a scopo rituale. Il *Barong* rientrerebbe in questo caso nella categoria delle danze *Wali*.

Solitamente il *Barong* è una danza a prerogativa maschile, perché lo spirito all'interno della figura rende "tutte le cose più pesanti"³¹, ed è richiesta una grande energia per poterlo trasportare, e un grande quantitativo di forza fisica e spirituale per entrare in connessione con lo spirito del Barong. Rangda nel contesto delle danze

³¹ Intervista a Ida Ayu Trisnawati, luglio 2024.

Wali è solitamente agita da un uomo, mentre nella classificazione *Bali-balihan* ci sono alcuni casi di danzatrici che hanno impersonato Rangda. Delimitare un luogo sacro necessario per le danze *Wali* può essere fatto anche al di fuori dell'area del tempio, anche uno spazio esterno può essere purificato spiritualmente per ospitare ad esempio una danza *Sanghyang*.

Alcune comunità balinesi situate nella zona montuosa più a Nord dell'isola, chiamate *Bali Aga*³², continuano a mantenere usi e costumi tradizionali senza sostanziali modifiche rispetto alle zone più turistiche dell'isola, concentrate nell'area del Bandung e di Denpasar, più ricche economicamente, ma che hanno subito le maggiori trasformazioni e problematiche legate all'inquinamento e allo sfruttamento delle risorse territoriali. Trisnawati ha dunque rilevato nella sua esperienza di insegnamento e di vita come stia avvenendo un processo di riadattamento delle fasi cerimoniali del *Barong* e di altre danze da quando hanno iniziato ad avere una rilevanza per i turisti, pur avendo mantenuto una ridotta componente rituale³³.

Conclusioni

Attraverso la ricerca sul campo dei contesti turistici in cui viene ancora oggi apprezzato e celebrato il *Barong* nelle sue molteplici forme ho potuto iniziare a documentare i profondi cambiamenti che hanno attraversato l'isola di Bali, e identificare alcuni fattori che hanno contribuito ad influenzare le pratiche artistiche delle diverse comunità. La prospettiva delle istituzioni e quella del settore dell'intrattenimento hanno rappresentato le due principali strade per indagare i punti di intersezione tra la tradizione e l'innovazione, prospettive indagata attraverso attori, artisti, costruttori di maschere, insegnanti e allievi, persone che quotidianamente si approcciano alla danza come rito, come esercizio, spettacolo o fonte di sostentamento professionale. Con questo articolo ho voluto indagare attraverso differenti voci il rapporto tra turismo e *Barong*, consapevole dell'impatto che i profondi mutamenti dell'ultimo secolo hanno attraversato anche il patrimonio delle danze tradizionali balinesi, in alcuni casi agendo da motore di accelerazione per il diffondersi di pratiche teatrali, o in caso contrario, riducendo la componente rituale d'origine, che nonostante tutto rimane presente anche all'interno dei contesti commerciali. I cambiamenti del *Barong* possono essere interpretati come un esempio di quanto le pratiche rituali siano ancora fondamento di molteplici aspetti culturali della comunità balinese, estendendo ancora la propria influenza in ogni ambito.

³² Per una analisi approfondita sulle comunità *Bali Aga* è da segnalare l'ampio studio di Reuter T.A. (2002).

³³ Intervista a Ida Ayu Trasnawati, luglio 2024.

L'ampia letteratura che fin dall'inizio del '900 si è sviluppata sul teatro Balinese ha costituito una base solida e rilevante da cui partire per sviluppare un punto di vista contemporaneo su come il *Barong* venga ancora oggi rappresentato nell'"Isola degli Dei".

L'estrema popolarità e l'importanza del *Barong* come simbolo di Bali è emersa dalle parole degli intervistati che, pur provenendo da aree geografiche diverse e da differenti background hanno unanimemente sostenuto l'impossibilità di scindere totalmente la dimensione rituale dalla danza di Barong e Rangda.

Attraverso la gestualità rituale e la potenza espressiva il *Barong* è una sintesi in cui forze opposte convivono in equilibrio dinamico: il profondo significato mitologico riaffiora davanti allo sguardo talvolta inconsapevole del turista, mentre i danzatori che ancora oggi si esibiscono a Bali conciliano la visione del presente e del passato ponendosi in relazione con la dimensione divina e quotidiana.

Bibliografia

AZZARONI, GIOVANNI

1994 *Società e Teatro a Bali*, Clueb, Bologna.

AZZARONI, G. – CASARI, M.

2011 *Asia: il teatro che danza*, La Lettere, Firenze.

BELO, JANE

1949 *Bali: Rangda and Barong*, University of Washington Press, Seattle-London.

BANDEM, I M. - DE BOER, F.

1978 *Gambuh: a classical balinese dance-drama* in «Asian Music», n.10 (1). University of Texas Press: 115–127

BERGER, ARTHUR ASA

2013 *Bali Tourism*, Haworth Press, London-New York.

BOCCALI, G. – MALGORZATA, S. – TORELLA, R.

2023 *Eros, passioni, emozioni nella civiltà dell'India*, Carocci, Roma.

CAZZOLA, GIOVANNI

1990 *L'Attore di Dio – Conversazioni balinesi*, Roma, Bulzoni.

BONETTI, R. – NATALI, C.

2024, *La pratica della ricerca antropologica. Strumenti e metodologie*, Roma, Carocci, 2024, pp. 212 (STUDI SUPERIORI). [curatela]

CUNEO, D. – GANSER, E.

2024 *Pensare l'attore*, Unicopli, Milano.

D'ERAMO, MARCO

2022 *Il selfie del Mondo. Indagine sull'età del turismo da Mark Twain al Covid-19*, Feltrinelli, Milano.

DI BERNARDI, VITO

1995 *Introduzione allo studio del teatro indonesiano: Giava e Bali*, La Casa Usher, Firenze.

DI BERNARDI, V. – LUDIENS, ADRIANO H. (a cura di)

1985 *Giava e Bali. Rito e spettacolo*, Bulzoni, Roma.

DIBIA, I WAYAN

2024 *The Arts in Balinese Cultural Tradition* in *The Oxford Handbook of Asian Philosophies in Music Education*, Oxford University Press, Stati Uniti: pp. 200-215.

DUNBAR-HALL, PETER

2001 *Culture, Tourism and Cultural Tourism: Boundaries and frontiers in performances of Balinese music and dance*, in «*Journal of Intercultural studies online*», vol 22 n. 2, pp. 173-187.

FOLEY, K. - SEDANA, I. N.

2005 *Balinese Mask Dance from the Perspective of a Master Artist: I Ketut Kodi on "Topeng."*, in «*Asian Theatre Journal*», 22 (2), pp. 199–213.

FRANCI, GIORGIO RENATO

2000 *L'induismo*, Il Mulino, Bologna.

EISEMAN, FRED

1992 *Bali: Sekala & Niskala: Essays on Religion, Ritual, and Art*, Tuttle, Vermont.

HERBST, E. – BECKER, J. – LYSLOFF, R.T.A.

2012, *Voices in Bali. Energies and Perceptions in Vocal Music and Dance Theater*, Wesleyan University Press.

HITCHCOCK, M. - PUTRA, I N.D.

2007 *Tourism, Development and Terrorism in Bali*, Ashgate, United Kingdom.

JENSEN, G. – SURYANI, L.K.

1992 *The Balinese People: a Reinvestigation of Character*, Oxford University Press.

LASKEWICZ, ZACHAR

2003 *Music As Episteme, Text, Sign, and Tool: Comparative Approaches to Musicality and Performance*, Saru Press, Seattle.

MAROTTI, FERRUCCIO

1976 *Trance e dramma a Bali*, Studio Forma, Torino .

ORECCHIA, D. - CAVAGLIERI, L.

2018 *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, collana «*Arti della Performance: orizzonti e culture*», n. 8., Bologna.

ORGANIZING COMMITTEE OF THE INTERNATIONAL MASK FESTIVAL

2002 *Mask. The Other Face of Humanity: Various Visions on the Role of the Mask in Human Society*, Rex Book Store, Philippines.

PICARD, MICHAEL

1990 'Cultural Tourism' in Bali: Cultural Performances as tourist attraction, in «Indonesia» No. 49, pp. 37-74.

RANGACHARYA, ADYA (versione di)

2024 *Nāṭyaśāstra. L'arte del teatro indiano*, Bulzoni, Roma.

REUTER, THOMAS A.

2002 *Custodians of the sacred mountains: culture and society in the Highlands of Bali*, University of Hawaii Press, Honolulu.

SEDANA, I N. - FOLEY, C.

2016 *Traditional Indonesian Theatre* in *Routledge Handbook of Asian Theatre*, Taylor & Francis, London.

SPARS, BRANDON

2020 *Rangda. The legendary goddess of Bali*, Wayzgoose Press, UK.

SURYANI, L.K. – WRYCZA, P.

2003 *Living the Spirit*, Pustaka Bali Post, Bali.

VICKERS, ADRIAN

2012 *Bali: a paradise created*, Tuttle, Rutland, Tokyo - Singapore.

WIEBE, DUSTIN DENNIS ODELL

2017 *Contextual Church Reform in Bali and the Secularization of "Sacred" Music and Dance: Forging Protestant/Hindu Music Networks in an Age of Mass Tourism*, Wesleyan University, Middletown.

WIRAWAN, KOMANG INDRA

2016 *Keberadaan Barong dan Rangda Dalam Dinamika Religius Masyarakat Hindu Bali*, Paramita, Denpasar.

YAMASHITA, SHINJI

2003 *Bali and Beyond: Explorations in the Anthropology of Tourism*, Berghahn Books, New York.

antropologia e teatro

ARTICOLO

Il teatro dei burattini in Italia e nel Nord-Est brasiliano: convergenze e divergenze

André Carrico

Abstract – ITA

L'articolo presenta i primi risultati del progetto di ricerca *Italian Puppet Theatre and the Popular Glove-Puppet Theatre of Northeastern Brazil: Convergences and Inspirations*, condotto congiuntamente dall'Università Federale del Rio Grande do Norte (Brasile) e dall'Università di Bologna.

L'arte dei burattini a guanto attraversa numerosi confini, mantenendo caratteristiche simili, se non quasi identiche. I modelli presi in esame sono teatri di burattini a guanto con teste scolpite nel legno, originariamente ideati e sviluppati da artisti popolari. Queste pagine delineano quindi i principali punti di convergenza – il legame con l'identità comunitaria, la struttura drammaturgica e i temi, l'orientamento storicamente recente verso il pubblico infantile e l'impegno dei burattinai nel rinnovare il proprio linguaggio espressivo – oltre alle divergenze tra i modelli analizzati. I dati raccolti attraverso la ricerca bibliografica e sul campo vengono analizzati con un approccio etnografico.

Abstract – ENG

The article presents the initial findings of the research project *Italian Puppet Theatre and the Popular Glove-Puppet Theatre of Northeastern Brazil: Convergences and Inspirations*, jointly conducted by the Federal University of Rio Grande do Norte (Brazil) and the University of Bologna.

The art of glove puppetry crosses multiple borders while maintaining features that are similar, if not almost identical. The models considered are glove-puppet theatres with wooden heads, originally conceived and developed by folk artists. These pages therefore outline the main points of convergence – community identity, dramaturgical structure and themes, a historically recent focus on child audiences, and puppeteers' efforts to renew their expressive language – as well as the divergences between the models examined. The data collected through bibliographic and field research are analyzed using an ethnographic approach.

ARTICOLO

Il teatro dei burattini in Italia e nel Nord-Est brasiliano: convergenze e divergenze¹

André Carrico

Introduzione

Il teatro tradizionale dei burattini, oltre ad essere una delle arti sceniche più antiche, rappresenta una viva espressione dei popoli e un prezioso strumento di trasmissione delle sue tradizioni, capace di mantenere vive le sue aspirazioni e il legame tra passato e presente. La ricerca *Il Teatro dei Burattini Italiano e il Teatro Popolare dei Burattini del Nord-Est Brasiliano: convergenze e ispirazioni*, realizzata congiuntamente tra Università Federale del Rio Grande do Norte (Brasile) e Università di Bologna (Italia), intende indagare le caratteristiche comuni tra il teatro dei burattini dell'Emilia-Romagna e il *Teatro de Bonecos Popular do Nordeste* del Brasile contemporaneo attraverso la bibliografia esistente e apposite ricerche sul campo mediante un approccio etnografico. Sebbene queste analogie non siano limitate al caso Brasile-Italia, potendo essere rinvenute anche in altri contesti, il presente articolo è espressamente dedicato a tale caso volendo presentare i dati raccolti durante la ricerca sul campo in questi due paesi e limitando la riflessione su di essi.

Delineare la storia dell'incontro tra le tradizioni burattinesche italiane e brasiliane è un compito complesso. Ad oggi non esiste una storia del teatro di figura in Brasile pubblicata a stampa, e la bibliografia generale sulla storia del teatro brasiliano, che dedica scarsa attenzione al periodo precedente al XIX secolo, non affronta il tema del teatro di figura. Proporremo, quindi, pochi cenni di inquadramento prima di esaminare più in dettaglio i casi di studio posti al centro di questa indagine comparativa.

In Brasile si trovano testimonianze di rappresentazioni di teatro di burattini già a bordo delle caravelle portoghesi che invasero l'attuale Brasile nel XVII secolo (Moura 2000). Inoltre, alcuni viaggiatori stranieri nel Paese hanno segnalato, sia pure in modo indiretto, la presenza del teatro di figura nel XIX secolo. Tra questi, Henry Koster, che nel suo libro *Viagens ao Nordeste do Brasil* [*Viaggi nel Nordest del Brasile*] del 1816, citato da Gomes (2021), menziona anche la presenza di burattinai stranieri, senza tuttavia specificarne la nazionalità. Esiste inoltre la presenza documentata di rappresentazioni di comici e saltimbanchi di fiera e di strada europei

¹ Ringrazio Matteo Casari per la revisione linguistica del testo.

nel Brasile dei secoli XVIII e XIX (Faria 2012) che, tra gli altri numeri, presentavano scenette basate sui canovacci della commedia dell'arte italiana.

Considerando, in quell'epoca, gli scambi di temi e procedimenti tra il teatro di strada e il teatro di burattini europeo — e, per estensione, quello italiano, come vedremo più avanti — si può dedurre che i primi burattinai popolari brasiliani si siano ispirati a tali artisti. La somiglianza tra le caratteristiche dei due teatri di figura rappresenta un chiaro indizio di questa influenza.

La ricerca di Suzanita Freire (2000) sul marionettista João Baptista Avelle, benché riguardi il teatro di marionette e non quello di burattini a guanto, rappresenta la prima relazione documentata di scambio e influenza diretta del teatro di figura italiano su quello brasiliano. Nel 1878, il tipografo João Baptista Avelle fu assunto dal marionettista italiano Luigi Lupi, appena giunto a Rio de Janeiro con la sua prestigiosa compagnia di Torino, per sostituire un artista assente. Conosciuto per la sua abilità nell'imitare voci e suoni, Avelle diede voce alle figure di legno di Lupi e contribuì al successo della sua lunga stagione al teatro Brazilian-Garden. Quattro anni dopo fondò la propria compagnia di teatro di marionette, che durò meno di un decennio.

Questa scelta panoramica sull'incontro tra le tradizioni brasiliana e italiana può concludersi con il richiamo alla lunga e prestigiosa tournée in Brasile del *Teatro dei Piccoli* di Vittorio Podrecca, nel 1922 (McCormick, 2018), agli inizi del XX secolo.

Il teatro dei burattini in Italia

Il teatro di figura in Italia è molto ampio e diversificato. Nel caso dei burattini a guanto, la tradizione specifica si sviluppò a partire dal XVI secolo, sulla base di pratiche di teatro di fantocci che risalivano già al Medioevo, quando ciarlatani, saltimbanchi e cantastorie animavano spesso storie con figure di legno per attirare l'attenzione dei clienti durante la vendita di rimedi nelle piazze pubbliche (Cipolla - Moretti 2011). Uno dei luoghi più significativi per la sua diffusione è stata la regione lungo il corso del Po, nel Nord del Paese. Il teatro dei burattini trovò la sua origine nei presupposti della commedia dell'arte. Alla fine del XVIII secolo, le principali maschere della commedia italiana cominciarono a scomparire dal teatro di prosa. In parte ciò avvenne perché, nel periodo napoleonico, fu vietato metterle in scena, in quanto i loro caratteri incarnavano idee contrarie a quelle illuministiche. Tuttavia, questi personaggi-tipo sopravvissero nel teatro di marionette di strada, soprattutto nei fantocci, fino ai giorni nostri (McCormick 2018).

Limitati nei loro spostamenti le compagnie dei burattinai, composte in genere da due persone, un tempo girovaghe, furono costrette a poco a poco a stabilirsi in città. In questo contesto, oltre alle figure tradizionali

della commedia dell'arte, vennero introdotte, soprattutto in epoca napoleonica, nuove figure proprie di ciascuna città (Pazzaglia 2018). Esempi di questi personaggi/burattini regionali sono Fagiolino (Bologna), Sandrone (Modena), Gerolamo (Milano), Gianduja (Torino), Gioppino (Bergamo). A questo processo di creazione di tipi specifici, finalizzato a un maggiore radicamento in ciascun centro urbano, contribuì l'uso del dialetto locale, come sottolineano Cipolla e Moretti:

I burattini, al pari della canzone popolare, sono la diretta manifestazione di una comunità. [...] Le maschere adottate dai burattinai, o per meglio dire i personaggi-tipo inclusi in ogni loro rappresentazione, da Pulcinella a Gianduja, da Sandrone a Gioppino, non sono altro che la personificazione di un legame diretto, di una condivisione totale che trova sulla scena un momento liberatorio d'eccellenza. In questa prospettiva l'uso del dialetto è il mezzo più immediato per dichiarare un'identità d'appartenenza (Cipolla - Moretti 2011: 55).

Nel corso del XIX secolo, le tradizioni specifiche di due poli centrali nella configurazione del genere, Bologna e Parma, furono progressivamente integrate, dando luogo alla conformazione di elementi comuni che finirono per caratterizzare la tradizione emiliana. Questo processo fu alimentato dalla creatività di artisti capaci di riorganizzare scenicamente i tratti distintivi di entrambe le correnti.

Per il pubblico popolare l'espressività agile, flessibile e diretta del dialetto si adattava perfettamente alla struttura drammatica del burattino, esaltando il ruolo della parola. Il teatro dei burattini cominciò a rivolgersi specificamente a pubblici appartenenti a sfere linguistiche locali e favorì lo sviluppo di un teatro dialettale (Melloni 2004).

La maggior parte dei burattinai, sebbene talvolta venisse ingaggiata per allestire le proprie baracche nei saloni aristocratici, si esibiva principalmente per il popolo, nelle fiere e nelle piazze delle città. Solo a partire dal XX secolo iniziarono a stabilirsi in spazi permanenti, con stagioni fisse (Pazzaglia 2018). Con la stabilità delle stagioni si rese necessario ampliare il repertorio delle commedie. Anche la fattura delle teste di legno si raffinò, così come il lusso delle scenografie e dei costumi. A metà del Novecento si verificò un lento declino del genere, che venne tuttavia rilanciato da nuove iniziative tra la fine di quel secolo e l'inizio del successivo. Margherita Cennamo, sulla quale torneremo più avanti, afferma: "Con gli anni 60, quando comincia ad esserci

la crisi del teatro dei burattini, i burattinai portano il loro repertorio su un target per l'infanzia, perché sono loro il nuovo pubblico”².

Parte del repertorio del teatro di burattini italiano contemporaneo — in particolare di quei burattinai e compagnie che si rifanno a canoni e modelli tradizionali — è costituita da adattamenti per il teatro di figura di fiabe, testi classici della letteratura, dell’opera lirica o di drammi popolari di fine Ottocento. Questo ambito, che si collega alla tradizione del teatro di burattini popolare attivo fino alla metà del Novecento, continua oggi a essere praticato da artisti che custodiscono e reinterpretano il repertorio storico. Accanto a esso, tuttavia, la scena odierna presenta una notevole varietà: numerosi burattinai contemporanei — spesso autori dei propri testi — sviluppano linguaggi originali e sperimentali, che ampliano i confini del teatro di figura tradizionale. Nel contesto di questa ricerca, il riferimento principale è al lavoro dei burattinai che operano nell’area bolognese e gravitano intorno all’Associazione Burattini a Bologna, impegnata nella valorizzazione e nel rinnovamento della tradizione locale. Qui la maggior parte delle rappresentazioni si articola intorno a una commedia leggera, composta da sketch collegati da un personaggio protagonista — che varia a seconda della città o della regione. Ogni sketch rappresenta un’unità drammatica indipendente, può includere piccole canzoni e versi declamati e si conclude, di norma, con una danza dei burattini. Secondo Melloni (2004), i caratteri hanno principalmente due funzioni: “La prima quella di risolvere l’intreccio, la seconda quella di fungere da tramite, attraverso commenti e battute sagaci, tra la produzione e il pubblico che rappresenta e del quale è portavoce” (Melloni 2004: 30).

Nel caso del burattino dell’Emilia-Romagna, oggetto della nostra ricerca, protagonisti e presenza ineludibile nel repertorio dei tipi sono la coppia di zanni Fagiolino e Sganapino, insieme al Dottor Balanzone, il professore sapientone che parodia l’università bolognese e che, per estensione, divenne la mascotte del capollougo emiliano. A Bologna, Filippo (1806-1872) e Angelo Cuccoli (1834-1905), padre e figlio, furono, tra il XIX e l’inizio del XX secolo, i re dei casotti di piazza: fissarono i canoni del burattino classico e lasciarono il più ampio repertorio di commedie scritte per questo genere (Zanella - Pasqualini 2000). Alcuni manoscritti dei Cuccoli, con estratti delle loro commedie, sono conservati presso la biblioteca dell’Archiginnasio di Bologna.

A Bologna, dopo un nuovo periodo di declino, Demetrio Presini (1918-2002), negli anni Sessanta, fu tra gli artisti che rivalizzarono le recite, inserendo argomenti tratti dall’attualità e da eventi internazionali. Dal 1976 al 1990, insieme alla sua compagna Sara Sarti (1927-2007), ha stabilito le proprie stagioni presso l’ex Salaborsa, dove fondò il *Teatrein di Burattein*.

² Intervista a Margherita Cennamo, 03 giugno 2025, Bologna.

Attualmente i burattinai petroniani si riuniscono intorno all'Associazione Burattini a Bologna, registrata come associazione di promozione sociale e insignita del De.Co., cioè Denominazione Comunale D'Origine di Bologna. Per suo tramite organizzano stagioni collettive di spettacoli. La nostra ricerca segue il lavoro di tre di questi burattinai: Riccardo Pazzaglia, Margherita Cennamo e Mattia Zecchi.



Fig. 1 – Fagiolino di Riccardo Pazzaglia, Associazione Burattini a Bologna/Museo della Storia di Bologna, Bologna, 2025³

Cos'è il Teatro de Bonecos Popular do Nordeste

Teatro de bonecos popular do Nordeste o *T.B.P.N.* è un termine generico che riunisce le diverse denominazioni che il burattino popolare a guanto assume nella macro regione del Nordest brasiliano, a seconda dello Stato in cui è presente. I termini specifici di ciascuna provincia sono: *João Redondo* o *Calunga* (Rio Grande do Norte),

³ Tutte le foto di questo articolo sono state realizzate dall'autore.

Mamulengo (Pernambuco), *Casimiro Coco* (Ceará e Maranhão) e *Babau* (Paraíba). Il termine è stato coniato dall'Istituto del Patrimonio Storico e Artistico, IPHAN, ente federale del Ministero della Cultura, quando nel 2015 venne registrato come bene immateriale del patrimonio culturale del Brasile. Questo teatro si realizza principalmente attraverso la manipolazione di burattini a guanto. I fantocci sono utilizzati per le scene comiche all'interno di una baracca, organizzate intorno a una drammaturgia minimale, fondata su tipi fissi, derivata da un repertorio tradizionale peculiare e di almeno 300 anni. Le azioni e le battute dei personaggi sono parzialmente o totalmente improvvisate, a seconda delle reazioni del pubblico. Si tratta di una delle manifestazioni drammatiche più antiche del Brasile. Hermilo Borba Filho (1987) sostiene l'ipotesi, piuttosto plausibile, che l'origine del teatro di burattini nel Nordest risalga al teatro di catechizzazione realizzato dai gesuiti per tre secoli nei tempi della colonizzazione, dal secolo XVI al XVIII. Secondo l'autore, tale catechizzazione era spesso effettuata con fantocci. Un argomento che avvalorava questa ipotesi è il fatto che uno dei nomi usati per designare la rappresentazione con burattini in Brasile è *presepada* (presepe parlante), registrato da viaggiatori e giornalisti nel XIX secolo. Un altro nome dato ai burattini in Brasile era *bonifrates*, probabilmente in riferimento al fatto che i primi attori di questo teatro erano frati religiosi (Borba Filho, 1987). Era comune nel Nordest brasiliano, fino a tempi recenti, che burattinai rappresentassero la nascita di Gesù con i loro burattini. In alcuni casi, durante il Natale, questi spettacoli vengono ancora realizzati. La genesi del genere con le rappresentazioni catechetiche, insomma, sembra assai probabile.

Tuttavia, in territorio brasiliano si osserva che il carattere ludico e irriverente della pratica ha prevalso sullo scopo religioso originario favorendo, in un tempo relativamente breve, la sua risignificazione come espressione prevalentemente profana. Tale riconfigurazione, segnata da procedimenti satirici, giocosi e di contestazione simbolica, si costituisce come matrice fondamentale di ciò che è venuto a conformare le sue specificità nell'ambito della cultura popolare brasiliana. Uno spettacolo di *T.B.P.N.* è chiamato *brincadeira*, parola senza corrispondenza nella lingua italiana che indica un'azione ludica e fantasiosa solitamente legata all'infanzia, qualcosa a metà tra la fantasia infantile e il gioco. Per estensione, un burattinaio popolare è denominato *brincante* e il suo allestimento *brinquedo*.

Il *T.B.P.N.* si è formato nell'ibridazione dei personaggi classici della commedia popolare italiana (Pulcinella, Arlecchino, Dottore, Pantalone, Zanni) con i tipi e le situazioni ancorate all'esperienza quotidiana delle classi popolari nordestine, generalmente dell'interno e del mondo rurale (Borba Filho, 1987). Ciò include, quindi, personaggi, animali, fantasmi, mostri, espressioni, gesti, canzoni, versi, proverbi, danze, aneddoti, cronache,

leggende e racconti di situazioni ereditati dalla cultura europea. Specialmente dalla lettura che la cultura popolare brasiliana ha fatto della cultura colta e della propria quotidianità, attraverso la rappresentazione artistica costruita di tale cultura mediante i burattini a guanto.

Sebbene abbia avuto origine nella regione brasiliana del Nordest, attualmente il genere si ritrova anche in altre parti del Brasile grazie alle migrazioni interne e agli scambi culturali tra artisti e costruttori di burattini, soprattutto dopo l'avvento dei social network.

Per quanto riguarda i legami identitari con la regione, il sentimento di appartenenza a una comunità culturale è un altro stato importante suscitato del *T.B.P.N.* Gesti, gerghi, parole ed espressioni culturali ancora presenti o come memoria collettiva, ereditata da madri, padri, nonne e nonni, sono rivissuti e riaffermati nelle situazioni drammatiche e nei dialoghi orchestrati del *mamulengo*. Dal punto di vista di chi recita, l'identificazione con i segni lì rappresentati, ritualizzati e rivissuti è innegabile. Sandro Roberto (2022) sintetizza chiaramente questa relazione affermando che il *brinquedo* "è l'identità sociale del *brincante*" (Carrico 2024: 29 – traduzione di chi scrive).



Fig. 2 – Presentazione di *T.B.P.N.* di Caçua de Mamulengo, Currais Novos (RN), 2018

I burattinai bolognesi

Riccardo Pazzaglia è uno degli artisti più coinvolti nella promozione del legame identitario tra il teatro dei burattini e Bologna, riaffermando e valorizzando l'importanza del capoluogo emiliano nella tradizione dei burattini italiani. Pazzaglia ha debuttato in questo teatro precocemente nel 1991, a 11 anni, accompagnato dal suo maestro Demetrio Presini, di cui è considerato successore ed erede artistico. Diplomato come scenografo maestro d'arte all'Accademia di Belle Arti di Bologna, si è dedicato alla ricerca sulla storia e sulle tecniche del teatro di figura. Nel corso dei suoi 35 anni di carriera, attraverso la sua compagnia *Burattini di Riccardo*, come burattinaio, scenografo, drammaturgo e scrittore, oltre a viaggiare per tutta Italia, si è esibito in Francia, Svizzera e Stati Uniti ed è uno dei pochi burattinai contemporanei che vive esclusivamente della propria arte.

Nel suo progetto di riavvicinamento del burattino tradizionale alla città, nel 2007 ha creato l'associazione Burattini a Bologna, coinvolgendo un gruppo di artisti e portando spettacoli a pubblici diversi, inclusi i più vulnerabili. Grazie all'associazione, a partire dal 2017 e tramite il patrocinio del Comune, è stato possibile ospitare nuovamente rassegne estive di burattini nel Cortile d'Onore di Palazzo d'Accursio (sede del Comune di Bologna), presentate coralmente dai burattinai della città. Secondo i dati dell'associazione, nella rassegna estiva 2025, la cui edizione ha omaggiato la famiglia Cuccoli e ha presentato 17 appuntamenti tra il 25 giugno e il 18 settembre, il pubblico stimato è stato di 2.500 persone. Tra burattinai, musicisti e tecnici, l'evento ha coinvolto 13 artisti e altri 22 volontari.

Con i collaboratori dell'associazione, Pazzaglia ha contribuito anche a creare, all'interno del Museo della Storia di Bologna, in Palazzo Pepoli, un grande spazio espositivo permanente dedicato alle teste di legno, composto da maschere, burattini, ritratti, video, oggetti, un piccolo negozio e il banco storico di costruzione appartenuto a Presini, nel quale è possibile, negli orari regolari delle visite guidate, seguire parte del processo di costruzione dei burattini, e avere una breve dimostrazione nel castello della sala spettacoli.

Pazzaglia, nel suo lavoro come artista e animatore culturale, ha cercato di elaborare un linguaggio performativo che possa essere comprensibile e significativo per il pubblico contemporaneo, secondo quanto afferma:

E quindi io prima di accettare certe cose, ho voluto per quello che ho potuto negli anni da più giovane, cercare anche di ricercare, cioè, di non accontentarmi di dire: 'facciamo così perché si è sempre fatto così'. E poi per la stragrande maggioranza delle cose dei canoni che mi aveva portato e passato Presini o altri

burattinai, ho effettivamente scoperto che c'erano anche delle motivazioni storiche, sociologiche, ma anche simboliche del teatro⁴.

Attualmente è uno dei burattinai più attivi nella zona emiliana e la sua attività incessante si deve alla coniugazione di tre caratteristiche: quella di artista, la perizia tecnica; quella di studioso, la dedizione intellettuale; quella di promotore, la vocazione imprenditoriale.

Mattia Zecchi, di Crevalcore (BO) e con venti anni di attività, ha iniziato il suo percorso burattinesco da autodidatta prima di incontrare il suo maestro, il burattinaio bolognese Romano Danielli (1937), con il quale ha sviluppato un rapporto di apprendimento diretto all'interno della baracca. Per lui le figure classiche, come Fagiolino e il *Doutor* Balanzone, essendo rappresentative di tipi sociali atemporali, sono uno specchio dei difetti e delle virtù umane, ed è in questa dimensione emblematica che Zecchi trova la massima forza di questo teatro, mantenendolo vivo attraverso i secoli. Secondo le sue parole, il dottor Balanzone:

fa tutti dei giri di parole, i finti saccenti, quelli che fanno finta di sapere tutto. Se noi ci andiamo alla televisione oggi, quanti finti saccenti ci sono? Prima c'erano i virologi, poi sono tutti bravi a calcio e poi sono tutti bravi in politica. Ecco, Balanzone rappresenta il finto saccente, quindi molto più attuale che mai⁵.

Zecchi, senza fornire esempi precisi o indicare casi specifici, ritiene la capacità di comunicazione degli esseri di legno e stoffa, soprattutto con i bambini, un'attitudine che gli attori in carne e ossa oggi hanno in larga parte perso. Nella sua presentazione al Giardino Emanuele Petri (Bologna, 13 giugno 2025) abbiamo visto circa quaranta bambini seduti sulle panchine e sull'erba davanti al casotto rispondere ai suoi burattini per un'ora. "Inconsciamente lo sanno che sono finti, però rispondono e fino a quando c'è questa magia, fino a quando c'è questa cosa, il burattino non può morire", afferma Zecchi. Per esibirsi in tutta Italia, il crevalcorese si sposta con il suo furgone, nel quale trasporta tutto il materiale scenico. Possiede tre teatrini, tutti teatrini classici: col frontone, il sipario, le quinte e i fondali, e di diverse dimensioni, dal più piccolo, che misura 1,60 metri per 1 metro di profondità, fino a quello che, secondo lui, è il classico, di 2 metri di larghezza, 1,50 di profondità e 3 metri di altezza. Per mantenersi, oltre all'attività nel casotto, lavora come educatore di bambini con disabilità.

⁴ Intervista a Riccardo Pazzaglia, 25 maggio 2025, Bologna.

⁵ Intervista a Mattia Zecchi, 13 giugno 2025, Bologna.

Margherita Cennamo fa questo mestiere dal 2002. Ha scoperto le fiabe nell'infanzia attraverso le storie raccontate da sua madre, ma il suo interesse per il burattino è stato tardivo. Ha trovato nei personaggi femminili delle fiabe forze d'azione archetipiche che indicano la potenza della donna come detentrici di saggezza. Dopo aver studiato al DAMS dell'Università di Bologna, ha deciso di cambiare percorso di studi e diplomarsi in Scienze della formazione primaria nella stessa istituzione. Ha studiato nella scuola per burattinai presso il Centro di teatro di figura *Arrivano dal Mare* di Cervia, nel 2002. Col passare del tempo, ha orientato la sua professione verso la direzione educativa e ha affinato la sua ricerca su come utilizzare il burattino per mettere in scena un repertorio fiabesco. Con questo intento ha recentemente inaugurato a Casalecchio di Reno, Bologna, la sede della sua compagnia *Burattinificio di Mammadruga* (già *Mangiafoco*), un microteatro che intende diventare una sorta di teatro-casa. È uno spazio accogliente che serve sia per i suoi laboratori sia per spettacoli per piccoli pubblici, adulti e bambini, nel quale, oltre ad assistere, il pubblico può anche mangiare, cucinare, convivere, “perché potessero assistere ad uno spettacolo di burattini come se fossero nel salotto di casa loro, richiamando l'idea del focolare delle fiabe”, spiega.

Cennamo lavora, a volte, con i burattini a guanto partecipando a produzioni classiche collettive come quelle dell'Associazione Burattini a Bologna. Tuttavia, da sola, recita generalmente manipolando i burattini su piedistalli, dietro a un tavolo, rimanendo esposta in scena come fabulatrice. In questo modo, mescolando linguaggi del teatro di figura a guanto e da tavolo, sviluppa un teatro di burattini che può essere considerato sperimentale. In questo modo Margherita lavora tanto nel segno del mantenimento della tradizione quanto della sua rielaborazione. Sul limite tra rispetto della tradizione e ricreazione simbolica di quest'arte, la burattinaia crede che la tradizione possa essere rispettata in modi diversi. Per lei:

Il limite non c'è. Non c'è il limite. Il limite è dato dalla persona [...] cioè sei tu come persona che non riesci a trovare il superamento del limite, ma il fatto che tu non riesca a trovare il superamento del limite non vuol dire che il limite c'è, vuol dire che sei tu che te lo stai dando⁶

⁶ Intervista a Margherita Cennamo, 3 giugno 2025, Bologna.



Fig. 3 – Presentazione di burattino emiliano di Mattia Zecchi, Bologna, 2025

Convergenze tra il teatro dei burattini dell'Emilia-Romagna e il Teatro de Bonecos Popular do Nordeste

Nel XIX secolo e, nel caso del Nordest brasiliano, ancora fino al volgere di questo secolo, la popolazione povera aveva scarso o nessun accesso diretto sia alla programmazione dei teatri di repertorio colto sia alle pubblicazioni letterarie. Ciò ha fatto sì che gli adattamenti della cultura classica e colta del burattino popolare da piazza rappresentassero una forma di accesso al teatro per queste classi sociali.

La *brincadeira* nordestina brasiliana è estremamente legata ai costumi e alle tradizioni della sua comunità d'origine e articolata con le pratiche della vita sociale.

I discorsi, le pratiche, le condotte e le opinioni dei *brincantes* in relazione al loro *brinquedo* indicano strutture istituzionalizzate nella loro esperienza, riproducendo aspetti socioeconomici, storici e culturali. Rappresentazioni presenti nella loro vita, veicolate e apprese tramite parole, immagini, suoni e diversi media, che oggi si incorporano nella loro esperienza, nel loro corpo/memoria. Conoscenze che vengono apprese, assimilate, risignificate, trasformate e trasmesse, attraverso le quali questo gruppo o comunità costruisce la propria visione del mondo, raccontando tramite i *burattini* storie di personaggi umani, sovrannaturali e animali, che parlano di sé stessi e della loro comunità (Brochado 2014: 160 – traduzione di chi scrive).

Lo stesso avviene, sebbene attualmente in maniera meno intensa, nel teatro dei burattini emiliano-romagnolo, come abbiamo potuto osservare. L'utilizzo del dialetto sembra essere il principale legame con la società locale. Oltre a questo legame, esiste il riferimento a costumi, cucina, strade e anche ai nomi, caratteristiche e battute di alcuni personaggi-tipo. Vediamo la presentazione versificata del suo protagonista bolognese, Fagiolino:

Eccomi qua! Io mi chiamo Fagiolino Fanfani e pago i debiti sempre... Domani! Abito in via del Pratello che nel mondo è il posto più bello! Ogni tanto a drôv il bastone contro chi vuole sempre ragione, ho un compare, il buon Sganapino, anche a lui glu-glu-glu piace molto il buon vino. Beviamo vino, sbafiam maccheroni, siam Bolognesi, siamo amiconi! (Pazzaglia 2023: 7)

Via del Pratello fa riferimento a una strada nota ai bolognesi, un antico *bas fond* dove un tempo vivevano prostitute, ruffiani e persone ai margini (Pazzaglia, 2018). Bologna, conosciuta tra altri epiteti come *la grassa*, è una delle capitali gastronomiche d'Italia e del mondo. Nella battuta sopra riportata, Fagiolino collega la sua apologia al mangiare e al bere alla propria identità bolognese: "Beviamo vino, sbafiam maccheroni, siam Bolognesi...".

Oltre alle questioni di identità, stiamo trattando due tipi di teatro di burattini a guanto, quindi due filoni molto simili come linguaggio scenico. Pur essendo la loquacità quasi una condizione imprescindibile di questo tipo di teatro, il linguaggio non verbale occupa anche una parte considerevole nella poetica specifica dei due casi. Movimenti, gesti, ritmi, suoni, onomatopее, intonazioni, interiezioni impiegati in alcune scene comunicano più delle parole. Queste forme di espressione vanno oltre le differenze di lingua o dialetto, poiché raggiungono un livello più profondo nel coinvolgimento e nel mantenimento dell'interesse del pubblico per lo spettacolo.

D'altra parte, la verbosità è un complemento dell'espressione non verbale del burattino popolare, sebbene agisca in modi differenti nei due casi considerati. La parola assume una connotazione più letteraria e rigida nel burattino italiano, soprattutto nelle rappresentazioni basate sui copioni scritti del repertorio tradizionale. Per quanto riguarda le performance a soggetto, cioè improvvisate, come nell'esibizione di Riccardo Pazzaglia vista alla Festa Multietnica nel Parco Comini (Bologna, 1° giugno 2025), pur utilizzando formule verbali, filastrocche, versi e alcune battute pronte, l'espressione verbale si è manifestata in modo più spontaneo e sciolto. Lo stesso avviene, in maniera permanente, nel *T.B.P.N.*, dove il parlato è sempre improvvisato e non esiste testo memorizzato o scritto.

La prolissità potrebbe essere storicamente collegata ai ciarlatani chiacchieroni che impugnavano burattini nelle piazze medievali come forma di pubblicità per la vendita di medicine e profumi. In Pernambuco, cento anni fa, uno dei *brincantes* più prestigiosi era il maestro di *mamulengo* Cheiroso⁷, produttore di *cheiros* (profumi, in portoghese), che usava lo stesso espediente per attirare la sua clientela (Borba 1987).

Il dialetto, codice orale ricorrente in molte altre culture burattinesche e utilizzato parzialmente da alcuni personaggi del teatro dei burattini, è a livello simbolico strumento di costruzione d'identità e costituisce un altro punto di convergenza tra le forme brasiliane e italiane qui in discussione. Tanto è vero che molti attori dei gruppi di teatro dialettale bolognese sono stati anche manipolatori di burattini, come ad esempio gli attori dialettali che si sono esibiti nella conferenza-spettacolo *Il Castello di Cenerentola: omaggio a Odete Righi*, che abbiamo seguito il 18 maggio 2025 a Palazzo Pepoli (Bologna). In quella performance, tutta l'enunciazione degli esseri di legno, effettuata dagli attori Fausto Carpani, Roberta Montanaro, Roberto Iotti, Lamberto Lodi e Riccardo Pazzaglia, è stata in dialetto. Ancora oggi, come abbiamo potuto constatare, le rassegne organizzate dall'Associazione Burattini a Bologna rientrano nello stesso ambito di sponsorizzazione di azioni pubbliche volte alla valorizzazione della cultura locale e sotto la responsabilità del consigliere delegato alla cultura popolare del Comune.

Il Nordest del Brasile non possiede ciò che si potrebbe considerare propriamente un dialetto, bensì una variazione della lingua portoghese parlata in tutto il Brasile. Le sue caratteristiche fonetiche e prosodiche si concretizzano in un accento, relativamente riconoscibile dai brasiliani di altre regioni. Tuttavia, se includiamo nel suo campo lessicale l'immenso glossario di parole regionali specifiche, il sentimento di identificazione che

⁷ Borba Filho (1987) e gli altri autori che citano il maestro Cheiroso non forniscono alcuna indicazione in merito alle date di nascita e morte. Le fonti indicano soltanto che visse nella prima metà del XX secolo alla città di Recife.

suscitano nel pubblico è molto simile. Il pubblico nordestino si riconosce frequentemente nei suoi burattini e, per questo, le loro esibizioni talvolta fanno parte di programmi di feste civiche e regionali.

I burattini di entrambi i generi sono realizzati in legno e trasportati in bauli o in capienti valigie. Il Museo La Casa delle Marionette e Burattini di Ravenna, che custodisce la collezione Monticelli, espone le grandi valigie un tempo utilizzate dalla prestigiosa famiglia di burattinai. I burattini sono generalmente costruiti dai burattinai stessi. La differenza, in questo caso, è che quelli italiani sono scolpiti con un grande apparato di strumenti da falegname: raffetto, sega, scalpelli, sgorbie e un trapano per forare il collo, che garantisce maggiori dettagli, mentre in Brasile si usano solo coltelli e coltellino tascabile. Anche la tecnica, che influisce sulla modalità di costruzione, differisce. Nel laboratorio di Pazzaglia, abbiamo seguito parte della sequenza di costruzione di un burattino. Nella tradizione bolognese, la lavorazione inizia dal disegno su carta del profilo della testa, trasposto su un pezzo di pino che viene poi fissato in una morsa da banco e sgrossato. In Brasile, mentre con una mano il burattinaio sostiene il tronco di legno, con l'altra scolpisce la testa con il coltello. Sebbene esistano diverse dimensioni dei burattini, in generale le teste di quelli italiani sono più grandi di quelle brasiliane. Nelle mani dei fantocci nordestini, invece, c'è un tubo per inserire le dita del *brincante*, che permette maggiore chiarezza nei gesti delle sue creature.

Il nucleo base delle figure della tradizione burattinaia dell'Emilia-Romagna è formato da Fagiolino, Sganapino, Sandrone, i servi furbi; Balanzone, il dottore in legge; Brisabella, l'innamorata; il Capitano, il militare. Nel *T.B.P.N.*, i monelli sono Benedito, Baltazar o Simão, sempre neri; il padrone è chiamato Capitão João Redondo o Coronel; Quitéria e Minervina sono le donne, rispettivamente la vecchia e la giovane; ci sono anche il professore e il capo della polizia. Figura comune in entrambi i casi è anche un prete o vescovo.

Le funzioni drammatiche di queste figure sono, di regola, le stesse delle farse e della commedia popolare in generale sin dall'antichità: una coppia di servi, uno furbo e l'altro sciocco, un padrone perverso, un dottore sapientone, una vecchia e una fanciulla, spesso contesa da uno dei servi con lo spaccone e pavido rappresentante delle forze militari o di polizia. È importante sottolineare la rappresentazione dei protagonisti proletari come combattenti coraggiosi e intelligenti in tutti questi esempi (Allegri 1978). Le tre sfere del potere costituito – politica, militare e religiosa – sono satirizzate.

Anche per quanto riguarda i temi esiste una corrispondenza: satire della vita quotidiana, caricature di costumi e autorità, magia e fantasia, situazioni storiche e mitiche, avventure, argomenti di attualità. Essi si alternano tra l'universo della realtà immediata del proletariato e quello della sua immaginazione (Melloni - Bo 1990). Le

fonti del burattino italiano, tuttavia, sono più letterarie, come vedremo; quelle del *mamulengo* derivano dalla cultura orale nordestina del Brasile.

La somiglianza dei personaggi-tipo non riguarda solo le caratteristiche di personalità delle figure ma, in molti casi, anche la loro conformazione fisica. I personaggi femminili del *mamulengo*, spesso, non sono burattini a guanto, ma a bastone. Sono costituiti da un tronco completo di legno che enfatizza, sotto i vestiti, la sporgenza delle parti intime, come seni e glutei, molto pronunciati. Lo stesso avviene per le marotte del burattino dell'Emilia, eccetto che in questo caso i modelli a bastone sono riservati alla rappresentazione delle signore nobili, dame e fanciulle, mentre le vecchie del popolo sono burattini a guanto.



Fig. 4 – Figura femminile, Museo Il Castello dei Burattini Giordano Ferrari, Parma, 2025



Fig. 5 – Quitéria scolpita da Mestre Saúba e animata da Sandro Roberto, São Paulo, 2025

Nel Museo Il Castello dei Burattini Giordano Ferrari di Parma, abbiamo visto la figura di Vladimiro Falesi, detto Bargnocla, introdotta dalla famiglia Ferrari e diventato a Parma personaggio tipico al pari di Sganapino a Bologna. Si tratta della figura grottesca di un ubriaco accanto a una miniatura di bottiglia di vino, dal nasone rosso, volto verdastro dall'alcolismo, capelli e baffi arruffati e cappello di paglia, quasi identico ai contadini sbronzi che ogni *brincante* brasiliano deve possedere nella sua valigia di burattini per le esibizioni. Nel Museo dei Burattini di Budrio – collezione Zanella-Pasqualini, sono esposti clown con cappelli a cono che tengono un piattino in ciascuna mano. Un tempo venivano utilizzati per annunciare l'inizio dello spettacolo. Attualmente, gli artisti emiliani suonano un campanellino per fare questo annuncio. Fa parte anche della tradizione del *mamulengo* pernambucano aprire le rappresentazioni con un pagliaccio denominato *janeiro*, che spesso compare suonando uno strumento stridente. Anche le streghe, come ad esempio la Borda di Margherita Cennamo, con il naso adunco, rughe marcate e aspetto minaccioso, hanno tratti simili alle guaritrici popolari nordestine e suscitano sentimenti oscillanti tra paura e protezione.

Allo stesso modo, abbiamo osservato in tutte le collezioni di burattini visitate un'altra figura frequente nelle manifestazioni drammatiche folkloriche brasiliane, il Diavolo. In una delle esibizioni di Pazzaglia per bambini a cui abbiamo assistito a Bologna, già citata, abbiamo visto una scenetta molto presente nelle performance del burattino popolare brasiliano, quella della Morte. In questo passaggio, essa viene a prendere l'anima di

Fagiolino – che sarebbe Baltazar nel caso brasiliano – ma, dopo un frenetico gioco di nascondino, finisce per essere scacciata a bastonate dall’eroe bolognese.



Fig. 6 – Diavoli, La Casa delle Marionette, Ravenna, 2025



Fig. 7 – Baltazar e Diavolo di Josivan de Daniel, Currais Novos (RN), 2017

Nel suo libro *Burattini a Bologna: la storia delle teste di legno*, Riccardo Pazzaglia mostra come, attraverso gli anni e l'oscillazione nell'interesse del pubblico, da un teatro pensato per adulti e bambini il burattino a guanto sia finito per essere erroneamente associato a un genere infantile; il che può portare a distorsioni nella comprensione della sua performance. Cennamo aggiunge una riflessione in merito:

Ma il fatto che molti burattinai l'abbiano fatto, è legato a un fatto di mercato, non perché abbiano un qualche interesse a lavorare davvero per l'infanzia, anzi, ad alcuni burattinai costa un grande sforzo fare questa cosa qua. Invece, su di me, proprio perché io ho avuto questa partenza più sul versante della letteratura per l'infanzia e per i ragazzi, per me, il campo è sempre stato quello, non è mai stato un ripiego⁸

Lo stesso è accaduto riguardo al *mamulengo* brasiliano che, da uno spettacolo di lascivie e derisioni per adulti, presentato nei bar della zona rurale del Nordeste, è diventato prevalentemente un teatro edulcorato e ben educato che raccoglie soprattutto bambini nel suo pubblico.

Le burattinaie

Un altro punto in comune tra la tradizione burattinaia del Nordeste brasiliano e quella italiana è la questione della rappresentazione eseguita da burattinaie. Si tratta di un universo tradizionalmente maschile nella sua origine, in cui persistono ancora oggi pregiudizi di genere. Questo è uno dei punti chiave del lavoro creativo di Margherita Cennamo. Uno dei riflessi di questo panorama nel contesto italiano è la rarità di donne che lavorano in modo indipendente all'interno di un teatrino, cioè che non lavorano solo come partner di un capocomico. Secondo Cennamo, un tempo, le donne erano confinate a ruoli secondari nelle compagnie dei capocomici uomini; per questo motivo, nel repertorio classico dei burattini, a differenza di quello fiabesco, i personaggi maschili dominano.

Una delle sue iniziative più recenti è stata la produzione del podcast *Le donne raccontastorie: dal focolare delle fiabe allo spettacolo itinerante*, realizzato con il patrocinio del premio Tina Anselmi offerto a Margherita dall'UDI, Unione Donne in Italia⁹. Nel podcast, che vede la partecipazione della cantante Valentina Turrini, artiste come Maddalena Ricciardi, Cristina Cason, Maria Teresa Trentin, Sandra Pagliarani danno testimonianze sulle difficoltà incontrate dalle burattinaie in questo contesto.

⁸ Intervista a Margherita Cennamo, 03 giugno 2025, Bologna.

⁹ <https://www.udibologna.it/terza-edizione-2019> (01 ottobre 2025).

Su come, da donna, si è confrontata con i personaggi tradizionali nel portare avanti le proprie creazioni Cennamo ci racconta:

Io ho iniziato con Fagiolino e Sganapino, però volevo portarlo sul femminile, quindi adesso ho due personaggi che potrebbero essere corrispondenti a Fagiolino e Sganapino che sono due sorelle, la Carlotta e la Lucia che, più o meno, hanno sulla ventina d'anni. È una coppia comica che c'è sempre: una è quella astuta e al'altra è quella un po' più scema¹⁰

La burattinaia di Casalecchio di Reno non scolpisce le proprie figure; esse sono costruite dalla artigiana del teatro di figura Brina Babini, sua partner di lunga data, con cui condivide ogni dettaglio della conformazione fisica delle creature che animerà in scena. Per il ruolo di antagonisti, utilizza streghe e orchi. Borda, la sua creazione preferita, è una vecchia saggia ispirata alle leggende della pianura padana e può assumere diverse funzioni drammatiche, a seconda della storia che racconta. La vede non come una “schifosa grottesca”, secondo le sue parole, ma come colei che nutre simbolicamente lo spettatore con le sue storie e la sua saggezza.

¹⁰ Intervista a Margherita Cennamo, 03 giugno 2025, Bologna.



Fig. 8 – Margherita Cennamo con la sua Brida, Bologna, 2025

Ci sono molti copioni, a suo avviso, in cui le donne si limitano a lamentarsi dei mariti che vendono i loro gioielli per spenderli all'osteria, mentre lui risolve tutto picchiandola, e lei, a sua volta, provoca uno scandalo per farlo punire. Questo è uno dei motivi per cui l'artista si ispira alle fiabe come fonte per le sue storie, perché in esse le donne sono protagoniste e mostrano la loro proattività e intelligenza.

Cennamo ritiene che la femminilizzazione del personaggio maschile non sia una strada particolarmente valida, essendo necessario creare figure femminili autonome, con le proprie complessità e sfumature, altrimenti sarebbero solo ripetizioni dei caratteri maschili con nomi femminili. Sostiene Cennamo:

Se io ho un personaggio maschile e mi limito a convertirlo in donna, è un'operazione non so quanto buona perché in realtà il mio personaggio non può essere semplicemente il personaggio maschile, però gli ho cambiato, è diventato una donna. [...] Deve essere una donna con le sue sfaccettature femminili. Quello che manca molto è la presenza di personaggi femminili sfaccettati, poliedrici. Perché non si tratta solamente di

fare Gioppino che diventa Gioppina, Meneghino che diventa Meneghina, Fagiolino che diventa Fagiolina. Si tratta di creare dei personaggi femminili che abbiano una loro complessità¹¹.

Dall'esperienza maturata con la ricerca condotta per la produzione del suo podcast, Cennamo ha constatato che è quasi impossibile realizzare un censimento sul numero esatto di donne burattinaie in Italia, dato che si tratta di un'arte marginale, ma è sicura che le burattinaie soliste siano in numero decisamente inferiore rispetto ai colleghi maschi. Afferma: "Penso peraltro che questa marginalità sia dovuta al fatto che per eccellenza la tecnica del burattino a guanto si rifà a repertori classici e molte donne invece fanno innovazione". Un'altra questione che sorge quando si tratta di maschilismo è l'uso del termine, di origine napoletana ma riscontrabile estensivamente nel mondo dei burattini italiani, di *cazzimma*. *Cazzimma* indica una furbizia accentuata e, nell'universo di questo teatro, il termine indica la malizia che il burattinaio deve possedere per cavarsela in ogni situazione durante la performance all'interno del casotto. Tuttavia, il termine ha una matrice maschilista e riflette un'espressione culturale determinata e dominata dagli uomini poiché collega l'organo genitale maschile alla qualità della performance.

Nel contesto storico del burattino brasiliano questo panorama non è diverso. Questo si nota persino nella resa estetica dei caratteri femminili, che fino a poco tempo fa erano rappresentati o da bambole di stoffa infantili, prive dei dettagli in legno presenti nei burattini dei ruoli maschili, o da silhouette prominenti con curve scolpite nel legno massiccio. I personaggi femminili erano relegati a partecipazioni innocue nell'evoluzione delle rappresentazioni. Quanto alle burattinaie, esse si limitavano a cucire i vestiti e dipingere i burattini e, quando entravano nei casotti, si limitavano a scuotere le teste di legno, mentre agli uomini spettava, di norma, dare le voci di streghe e vecchie.

Nel contesto brasiliano, la maggior parte delle iniziative relative al rinnovamento della *brincadeira* è stata promossa anche dal lavoro delle donne. La *brincante* Catarina Araújo de Medeiros, detta Catarina Calungueira, della città di Ipueira, nello stato del Rio Grande do Norte, insieme ad altre artiste donne, è una delle principali responsabili della rielaborazione simbolica della visibilità femminile nel *T.B.P.N.* E lei lo fa rispettando la tradizione della manifestazione culturale e garantendo che il pubblico si diverta e si identifichi con le fiabe e i personaggi presentati. I suoi spettacoli non sono rappresentati dall'autoritaria figura del Capitão João Redondo, come sarebbe nello standard della tradizione nordestinograndense, ma narrati da una figura femminile, la Catirina, suo alter ego. Il suo capitano, invece, devasta e distrugge coltivazioni per piantare pali

¹¹ *Ibidem*.

per l'energia eolica nei suoi domini, in nome del progresso. Dopo aver tentato goffamente e senza successo di domare l'enorme figura del serpente, il capitano viene inghiottito dall'animale velenoso.



Fig. 9 – Catarina Calungueira con Catirina e il bue, Natal (RN), 2024

Fu in questa prospettiva femminista che, nel 2019, Catarina promosse la creazione della Rete di Burattinaie del Rio Grande do Norte e, successivamente, della Rete Brasiliana di Burattinaie, che riunisce più di una decina di donne. Il gruppo, che ha già organizzato due festival specifici dalla sua nascita, è uno spazio di accoglienza e sororità, e affronta questioni come la maternità, gli episodi di misoginia, il maschilismo e le molestie presenti in quest'arte. Altri eventi, come il Festival di *Mamulengo* di São Paulo, garantiscono spazi propri per rappresentazioni, discussioni e conferenze sui temi legati all'arte burattinaia femminile.

Differenze tra il modello brasiliano e quello italiano

Nel teatro di burattini tradizionale italiano, la struttura scenica è denominata castello o baracca se destinata a spazi chiusi o a rappresentazioni di lunga durata all'interno di teatri. È allestita quasi come una miniatura degli edifici teatrali italiani. Se si tratta di una presentazione più semplice o di una performance all'aperto, si chiama casotto. In questo caso, è più piccola e fatta a forma di cubo con il lato superiore aperto.

La struttura del castello è come una miniatura dei grandi edifici teatrali italiani, stabiliti a partire dal periodo Barocco e strutturati con: fondali che salgono e scendono, quinte per l'entrata e l'uscita dei burattini,

frontone, sipario, ribalta di luci e una lunga trave di legno sul boccascena dove i burattini battono la testa quando sono irritati. Queste grandi casse sceniche includono anche un ampio spazio per la conservazione di sedie e materiali. I loro scenari e ornamenti esterni indicano la continuità di una tradizione pittorica realista, che risale alla scenografia dei secoli XVII e XVIII, con fondali in prospettiva e *trompe l'oeil*.

Nel caso dei casotti del Nordest brasiliano, la maggior parte dei burattinai utilizza strutture semplici, fatte a forma di cubo con il lato superiore aperto, montate a partire dalla connessione di tubi o bastoni, rivestite di tessuto e senza fondale. Unicamente nel caso particolare dei *brincantes* della regione della Zona da Mata di Pernambuco, i teatrini vengono costruiti come miniature di case coperte da un tetto a due spioventi, ma non vi è l'intenzione di miniaturizzare la struttura del palcoscenico degli attori; il tetto, in questo caso, serve solo come copertura e il fondale è fisso. Questo è il caso degli artisti Tonho de Pombos e Cida Lopes. C'è tuttavia un'altra somiglianza in queste piccole case teatrali della Zona da Mata: un frontone con il nome del capocomico della compagnia.

Nel Nord Italia, i costumi dei burattini professionali sono rimovibili, a differenza di quelli brasiliani, il cui abbigliamento è permanente. Ciò permette al manipolatore italiano, mantenendo la testa e le mani di ogni figura, di alterarne i vestiti in base alla scena, allo spettacolo, al contesto di presentazione o persino all'usura. Inoltre, tra il costume del burattino e la mano del burattinaio c'è una tunica di tessuto spesso che serve a proteggere il costume. Un'altra differenza è che nella penisola italiana i costumi presentano molti dettagli, mentre quelli dei pupazzi brasiliani, con rare eccezioni, sono costituiti da tuniche lisce senza ornamenti.

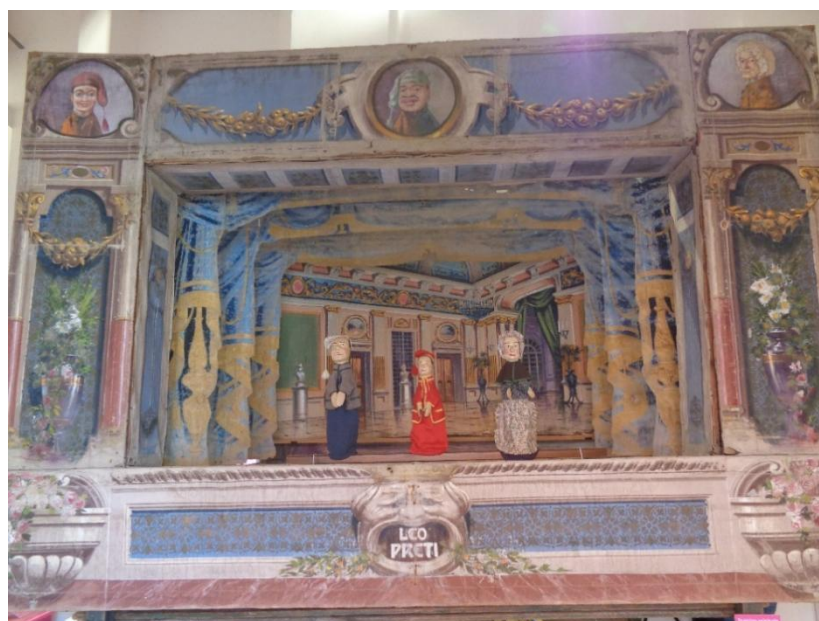


Fig. 10 – Castello di burattini, Museo dei Burattini Leo Pretti, Crevalcore (BO), 2025

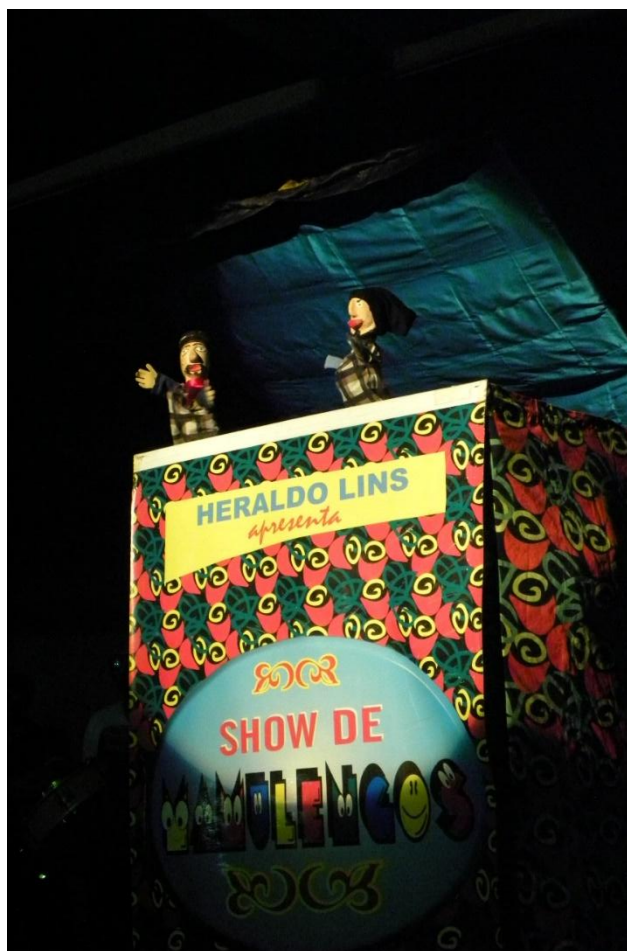


Fig. 10 – Casotto di Heraldo Lins, Currais Novos (RN), 2018

Nel nostro percorso attraverso l’Emilia-Romagna abbiamo incontrato burattini e materiali secolari così ben conservati che, volendolo, potrebbero essere utilizzati in scena ancora oggi. A maggio 2025, a Crevalcore, si è tenuta una rappresentazione in omaggio al grande burattinaio crevalcorese Léo Preti, morto nel 1969, in cui i suoi burattini originali, risalenti all’attività di suo padre Giulio nel XIX secolo, sono stati esposti e la sua baracca utilizzata dall’artista Mattia Zecchi.

Altra differenza è che il teatro dei burattini tradizionale emiliano considera la sua tradizione come un’ortodossia, essendo radicato in un insieme polisemico di tradizioni della cultura classica italiana: letteraria (drammi e romanzi), musicale (opera), linguistica (dialetto), architettonica (palcoscenico). Ciò rappresenta al tempo stesso una radice ricca di significati, una ampia fonte di tecniche e garanzia di riconoscimento da parte del pubblico; d’altra parte, può cristallizzare il lavoro degli artisti. La messa in scena del *mamulengo* si struttura invece sul gioco stabilito tra burattinaio e pubblico. A dimostrazione di ciò vi è la denominazione dello spettacolo di *brincadeira*, come abbiamo già visto. È comune, inoltre, che vi sia interazione diretta tra il

pubblico e il cast di legno. Gli spettatori, molte volte, parlano con i pupazzi danno ordini, rispondono a domande, sollevano altre questioni, insultano, applaudono, molestano, ballano sulle loro musiche, cantano insieme e, a volte, si avvicinano al casotto per toccarli o legarli, come succede con il burattino del bue, per esempio, che viene catturato dagli spettatori con un lazo. Più importante dello scenario predefinito è il materiale offerto dal pubblico durante il contesto della rappresentazione. Tutto ciò che accade attorno alla performance, dalla presenza di un'autorità al vestito o al movimento di uno spettatore, diventa pretesto per ciò che avviene nella baracca.

Oltre a questo fascino e all'umorismo contenuti nelle storie e nel profilo dei personaggi, il grande determinante dell'efficacia del *mamulengo* è il gioco stabilito tra il *brincante* e il pubblico. La maggiore abilità di un manipolatore di burattini risiede nel controllo della durata di ogni *sketch*, e tale durata è proporzionale al grado di interesse del pubblico. In questo modo, la costante misurazione del polso del pubblico è una competenza fondamentale per chi voglia recitare con il burattino popolare (Carrico 2024: 28 – traduzione di chi scrive).

Come qualsiasi espressione teatrale, anche il teatro dei burattini italiano si stabilisce come un gioco con il pubblico. Tuttavia, in questo caso, tale dimensione è meno preponderante. Forse perché in esso esiste una forte preoccupazione letteraria o una vocazione alla trasmissione della cultura classica. Alcuni dei musei che abbiamo visitato, come il Museo dei Burattini di Budrio, il Museo Leo Petri di Crevalcore e La Casa delle Marionette di Ravenna, per non citare la biblioteca dell'Archiginnasio del Comune di Bologna, conservano copioni e scenari manoscritti dagli stessi burattinai del passato. La *brincadeira* di *mamulengo*, pur avendo i loro sketch relativamente predefiniti e un repertorio di battute e frasi consolidate, sono eseguite a memoria o all'improvviso. La loro drammaturgia, anche quando basata su episodi della letteratura popolare, non è mai stata scritta, ma trasmessa oralmente tra le generazioni di burattinai. Ciò avviene poiché i primi maestri, fondatori della tradizione del genere, erano analfabeti o semianalfabeti e perché, come già affermato, il gioco prevale sulla forma drammatica rigorosa.

Nel *modus operandi* petroniano, la relazione con la stagione di rappresentazioni e la disposizione di un repertorio per occuparla è rilevante. La maggior parte dei burattinai si avvale di un'enorme varietà di commedie, provenienti dall'archivio di registrazioni scritte di un repertorio classico. Cioè, al contrario dei brasiliani, quando non si presentano a soggetto, gli italiani dispongono di un testo diverso per ogni rappresentazione. In una stessa stagione un solo burattinaio può presentare cinque, sei o anche più storie

diverse. Un *brincante*, invece, lavora con rappresentazioni singole e il suo repertorio, quando esiste, è formato da scenette indipendenti organizzate secondo la sessione e non da storie complete.

Nel teatro dei burattini emiliano i testi sono disposti su uno scaffale e letti dai burattinai. È stato il caso della rappresentazione di *Il rapimento della principessa Gisella* di Mattia Zecchi a cui ho assistito nel Giardino Emanuele Petri (Bologna, 13 giugno 2025). Un'altra differenza, tra l'altro, è che questa esibizione di Zecchi è durata un'ora, incluso un intervallo di dieci minuti dopo la prima parte. Ciò sarebbe impensabile nelle sessioni del burattino brasiliano, dove attualmente i *brincantes* faticano a superare i 20 minuti di performance nei festival e negli eventi.

Nel caso del *T.B.P.N.*, nonostante la permanenza di un vasto repertorio drammaturgico ed estetico, la trasmissione è orale e la responsabilità della tradizione non rappresenta "un peso" per gli artisti. In questo caso, essa è presente in modo più fluido, molto più a partire da un insieme di temi, valori e sentimenti di appartenenza che dall'adesione a un canone o a regole fisse. Tanto che tra i *brincantes* delle nuove generazioni un concetto che comincia a diffondersi è quello dell'ancestralità, cioè la valorizzazione dell'uso di memorie e conoscenze delle generazioni passate, specialmente legate alle culture afro-amerindie. Questo uso è molto frequente nella poetica, tra gli altri, di *brincantes* come Sandro Roberto, Catarina Calungueira, Julin de Tia Lica.

Considerazioni finali

Confrontare due generi di teatro di burattini parenti, ma geograficamente distanti, è un esercizio di analisi degli scambi culturali difficile e rischioso. I limiti che questo lavoro si è dato non consentono di affrontare puntualmente le origini storiche delle influenze del teatro di burattini italiano su quello brasiliano, ma è bene sottolineare che nel confronto si è voluto evitare qualunque allusione a possibili gerarchie di valore tra i modelli presi in considerazione. Il nostro scopo è stato, invece, evidenziare le somiglianze e le differenze attuali tra queste due arti.

L'arte delle teste di legno attraversa generazioni e geografie mostrando la continuità di alcuni tratti, e ciò è evidente confrontando la secolare tradizione del burattino italiano con quella del Nordest del Brasile. Entrambi sono teatri di burattini a guanto e realizzati in legno, inventati e sviluppati da artisti del popolo, semianalfabeti, e che condividono elementi simili, quali: il legame a un'identità comunitaria attraverso l'uso di una lingua dialettale o di gerghi ed espressioni popolari; la struttura drammaturgica e tematica delle loro scene; l'orientamento, storicamente recente, di questo linguaggio scenico verso un pubblico infantile.

Si rileva, inoltre, tra le artiste e gli artisti contemporanei appartenenti a questi due ambiti burattineschi, un forte impegno nel superamento di pregiudizi e barriere sociali radicate, come il maschilismo. Parallelamente, la loro pratica artistica, in continuità con quella dei predecessori, è orientata a una costante reinvenzione del linguaggio al fine di dialogare con nuovi pubblici. Prafrasando Gustav Mahler, l'intenzione di mantenere vivo un teatro che sia fuoco piuttosto che mera adorazione delle proprie ceneri.



Fig. 11 – Baltazar scolpito da Raul do Mamulengo e animato da Mestre Felipe de Riachuelo, Riachuelo (RN),
2017

Bibliografia

ALLEGRI, LUIGI

1978 *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e di marionette*, Università di Parma, Parma.

BORBA FILHO, HERMILO

1987 *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*, Inacen, Rio de Janeiro.

BROCHADO, IZABELA COSTA

2005 *Mamulengo Puppet Theatre in the socio-cultural context of 21th century Brazil* (doctoral thesis), Trinity College, Dublin.

2014 *Dossiê Interpretativo: Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo como Patrimônio Cultural do Brasil*, MINC, IPHAN, UNB, ABTB, Brasília.

CARRICO, ANDRÉ

2024 *Teatro de Bonecos Popular Potiguar*, Escribas, Natal.

CECCONI, FRANCESCA

2025 *Il teatro di figura. Storia e tecniche*, Dino Audino Editore, Roma.

CERVELLATI, ALESSANDRO

1964 *Fagiolino & C: storia dei burattini e burattinai bolognese*, Capelli, Bologna.

CIPOLLA, A. - MORETTI, G.

2011 *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Titivillus, Corazzano (Pisa).

COLOMBO, R. – MONTICELLI, M.

2012 *La casa delle marionette – Museo della Collezione Monticelli*, Provincia di Ravenna, Ravenna.

FARIA, JOÃO ROBERTO

2012 *História do Teatro Brasileiro Volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade da primeira metade do século XX*, Perspectiva-Edições SESCSP, São Paulo.

FREIRE, SUZANITA

2000 *O fim de um símbolo: Teatro João Minhoca Companhia Authomática*, Achiamê, Rio de Janeiro.

GOMES, JOSÉ BEZERRA

2021 *Teatro de João Redondo*, Sebo Vermelho, Natal.

MCCORMICK, JOHN

2018 *Puppet theatre in Italy* in «Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas», v. 1, n. 02, p. 33–52.

MOURA, CARLOS FRANCISCO

2000 *Teatro a bordo de naus portuguesas nos séc. XV, XVI, XVII e XVIII*, Instituto Luso-Brasileiro de História; Liceu Literário Português, Rio de Janeiro.

MELLONI, R. - BO, M.

1990 *Il repertorio del teatro dei burattini e delle marionette della tradizione italiana* in «Rivista Linea Teatrale», anno IV, n. 1., P.04-31

MELLONI, REMO

2004 *Il Castello dei Burattini/Museo Giordano Ferrari*, Mazzotta, Milano.

PAZZAGLIA, Riccardo

2018 *Burattini a Bologna: la storia delle teste di legno*, Edizioni Minerva, Bologna.

2023 *Tutti in baracca - recitare con i burattini: testi e manuale*, Edizioni Minerva, Bologna.

RUMBAU, TONI

2012 *Rutas de Polichinela: Títeres y ciudades de Europa*, Editorial Arola, Tarragona.

ZANELLA, V. – PASQUALINI, R.

2000 *Il Museo dei Burattini – collezione Zanella-Pasqualini*, Abacus Sevizi Museali, Bologna.

Sitografia

Le donne raccontastorie: dal focolare delle fiabe allo spettacolo itinerante [Podcast]

<https://open.spotify.com/show/6INsSn2UsSiEVhID9tSuAR> (17 settembre 2025)

The ERC PuppetPlays project: contribution for a non-linear history of the European Theatre

<https://puppetplays.eu/en/publications-scientifiques/420740/the-erc-puppetplays-project-contribution-for-a-non-linear-history-of-the-european-theatre> (10 novembre 2025)

PuppetPlays 2023: Retrato del titiritero como autor. Características del modelo oral: Paul Fournel, Alfonso Cipolla, Bruno Leone.

<https://www.titeresante.es/2023/06/i-puppetplays-2023-retrato-del-titiritero-como-autor-caracteristicas-del-modelo-oral-paul-fournel-alfonso-cipolla-bruno-leone> (10 novembre 2025)

antropologia
e teatro

ARTICOLO

The Popularization of Chinese Modern Drama: The Birth of Petty Urbanite *huaju* during the Isolated Island Period

Chaoqun Yang, Rosdeen Suboh

Abstract – ITA

L'emergere del *huaju* dei piccoli urbani durante il Periodo delle Isole Isolate (1937-1941) segnò un momento cruciale nella popolarizzazione del dramma moderno cinese, o *huaju*. Questa transizione incarna un mix di inevitabilità e casualità nell'evoluzione del *huaju*. Questo articolo ipotizza che l'ascesa del *huaju* dei piccoli urbani sia stata alimentata da una complessa interazione di fattori sfaccettati, sistematici e interconnessi. Utilizzando la teoria del diamante culturale (Griswold 2008: 14), l'analisi approfondisce le interazioni dinamiche tra *huaju* dei piccoli urbani, società, creatori e pubblico, svelando i meccanismi che hanno portato alla nascita di questa forma teatrale unica. I risultati rivelano che la popolarizzazione del *huaju* cinese – e la corrispondente comparsa del *huaju* dei piccoli urbani – si è svolta attraverso tre fasi distinte: la fase dell'influenza sociale, la fase dell'influenza umana e la fase della regolazione artistica. Queste fasi sono intrinsecamente collegate e progressive, e nel loro insieme illuminano il meccanismo di fondo che ha portato alla diffusione del *huaju* cinese.

Abstract – ENG

The emergence of Petty Urbanite *huaju* during the Isolated Island Period (1937-1941) marked a pivotal moment in the popularization of Chinese modern drama, or *huaju*. This transition embodies a blend of both inevitability and serendipity in the evolution of *huaju*. This paper posits that the rise of Petty Urbanite *huaju* was propelled by a complex interplay of multifaceted, systematic, and interconnected factors. Utilizing the cultural diamond theory (Griswold 2008: 14), the analysis delves into the dynamic interactions between Petty Urbanite *huaju*, society, creators, and audiences, uncovering the mechanisms that led to the birth of this unique theatrical form. The findings reveal that the popularization of Chinese *huaju*—and the corresponding emergence of Petty Urbanite *huaju*—unfolded through three distinct phases: the stage of social influence, the stage of human influence, and the stage of artistic regulation. These stages are intricately linked and progressive, collectively illuminating the underlying mechanism that drove the popularization of Chinese *huaju*.

ARTICOLO

The Popularization of Chinese Modern Drama: The Birth of Petty Urbanite *huaju* during the Isolated Island Period

Chaoqun Yang, Rosdeen Suboh

Introduction

Since the introduction of drama to China in the early 20th century, the first generation of creators—including Ouyang Yuqian, Ren Tianzhi, and Hu Shi—imbued Chinese *huaju*¹ with a profound sense of social responsibility, advocating ideals such as "drama for the people" and "drama for humanity." For a considerable historical period, *huaju* has often been perceived as an elite cultural form, primarily catering to the upper classes and intellectuals, with its core values rooted in national will and independence. This perception is closely tied to *huaju*'s historical role as a vehicle for national salvation propaganda and the influence of power on art.

However, the evolving social landscape has made the "popularization"² of *huaju* not only possible but inevitable. As the public's economic and cultural levels improved and political and market environments stabilized, *huaju* was poised to gain wider acceptance. Notably, this "popularization" of Chinese *huaju* unfolded within the unique context of wartime, where the interplay of inevitability and chance played a crucial role in its transformation, where the interplay of inevitability and chance played a crucial role in its transformation.

¹ *Huaju*: It refers to the Western-derived form of drama introduced into China in the early twentieth century. The term *huaju*, literally meaning "drama of speech," foregrounds its fundamental difference from the long-established China's *xiqu* (traditional Chinese opera). *Xiqu* is a highly codified composite art that integrates singing, recitation, movement, and combat, and strictly adheres to established conventions of role types, vocal styles, and symbolic performance. By contrast, *huaju* deliberately broke with these traditions, grounding its aesthetics primarily in Western realist drama. The central innovation of *huaju* lay in its use of everyday spoken language as the principal vehicle for narrative and character construction, together with realistic stage settings and psychologically motivated acting, all intended to create for audiences the illusion of lived reality. This sharply distinguished it from the musical and poetic structures and symbolic staging of *xiqu*. Moreover, early practitioners of *huaju* consciously employed the form as a medium for modern narrative, directly engaging with contemporary social issues and the fate of the nation, in contrast to *xiqu*, which typically drew upon historical or legendary materials.

² This refers to phenomena or things that are understood, accepted, or familiar to a broader and more general audience. The popularization of Chinese *huaju* means that it has become accessible and appreciated by a wider audience beyond the elite and intellectual classes. During the Isolated Island period, as society developed, a broader segment of the population gained economic and cultural capacity. *huaju* transitioned from serving only the upper classes to catering to a more extensive and general urban audience.

During the Isolated Island period (1937.11.12 - 1941.12.8), while most regions of China were engulfed in warfare, the Shanghai International Settlements, under the temporary control of French, British, and American authorities, acquired a distinctive political status that sustained a condition of relative security and distorted prosperity. The massive influx of population and capital stimulated the development of the urban economy and consumer markets (Li 2015: 78). A sizable urban composed of clerks, merchants, teachers, and other ordinary citizens—endowed with a certain level of purchasing power and leisure time—rapidly took shape (Wang 2018: 56–57). This area, resembling an “isolated island,” stood in stark contrast to the turmoil and violence that surrounded it.

It was precisely within this social context that Petty Urbanite *huaju* rapidly flourished—referring to works primarily targeted ordinary urban residents as its main audience and centered on themes closely related to everyday life. Through realist stage aesthetics, it sought to offer a truthful representation of urban experience while responding to the spiritual and emotional needs of the populace. This era witnessed the rise of many outstanding actors, playwrights, and directors in Shanghai's *huaju* scene. *Huaju* became not only a recognized art form within society but also an avenue for commercial profit. The relaxation of political control and the pursuit of commercial interests bridged the gap between *huaju* and the general public (Wu 1997: 30-33), enabling Petty Urbanite *huaju* to genuinely serve the urban class.

The emergence of Petty Urbanite *huaju* marked the growing influence of consumer culture on China's *huaju* development—a phenomenon of unique significance in *huaju* history. However, shifts in social systems and ideologies led to early research on Petty Urbanite *huaju* being insufficiently evaluated and often overlooked, while politically propagandistic *huaju* received more attention for its “progressive”³ content.

Although research on Petty Urbanite *huaju* has gradually gained attention since the 1980s, following the broader opening of literary and theatrical studies, it remains uneven—constrained by scarce historical materials and the limits of contemporary critical frameworks. Hence, a rigorous inquiry into its origins is essential. By employing the cultural diamond theory, this study systematically examines the interactions among Petty Urbanite *huaju*, creators, audiences, and wider society. It seeks to clarify key moments in the genre's emergence and transformation, thereby offering a deeper understanding of the complex fabric of Chinese *huaju*'s popularization.

Cultural diamond theory

³ Progressiveness: This term refers to meeting national political and propaganda needs.

Wendy Griswold's "cultural diamond" theory, proposed in 1993, serves as the central analytical framework of this study. The theory is designed to systematically examine the dynamic relationship between cultural objects and the social world in which they are embedded, with particular attention to the interactive roles of creators, receivers, social contexts, and cultural objects in the processes of cultural production and reception (Griswold 2008: 24).

Although Victoria D. Alexander later expanded this model in *Sociology of the Arts* (2003) by incorporating additional dimensions such as "distributors" (e.g., publishers, galleries, theatres, and other intermediary institutions) and "government/policy," in order to better capture the complexity of contemporary cultural production systems, the original model proposed by Griswold is more explanatory for the ecology of Petty Urbanite *huaju* in Shanghai during the Isolated Island Period. This is because political control within the concessions at that time was relatively relaxed, and cultural production was not dominated by highly institutionalised state cultural policies, but was instead driven primarily by market mechanisms, the demands of urban civil society, and the autonomy of creative practitioners. Consequently, focusing on the direct and active interactions among creators, works, audiences, and social context allows for a clearer articulation of the internal logic underlying the emergence of Petty Urbanite *huaju* within this particular historical interstice. Within the context of the Isolated Island Period, these interactions can be further elaborated as follows (see Figure 1):

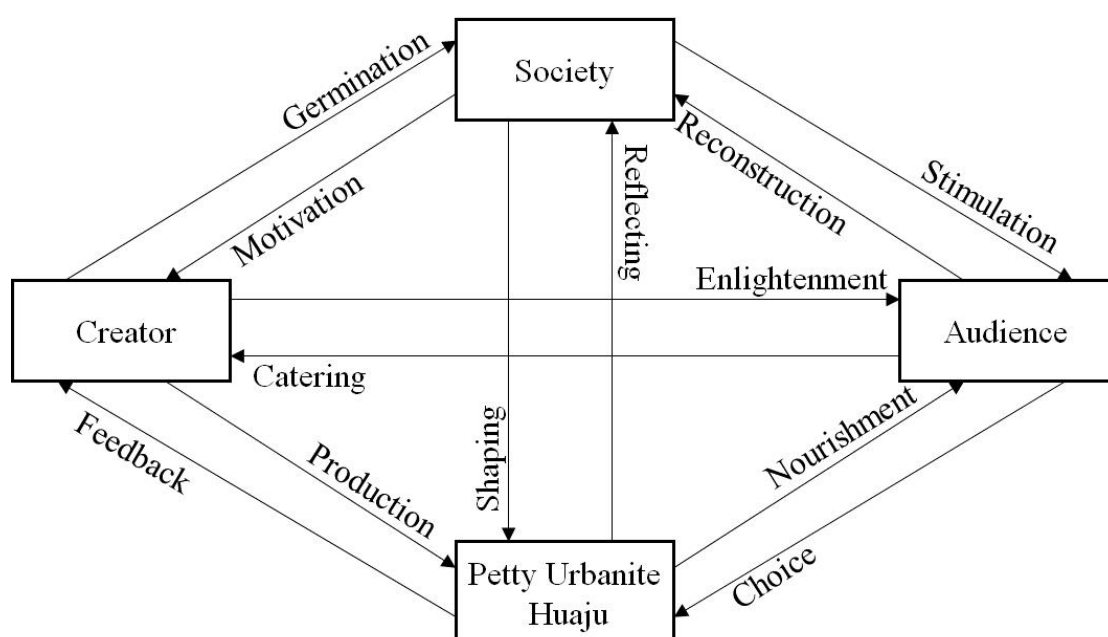


Fig. 1 – Cultural diamond theory

First, the relationship between society and creators constituted a bidirectional dynamic of “motivation” and “germination.” The exceptional social environment of the Isolated Island Period not only provided creators with the material conditions for survival and the raw material for artistic production, but also directly stimulated their motivation to respond to market demands. At the same time, driven by both artistic aspirations and commercial imperatives, creators actively explored new cultural concepts attuned to urban tastes, seeking a workable balance between aesthetic pursuit and economic survival. In doing so, they also participated in shaping the cultural market and social aesthetics of the period.

Second, the relationship between society and Petty Urbanite *huaju* can be characterized by a dynamic of “shaping” and “reflection.” The specific urban structure, modes of everyday life, and collective psychology of the period directly influenced creators’ artistic orientations and creative materials, thereby indirectly shaping the themes, character types, and emotional tonality of Petty Urbanite *huaju*. At the same time, the stage functioned as an active mirror of social reality: through plot structures, dialogue, and scenic arrangements, spoken drama offered a realistic representation and critical examination of contemporary social landscapes and urban mentalities, thus becoming a crucial lens through which the emotional structure of that society can be understood.

Furthermore, the interaction between society and audiences manifested as a dynamic of “stimulation” and “reconstruction.” The social environment not only stimulated urban residents’ demand for entertainment and spiritual consolation, but also fostered their aspirations for new modes of life and aesthetic forms. In turn, audiences—especially when a sizeable urban public had emerged as the mainstream—were able, through their collective tastes and patterns of consumption, to reconstruct cultural fashions, consumption practices, and even certain social perceptions.

Between creators and works, a dynamic of “production” and “feedback” was established. Creators produced dramatic works on the basis of market assessments and artistic principles; these works were required to possess both aesthetic value and commercial appeal, and creators could exercise their artistic creativity only within the parameters set by market demand. Once the works entered the market, the feedback they received from audiences—whether positive or negative—directly influenced subsequent production. Positive feedback, in particular, encouraged creators to continue producing, facilitated the reproduction and expansion of their works, and thereby contributed to the formation of a virtuous cycle.

Between creators and audiences, a dynamic of “enlightenment” and “catering” was formed. Creators consistently embraced a sense of social responsibility associated with cultural “enlightenment,” “education,”

and “healing.” Although the emphasis placed on these responsibilities varied across different historical periods, they nonetheless remained present. At the same time, in order to secure market recognition, creators were compelled to cater to the aesthetic preferences of their audiences. As receivers of artistic works, audiences possessed the power to accept or reject them according to their own tastes. When creators’ artistic output aligned with audience demand, audience responses tended toward acceptance, and vice versa. Consequently, during particular periods in which audiences demonstrated a clear demand for specific artistic elements, creators were required to accommodate these preferences in order to ensure the continued reproduction of artistic works.

Finally, the relationship between works and audiences can be characterised by “nourishment” and “choice.” Petty Urbanite *huaju* provided audiences with spiritual sustenance, and within the context of the Isolated Island Period, it particularly fulfilled functions of psychological comfort and emotional release. When Petty Urbanite *huaju* was treated as a cultural commodity, audiences were not passive recipients; rather, they actively chose which works to attend based on their personal circumstances and preferences. Their collective choices directly determined the survival and popularity of the plays.

The Connection Between Society and Creators

During the 1937-1941, Shanghai's unique political, economic, and cultural environment had a profound impact on *huaju* creators. This influence can be articulated through the following five aspects:

(1) Stable Political Environment

Despite the widespread devastation caused by war in Shanghai and its surrounding areas, the neutrality policy in the International Settlement and French Concession created a relatively safe and stable environment for creative work. This stability was crucial for the flourishing of the arts during the Isolated Island period. The influx of capital and the establishment of professional theaters significantly contributed to the rise of theater troupes and the professionalization of *huaju* (Zhang 2019), fundamentally transforming creators’ living conditions and self-perception. Within a system offering stable market demand and guaranteed performance opportunities, creators were relieved of immediate survival pressures and able to focus on refining their craft and deepening their artistic practice. This process of professionalization itself became a key marker of the elevation of both their social and artistic status (Goldstein 2007: 45).

The elevation of status was first manifested in creators' conscious reflection on and refinement of their professional identity and creative methods. For example, the theorist and playwright Xu Zhuodai (1881–1958) reflected on his experiences during this period:

我以前也写过剧本，但自己一读，总觉得剧中人物的对白，都像我一个人的语气。我自己是一个话剧演员，既然能在台上演绎出合适的对话，为什么在剧本中写不好对话呢？我假定自己扮演那个角色，该怎么说话呢？应该怎么体会此人的身份和性格呢？那一个个的角色，都由我一个人来扮演，都由我去体会之后，写出来的对话，就更加生动了。

[I had previously written scripts, but whenever I reviewed them, the characters' dialogues often sounded too much like my own voice. As a *huaju* actor, I could deliver lines effectively on stage, so why did I struggle to write them convincingly in a script? I began to envision myself performing each role—considering how I would speak and how I should embody the character's identity and personality. By immersing myself in each role and experiencing it from within, the dialogues I crafted became more vibrant and authentic.] (Xu 1957)

Xu Zhuodai's reflections went beyond mere technical concerns; his transformation from a passive adapter to an active shaper of theatrical practice exemplified the internal consolidation of his status as a professional playwright.

Hauser also expressed a viewpoint:

The social status of the creator is the most important objective condition determining the form and content of artistic works. The creator's interests, desires, opportunities, rights, and the privileges of the group to which they belong best reflect their social status. (Hauser 1982: 48)

Both of these reflections indicate that creators enhanced their status while balancing artistic pursuit and market demands.

(2) Economic Development

Shanghai's flourishing commercial trade during the Isolated Island period significantly impacted the *huaju* market. The rapid population increase in the area, which surged four to five times following the establishment

of the Isolated Island, provided a robust consumer base for *huaju*. This surge in population and commercial activity not only stimulated the commercialization and scaling of *huaju* but also spurred the growth of cultural consumption and led to the proliferation of theaters and other performance venues.

A commentator vividly described this phenomenon:

孤岛出现之后，人口激增了四五倍，那种特殊的、畸形的发展，简直令人惊叹

[Following the emergence of the Isolated Island period, the population surged by four to five times. This remarkable and atypical growth is truly astonishing.] (Bi 1939)

Supporting data from the 1930s further illustrates this trend. During this period, a new theater opened almost every month, and *huaju* performances began to be staged in a variety of venues beyond traditional theaters. Cinemas, including prominent establishments like Cathay, Nanking, Grand Theatre, Paramount, and Golden City, also started hosting *huaju* performances. In addition, amusement parks such as Great World, New World, and Dashin Amusement Park became important venues for *huaju*. This extensive network of theaters, cinemas, and amusement parks significantly expanded the reach and accessibility of *huaju*, contributing to its popularization and integration into Shanghai's vibrant cultural landscape (Zhao 2021).

(3) Rich Cultural Environment

Shanghai's rich cultural diversity offered creators a vast artistic landscape. The introduction of innovative educational models and increased exposure to Western culture nurtured a new generation of intellectuals deeply engaged with *huaju*. For instance, actor Wang Youyou (1888-1937), who benefited from the progressive education of the Isolated Island period, recounted his profound fascination with acting after his first performance:

尝试了一次演戏，我就深深的被演戏迷住，天下没有比登场扮演更有趣的事情。当我踏上了舞台，几千百只眼睛全部都注意在我一个人身上，我就像做了一个总司令官，观众的感情全部在我的手中，我要命令他们哭，他们就听我话哭起来；我要他们笑，他们就跟 me 笑起来，我发出去的号令，不怕他们不服从，这是多么有趣的事，做别的事怎么能有这种魔力？因此我深深的爱上了扮演。有

一天，我们的英文女教员教我们练习英文对话，她问全班学生：‘你将来想做什么职业？’轮到我回答的时候，我毫不迟疑的站起来答道：‘我愿意做一个扮演者。’

[After my first experience with acting, I was profoundly captivated by it. There is nothing more interesting than performing on stage. As I stand under the spotlight with thousands of eyes fixed solely on me, I feel as though I am commanding an army. The emotions of the audience are completely under my control—if I wish them to cry, they will; if I want them to laugh, they will follow suit. The directives I give are met with immediate compliance. This sense of power is so enthralling that I fell deeply in love with acting. One day, when our English teacher asked the class, 'What career do you want to pursue?' I stood up without hesitation and declared, 'I want to be an actor.'](Wang 1934)

Wang's ambition to pursue acting, expressed in the classroom of a modern school, would likely have been unthinkable and suppressed by traditional norms outside of Shanghai's progressive educational context. This underscores the cultural openness of Shanghai during the Isolated Island period.

Moreover, the emergence of modern urban culture in the Isolated Island area reflected a distinctive form of cultural hybridity unique to semi-colonial Shanghai. It combined locally available Western modernity resources, evolving indigenous modern practices, and traditional forms rooted in everyday life. Specifically, Western modernity was not imported as an intact, wholesale package, but was filtered through highly commercialized mechanisms (Liu 2020: 33). Examples include the architectural and social infrastructures of the International and French Concessions, the widespread circulation of Western literary translations, newspapers, and periodicals, as well as the lifestyles and value orientations embodied by foreign residents and Westernized local elites. Together, these elements provided urban inhabitants with accessible and usable resources of modernity.

At the same time, indigenous Chinese modernity was continually shaped through the vernacular language movement, new cultural ideals, and the rapid processes of urbanization. These elements interacted with deeply rooted local cultural sentiments, particularly those surrounding family ethics, social relations, and the narrative aesthetics embedded in classical literature and regional operatic forms. The fusion of these three cultural currents produced a distinct cultural stratum. As the scholar Liu Cunren (1917–2009) noted, this phenomenon constituted a form of “middlebrow” culture (Liu 1984), signifying not merely a literary genre but a novel cultural form. This urban culture, straddling the upper and lower classes, arose in the Isolated Island

area and was intimately linked to its everyday life. It reflects the intricate cultural influences shaping creators during this period.

(4) Urban Life Transformations

The changes in urban life during the Isolated Island period provided creators with rich material and creative inspiration. Through depicting shifts in family relationships and gender concepts, creators reflected the pressures and challenges of urban life. Some studies have analyzed that *huaju* works during the Isolated Island period focused more on the emotional states during the transition between old and new values and the resulting social issues (Yin 2022).

(5) Survival Needs

Under the pressure of survival, creators had to adapt to the trends of the time and produce works that met market demands. Playwright Yu Ling (1907-1997), a famous playwright of the Isolated Island period, discussed his work "Tears on Flowers (花溅泪)," which was based on the life of a dancer and sold exceptionally well:

题材选择只是为了满足当时的市场环境，这限制了我的艺术追求 [The choice of subject matter was driven primarily by the market demands of the time, which constrained my artistic aspirations.] (Li 2011: 25)

His next work, "Women's Apartment (女子公寓)," sold even better, but Yu Ling remained dissatisfied:

去吧，《女子公寓》，让我忘掉你吧，让我写些其它的、值得记忆的作品来代替你。 [Go ahead, 'Women's Apartment,' let me forget you and write something else, something worthy of being remembered.] (Yu 1985: 239-240)

Another renowned playwright of the same period, Playwright Yao Ke (1905-1991), wrote about his work "Resentment in the Qing Palace (清宫怨)":

时间是作品最严酷的实验。许多曾经轰动一时的作品，现在都被人们遗忘了。在时间的实验中，一切宣传、标榜、捧场和机智，都是无用的，只剩下剧本本身的价值。 [Time is the ultimate test of a

work's merit. Many pieces that once created a sensation are now forgotten. In the face of time, all propaganda, boasting, and hype become irrelevant; only the intrinsic value of the work endures.] (Yao 1980: 2)

These reflections by creators suggest that despite commercial success, some held a critical view of their own works, striving for deeper artistic value.

The Connection Between Society and Petty Urbanite huaju

During the Isolated Island period, the relationship between society and Petty Urbanite *huaju* was reflected in the following six aspects:

(1) Cultural Diversity and the Richness of Petty Urbanite *huaju* Themes

The cultural environment during the Isolated Island period was characterized by a rich interplay of Chinese and foreign influences, as well as a synthesis of ancient and modern arts. This cultural convergence significantly broadened the creative horizons and artistic expression of Petty Urbanite *huaju*. Creators were no longer restricted to traditional themes and techniques; instead, they embraced a wide array of cultural elements, incorporating modern literature, historical narratives, foreign classics, and other diverse influences. This fusion resulted in an unprecedented diversity in the subject matter, themes, and plots of Petty Urbanite *huaju*.

For example, playwright Zhou Yibai (1900-1977)'s adaptation of "Li Xiangjun (李香君)" from *Xiqu* "The Peach Blossom Fan (桃花扇)" illustrates this innovative approach. Zhou not only drew from the original story "The Peach Blossom Fan" but also meticulously researched historical documents to ensure accuracy. He explained his motivation for the adaptation:

本人此次以《桃花扇》传奇改编为《李香君》话剧，一方面是取其曲折故事，意味深长；一方面则以其主旨有在，大可反映现实。今日之日，虽与明代末年迥然有别，而论地论人，自亦有可关合之处，唯其如此，则李香君之搬上舞台似非全无意义。 [In adapting the legendary Peach Blossom Fan into the *huaju* Li Xiangjun, I aimed not only to preserve its intricate narrative and profound themes but also to use its essence to reflect contemporary realities. Although the present day contrasts sharply with the late

Ming dynasty, there are enduring connections in terms of place and people, making the staging of Li Xiangjun both relevant and meaningful.] (Zhou 1940: 3)

Zhou's approach highlights how creators of Petty Urbanite *huaju* merged ancient and modern arts to explore and reflect on contemporary societal issues.

Moreover, director Chen Liting (1910–2013) adapted Gogol's play "The Inspector General." Although the scenic flats featured Russian-style architecture, details such as the upper sections of the wall windows and the areas beyond the side doors were deliberately omitted, leaving empty space around the set to emphasize spatial ambiance (Li 1986: 228–231). These examples reflect the aesthetic pursuit of integrating Chinese and Western artistic traditions. Such creative innovations offered audiences fresh and immersive theatrical experiences, further highlighting the dynamic cultural exchange and artistic vitality that characterized Petty Urbanite Drama during the Isolated Island period.

(2) Social Value Shifts and the Deepening Themes of Petty Urbanite *huaju*

The Isolated Island period witnessed a rapid transformation in social values, with increasing conflicts and contradictions between traditional and modern ideas. As Esslin noted, "Drama is a mirror through which the social values and lifestyle of the time can be seen" (Esslin 1977: 29). Petty Urbanite *huaju*, serving as a reflection of the social realities of the time, naturally incorporated these conflicts into its themes and narratives. Among the most prominent social issues explored in Petty Urbanite *huaju* were gender and class differences.

For example, the play "The New Wife (新妇)" depicted the internal conflicts within families, highlighting the rising status of women and the challenges to traditional values, such as filial piety. Similarly, *Women's Apartment* employed a nuanced narrative approach to explore the profound impact of class and gender differences on individual destinies. These works provided audiences with deep insights into the social issues of the time and offered ample space for reflection on the changing social landscape.

(3) Economic Shifts and Petty Urbanite *huaju*'s Concern for Reality

The rapid economic development during the Isolated Island period led to a widespread acceptance of a commercial economy and a heightened focus on profit. In response to these changes, Petty Urbanite *huaju* began to delve deeper into themes that explored the impact of economic interests on interpersonal

relationships and human nature. The play "Beasts in Clothing (衣冠禽兽)" is a prime example, using exaggerated methods to expose the corrosive effects of material desire on human nature and the degradation of social morals. This work reflects contemporary society's critique and introspection regarding the profit-driven mentality that had come to dominate the era.

In the play, the character Jin Yuehan famously declared:

我只知道世界上最大的力量，第一是钱，第二是钱，第三还是钱。 [I believe that the greatest power in the world is, first and foremost, money; second, money; and third, still money.] (Gu 1941)

This statement encapsulates the prevailing attitude towards wealth and power during the time, serving as a pointed commentary on how economic forces had reshaped values and interactions within society.

(4) Political Stability and the Flourishing of Petty Urbanite *huaju* Performances

During the Isolated Island period, the political environment within the Shanghai International Settlement and French Concession remained remarkably stable despite the surrounding warfare. This stability provided a fertile ground for the growth of Petty Urbanite *huaju*. The rise of commercial amusement complexes—large indoor entertainment venues integrating opera, film, vaudeville, and other popular forms—together with the construction of in-house theatres in department stores and hotels, created new performance spaces and opportunities for Petty Urbanite *huaju*. These developments, supported by both political stability and economic growth, allowed Petty Urbanite *huaju* to flourish rapidly during this period.

(5) Social Environment and the Shift in Petty Urbanite *huaju*'s Objectives

The economic prosperity and social changes that characterized the Isolated Island period led to a significant shift in the objectives of Petty Urbanite *huaju*. As the art form became increasingly commodified, its primary goal shifted towards catering to the entertainment needs of the urban middle class. While artistic expression remained important, the focus of Petty Urbanite *huaju* increasingly centered on enhancing the audience's viewing experience and fostering emotional resonance. By addressing social realities and life philosophies through entertainment, Petty Urbanite *huaju* successfully adapted to the changing social environment.

(6) The Role of Petty Urbanite *huaju* in Social Development and Its Historical Value

Petty Urbanite *huaju* played a dual role during the Isolated Island period: it was both a recorder of social realities and an active participant in social development. Through stage art, it captured the diversity and complexity of society, reflecting the nuances of the time. Additionally, its performances and dissemination contributed to the growth of related industries, creating a positive interaction between culture and the economy. The development of Petty Urbanite *huaju* enriched the cultural life of the Isolated Island period, making it an integral part of Shanghai's cultural heritage. Moreover, it provided valuable material for future research into the social conditions of this unique historical period, as noted by Yin (2022: 22).

The Connection Between Society and the Audience

During the Isolated Island period, the relationship between society and the audience was manifested in the following three aspects:

(1) Spiritual Pursuit Amidst Distorted Prosperity

While most regions of China were engulfed by the devastation of war, the Shanghai International Settlement and the French Concession experienced a rapid increase in both wealth and population due to the influx of capital and resources. By 1938, the number of workers and factories in the concessions had reached unprecedented levels, as documented by Wu Jingping and others (Wu 2001). This material abundance provided the citizens with a wider array of entertainment options, resulting in a temporary flourishing of drama and other forms of amusement.

However, this prosperity was not without its challenges. The looming uncertainty of the future and the constant threat of war created an underlying anxiety among the populace. This anxiety led to a heightened desire for spiritual relief, as people sought ways to cope with the psychological strain. With the relative weakening of ideological control during this period, the public's pursuit of entertainment became unusually intense—a phenomenon known as "compensatory migration" (Li 2011). This term describes how psychological tension caused by the war was redirected into other areas as a means of alleviation.

In addition, the interruption of Hollywood film imports created a significant void in urban entertainment. Although local film production, traditional Chinese opera, and various musical performances continued to exist in Shanghai, the distinctive narratives of contemporary urban life, the realist visual style, and the aura of modern consumer culture associated with Hollywood cinema (Yeh 2021: 155–156) resonated closely with the emerging Petty Urbanite *huaju*. Consequently, when Hollywood film temporarily withdrew as the dominant

entertainment commodity, Petty Urbanite *huaju*, by virtue of its comparable thematic orientations and urban sensibilities, naturally became the most immediate substitute, attracting large numbers of audiences and consumer spending that had previously been directed toward cinema. As the critic Song Qi (1919–1996) recall:

原因很简单，因为好莱坞的电影没法来了，可是市民需要娱乐，唯一能代替美国电影的就是话剧。

[The reason is straightforward: with Hollywood films unavailable and citizens seeking entertainment, drama was the only viable alternative to American movies.] (Jing 1985: 113)

This "compensatory migration" phenomenon not only reflected the public's need for spiritual comfort but also their longing for a semblance of modern life amidst the chaos of war. Drama, particularly *huaju*, became a crucial outlet for the citizens, offering them both an escape and a way to process the complex emotions and uncertainties of the time. This period of distorted prosperity thus saw the rise of drama as a significant cultural force, providing not just entertainment but also a means of psychological and emotional support.

(2) Audience Aesthetics and Cultural Formation

Zhang Zhongli noted that the citizen class, which primarily comprised small merchants and office workers, constituted the main body of urban cultural consumption during this era (Zhang 2008). This class not only had the means to engage in cultural consumption but also harbored a strong desire to emulate and adopt modern Western lifestyles. Their aesthetic preferences and values were significant drivers in the formation and development of Shanghai's modern urban culture.

The citizen class's affinity for drama was influenced by more than just spiritual needs; it was also deeply connected to their pursuit of a modern way of life. In Shanghai, during the Isolated Island period, activities such as hosting parties, frequenting dance halls, listening to new plays, and watching movies became emblematic of modern living (Xi 1996: 366). These activities were more than mere entertainment; they were expressions of a particular attitude towards life, reflecting the citizen class's aspirations for modernity.

(3) Followers of Modern Lifestyles

The citizen class, especially the professionally educated groups, exerted a profound influence on Shanghai's urban culture through their aesthetic preferences and modern lifestyles. By engaging in cultural consumption,

such as attending drama performances, they not only satisfied their spiritual needs but also contributed to the advancement of Shanghai's cultural modernization.

These educated audiences, through their pursuit of both spiritual and material satisfaction, significantly shaped the cultural landscape of Shanghai. Their aesthetic habits and values not only influenced the city's cultural development but also dictated and constrained their own life choices, reflecting the complex interplay between individual aspirations and the broader cultural environment during this period.

The Connection Between Creators and Petty Urbanite huaju

During the Isolated Island period, the connection between creators and petty urbanite *huaju* can be observed in the following four aspects:

(1) Dual Motivations of Creators

During the Isolated Island period, creators of *huaju* faced a dual set of challenges, both economic and artistic. On the economic front, many were driven by the necessity to survive in a tumultuous social environment. The pressure to focus on the cultural market and earn a livelihood often overshadowed their artistic aspirations. Actor Shi Hui (1915-1957), famously dubbed the "Emperor of *huaju*," candidly expressed this reality when he said:

多么好笑的一件事！我演员的最初动机是为了吃饭。我没有爱好，没有兴趣，更没有信仰，什么是艺术，什么是话剧运动，根本没听说过。我没饭吃，话剧管我一顿饭，我就干了话剧！[How ironic it is! My initial motivation for becoming an actor was simply to earn a living. I had no particular hobbies, interests, or beliefs. Art and the *huaju* movement were unfamiliar to me. With no food on the table, *huaju* provided me with a means to make a living, so I pursued it.] (Shi 1982: 277)

This statement poignantly illustrates how the harsh social conditions of the time influenced creators, pushing them to engage in *huaju* primarily as a means of sustenance rather than as a passion or calling.

On the artistic side, however, some creators sought to rise above these economic constraints by pursuing innovation and maintaining the purity of their artistic endeavors. They adhered to the philosophy of "*I' art pure I' art*," striving to create great works that transcended the mundane concerns of daily life. For these individuals, the act of creating art itself became a form of psychological compensation, providing them with a sense of purpose and fulfillment even in the face of a challenging environment (Graña 1964; Simpson 1981).

This tension between economic necessity and artistic integrity characterized the creative landscape of the Isolated Island period, reflecting the complex interplay between survival and self-expression that *huaju* creators navigated during this era.

(2) Balancing Economic and Artistic Rewards

The unique social environment of the Isolated Island period compelled creators to navigate the delicate balance between economic gain and artistic fulfillment. This equilibrium was not only a strategic choice but also a necessary one to meet both their financial and creative needs. Even those initially driven by economic concerns found themselves compelled to innovate to avoid producing repetitive or uninspired works.

As Howard S. Becker noted, "The uniqueness of an art piece comes from the combination of conventional materials and innovation" (Becker 2008: 63). This innovation was essential not just for the vitality of artistic works but also for the creators' survival and development within the cultural industry. Similarly, Lampel, Lant, & Shamsie (2000: 263) emphasized that "building creative systems and supporting and marketing cultural products are fundamental to the creative value in the cultural industry". Thus, the ability to innovate within the constraints of economic necessity was a key factor in the success of petty urbanite *huaju*.

(3) Positive Feedback from Petty Urbanite *huaju*

Petty urbanite *huaju* provided significant positive feedback for creators, encompassing both economic and artistic dimensions. Economically, this feedback was evident in the substantial salaries and impressive ticket sales that successful productions garnered. For instance, Shi Hui's transition from poverty to earning 500 yuan per month and the record-breaking box office success of "Thunderstorm (雷雨)" highlighted the lucrative potential of petty urbanite *huaju*.

Artistically, the feedback, though more subjective and nuanced, was equally impactful. The performances of actors like Shi Hui and the critical acclaim for the artistic content of Thunderstorm exemplified the recognition and appreciation that creators received from their audiences. This positive reinforcement not only validated their work but also fueled their ongoing creative endeavors.

(4) Variability in Artistic Feedback Needs

Despite the positive feedback, not all creators were entirely satisfied with their artistic output. For example, playwright Yu Ling expressed dissatisfaction with "Flower Falls Tears (花溅泪)" and "Women's Apartment (女

子公寓) ", despite their commercial success. He felt that these works constrained his artistic ambitions and did not fully meet his expectations for artistic feedback (Yu 1985: 239-240).

This sense of dissatisfaction did not diminish the creators' drive to continue their work. Instead, it highlighted the variability in individual creators' needs for artistic fulfillment and their personal definitions of artistic value. As Marx observed, "The prosperity of art does not always proportionally match the general development of society" (Hu 2009: 148). The development of petty urbanite *huaju* during the Isolated Island period represents a path explored by creators to balance economic and artistic rewards, ultimately contributing to the popularization and evolution of Chinese modern drama.

The Connection Between Creators and the Audience

The connection between creators and audiences during the Isolated Island period can be observed in the following four aspects:

(1) Interaction Between Creators and Audience Aesthetics

During the Isolated Island period, creators, motivated by both economic needs and artistic aspirations, began to deeply explore audience acceptance and aesthetic preferences. They recognized that audiences were not only the ultimate judges of their artistic works but also the source of creative vitality. Understanding the audience's tastes and desires became essential for success.

Yu Ling, expressed this sentiment succinctly when he noted:

观众是我必须日日夜夜面对的一个个普通市民，历史剧和现实剧的实践经验和教训告诉我，如果想让我的作品和剧团在上海发展，只有一条道路，那就是贴近世俗生活，深入市民观众，表现小市民，认同小市民。[The audience comprises the ordinary citizens I encounter daily. The experiences and lessons from both historical and contemporary dramas have taught me that for my work and troupe to thrive in Shanghai, it is essential to engage with everyday life. I must immerse myself in the lives of petty urbanites, accurately portray their experiences, and develop a deep connection with them.] (Yu 1941)

This insightful analysis of audience psychology became a cornerstone for improving the themes, subjects, and plots of plays. By aligning their creative efforts with the lived experiences and expectations of petty urbanite

audiences, creators were able to craft works that resonated more deeply with their viewers, ultimately contributing to the popularization and enduring appeal of *huaju* during this era.

(2) Improvement of Themes and Subjects in *huaju*

To draw and retain audiences, creators of petty urbanite *huaju* continually refined the themes and subjects of their works. They contrasted the fates of different characters and amplified the dramatic tension within the storylines to produce a more compelling narrative impact. For example, Yu Ling expanded the portrayal of urban life in "Shanghai Night (夜上海)", utilizing the life experiences and emotional entanglements of the character Mei Ehui to captivate urban audiences (Yu 1958: 506-508). Moreover, the comedic style of petty urbanite *huaju*, with its focus on everyday life and mass entertainment, emerged as a defining characteristic of the period.

(3) Emotional Resonance Through Dialect Performance

During the Isolated Island period, petty urbanite *huaju* utilized the Shanghai dialect in performances to enhance emotional resonance with the audience. The use of the local dialect made the plays more relatable to the audience, allowing for nuanced depictions of everyday life that fostered a sense of familiarity. For instance, "The Pearl Tower (珍珠塔)", performed in the Shanghai dialect, created a strong sense of intimacy with local viewers, thereby deepening their emotional engagement with the production.

(4) Commercial Use of Star Power

Creators also strategically employed star power to attract audiences, enhance publicity, and boost ticket sales. The Chinese Touring Theater Group is a prime example of this approach, leveraging the fame of playwrights, directors, and actors to draw large crowds. Star actors like Tang Ruqing (1918-1983) became brands unto themselves, with plays and advertisements centered around their names, underscoring the commercial value of these stars. However, the reliance on star power also brought certain limitations and negative effects, such as constraints on the portrayal of characters and a potential stagnation in artistic innovation.

The Connection Between Petty Urbanite huaju and the Audience

The connection between petty urbanite *huaju* and audiences during the Isolated Island period can be analyzed through the following two aspects:

(1) Audience Choice Mechanism and the Popularization of Petty Urbanite *huaju*

Jauss's concept of the "horizon of expectation" (Jauss 1982) offers a valuable framework for understanding the relationship between audiences and petty urbanite *huaju*. This concept encompasses the audience's accumulated knowledge of dramatic forms, styles, and techniques, shaped by their personal experiences, historical and social contexts, aesthetic and value perspectives, and their political and economic status. The horizon of expectation significantly influences the audience's basic psychological attitude towards aesthetic acceptance. As Krücher observes (Krücher 1997: 44):

In the process of reading, readers usually read what they want to read. In other words, audiences always expect to find in the work what they already know from their own experience.

This means that while engaging with a drama, audience members rely on their own aesthetic preferences and life experiences to identify familiar elements, leading to personal associations and resonances.

Brockett also states (Brockett & Hildy 2007: 18):

Since performers tend to cater to audiences, audience reactions play a significant role in determining the content of performances.

This observation highlights that during the Isolated Island period, the popularization of Petty Urbanite *huaju* was strongly influenced by audience choice mechanisms. Drama theorist Song Chunfang (1892-1938) directly underscores this point (Li 2011: 71):

近代话剧的命运，完全是被那些坐在正厅后面以及3楼上的看客操纵的。[The fate of modern drama is entirely influenced by the spectators seated in the main hall and the third-floor balcony.]

(2) How Petty Urbanite *huaju* Meets Audience's Spiritual Needs

British philosopher John Locke posits that leisure is as crucial to human well-being as work and sustenance (Locke 1693: 202-203). Engaging in pleasurable activities, such as watching drama, is a fundamental way for people to navigate their leisure time and alleviate stress. Petty urbanite *huaju*, as a form of entertainment art, plays a significant role in fulfilling the aesthetic and emotional needs of urban citizens.

At its core, petty urbanite *huaju* offers a form of escapist entertainment, crafting an idealized world through relatable narratives and idealized characters. This genre provides viewers with not only sensory stimulation and curiosity satisfaction but also a sense of recognition and acceptance of core ethical values such as goodness, emotion, and righteousness.

The audience for petty urbanite *huaju* is notably diverse, encompassing individuals from various social classes, cultural backgrounds, and economic levels. This diversity allows petty urbanite *huaju* to cater to a wide range of spiritual and cultural needs, creating a relatively balanced cultural ecosystem during the Isolated Island period. By addressing the varied tastes and preferences of its audience, petty urbanite *huaju* offers enjoyment that aligns with both cultural and consumer expectations, enriching the urban cultural landscape.

The Mechanism Behind the Birth of Petty Urbanite huaju

Petty Urbanite *huaju* represents a significant milestone in the popularization of Chinese modern drama, marking a profound transformation in the art form. Prior to the emergence of Petty Urbanite *huaju*, drama was primarily an elite art form, accessible mainly to the upper classes. It required audiences to possess a certain level of cultural literacy to grasp the values and knowledge conveyed in the plays, as well as the financial means to afford attendance. These barriers created a substantial divide between drama and the broader middle and lower classes.

However, from a contemporary perspective, the popularization of drama reflects a natural trend in the ongoing development of society. As societal conditions improved, particularly the economic stability and cultural awareness of the middle and lower classes, the demand for drama also increased. The popularization of Chinese modern drama during the Isolated Island Period is particularly distinctive, offering rich research material and valuable insights.

By applying the Cultural Diamond Theory, we can gain a deeper understanding of the complex relationship between Petty Urbanite *huaju* and society. We assert that the emergence of Petty Urbanite *huaju* was driven by multiple, interrelated, and systemic factors, rather than by a single cause. These factors interacted and influenced one another, ultimately contributing to the birth of Petty Urbanite *huaju*. Based on this theory, we categorize the process of its emergence into three stages, revealing the internal mechanisms behind the popularization of Chinese modern drama, as illustrated in Figure 2.

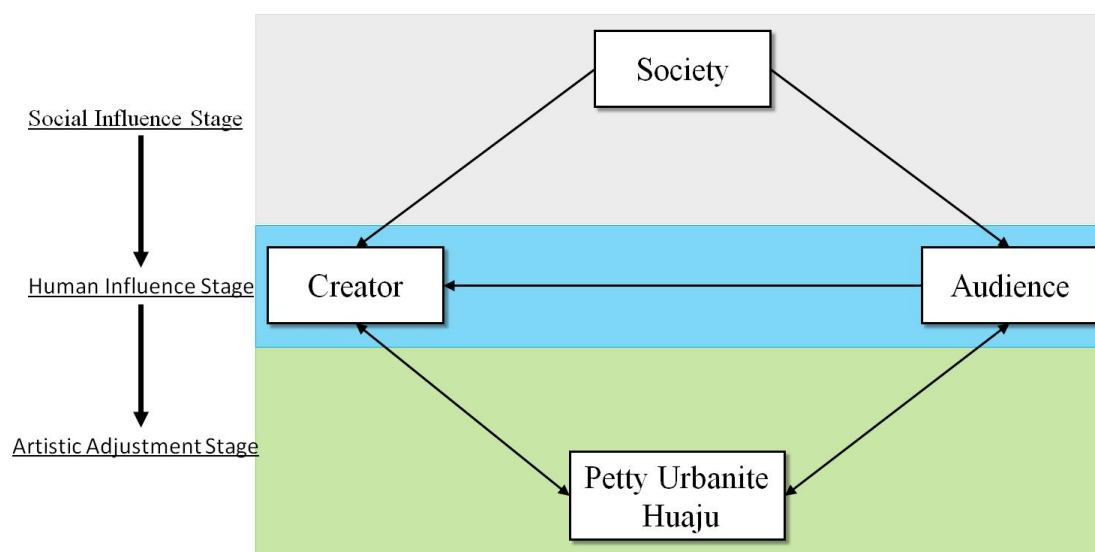


Fig. 2 – The Mechanism Behind the Birth of Petty Urbanite *huaju*

Stage 1: Social Influence Stage

During the Isolated Island Period, the stark contrast between the Shanghai International Settlement and the rest of China was palpable. While chaos and fear reigned outside, the Concession enjoyed relative tranquility and stability. This unique environment led to a weakening of ideological control, an abnormal economic prosperity, and pervasive uncertainty about the future. These factors collectively shaped a distinctive psychological state among the citizens, who developed a strong demand for entertainment. This demand manifested in what can be termed as "compensatory migration," where citizens sought refuge in entertainment to alleviate psychological stress, temporarily escaping the pressures of survival and enhancing their desire for life.

With Hollywood films no longer available, *huaju* emerged as a popular alternative, catalyzing the development of a culturally and economically modern urban landscape and driving the growth of the *huaju* market. The relatively stable political environment within the Settlement also reduced creators' concerns about personal safety, allowing them to focus more intently on drama creation. This shift promoted the professionalization, commercialization, and expansion of *huaju* as an art form. The introduction of new educational systems within the Settlement further increased cultural inclusiveness and attracted a diverse array of artists. Against the backdrop of cultural diversity, creators absorbed influences from Western culture, modern Chinese culture, and traditional Chinese culture, which broadened their artistic perspectives, elevated their creative standards, and provided rich inspiration from the evolving urban life.

Thus, the increased market demand driven by citizens' entertainment needs, coupled with the enhancement of creators' artistic standards in a complex cultural environment, laid a solid foundation for the subsequent Human Influence Stage.

Stage 2: Human Influence Stage

During the Isolated Island Period, creators gained a profound understanding of the audience's diversity and uniqueness, analyzing and catering to their aesthetic preferences to meet their growing entertainment needs. By establishing boundaries based on factors such as emotion, ideology, class, occupation, ethnicity, and gender, creators fostered a sense of belonging among different audience groups. They recognized that the audience held the ultimate advantage in artistic creation since their work had to resonate with the audience's preferences and needs. Consequently, creators delved deeper into audience reception studies, exploring psychological tendencies to better align their work with popular demand.

Creators understood that for art to captivate audiences, it needed to achieve popularization. They proposed and practiced the theory of "popularization," aiming to engage the audience without overly pandering to or compromising on artistic standards. Audiences favored accessible, vivid, and distinct art forms, prompting creators to refine their techniques and enhance the quality of their work to meet popular tastes while retaining artistic value. They also adapted the themes, subjects, and storylines of *huaju* to appeal to audiences with varying cultural backgrounds. Furthermore, they identified the significant role of female audiences in the *huaju* market, carefully considering them when selecting scripts and crafting performances. This reflects the creators' deep insight into audience psychology, their high level of artistic skill, and their thorough understanding of the theory of popularization.

In summary, during the Isolated Island Period, creators' in-depth research and understanding of their audience allowed them to continuously refine their artistic direction and techniques, even leading to the development of new cultural theories. These efforts paved the way for the subsequent Artistic Adjustment Stage.

Stage 3: Artistic Adjustment Stage

The unique social environment of the Isolated Island Period placed significant pressure on creators, while the substantial entertainment demand and distinct aesthetic preferences of the citizen audience added further challenges. These factors compelled creators to strike a delicate balance between economic interests and

artistic aspirations. By blending everyday life materials with innovative elements, creators produced a wide array of *huaju* works, collectively known as Petty Urbanite *huaju*, which avoided the pitfalls of monotony.

Petty Urbanite *huaju*, as a form of leisure art, featured diverse content and modes of expression. It created an idealized world through relatable stories and characters, offering citizens hope and solace in their daily lives. During the Isolated Island Period, Petty Urbanite *huaju* met the needs of audiences from various social classes, cultural backgrounds, and economic levels, fostering a relatively balanced cultural ecosystem. Citizens found enjoyment in Petty Urbanite *huaju* that resonated with their cultural and consumption preferences.

The audience's response to Petty Urbanite *huaju* served as vital feedback for creators. Positive feedback included economic rewards such as increased salaries and high box office sales, as well as artistic recognition and imitation by peers. These affirmations not only provided crucial motivation for creators to continue their artistic production but also guided adjustments in their artistic products or practices, ensuring the sustained vitality of Petty Urbanite *huaju*.

Conclusion

Through the lens of cultural diamond theory, this paper examines the factors contributing to the emergence of Petty Urbanite *huaju* during the Isolated Island Period. The study reveals that the rise of Petty Urbanite *huaju* was driven by the intricate interplay between the social environment, creator motivations, and audience demands, shedding light on the complex mechanisms behind the transformation of Chinese modern *huaju* from an elite art form to a popular cultural phenomenon.

Firstly, the diversity and complexity of the social environment during the Isolated Island Period provided fertile ground for innovation in both the themes and forms of Petty Urbanite *huaju*. Shanghai, as a cultural frontier where Sino-Western influences converged, offered unprecedented creative freedom and rich sources of inspiration for *huaju* creators due to its unique political, economic, and cultural context. Secondly, creators, while striving for artistic expression, had to navigate market demands and survival pressures, which drove the diversification of Petty Urbanite *huaju*. Lastly, the aesthetic preferences and decision-making processes of the audience played a decisive role in the popularization of *huaju*. The success of Petty Urbanite *huaju* lay not only in its ability to satisfy the entertainment needs of the audience but also in its capacity to resonate deeply with them, thereby reflecting and updating social values.

This study enhances the understanding of Petty Urbanite *huaju* during the Isolated Island Period and offers new insights into the broader process of popularizing Chinese *huaju*. By analyzing the interactions between

Petty Urbanite *huaju*, society, creators, and audiences, the paper illustrates the complex and dynamic relationship between art and society, as well as the positive role that art can play in driving social change.

The emergence and development of Petty Urbanite *huaju* during the Isolated Island Period represent a significant turning point in the history of Chinese modern drama and serve as a vivid example of art-society interaction. This research provides valuable insight into how art, under specific historical conditions, can become a bridge connecting creators, audiences, and society, thereby fostering cultural progress and contributing to societal development.

Bibliografia

ALEXANDER, VICTORIA D.

2003 *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*, Wiley-Blackwell, Oxford.

BECKER, HOWARD S.

1982 *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley.

BI WENG 碧翁

1939 “Shanghai shehui de yijiao” 上海社会的一角 (*A Glimpse of Shanghai's Society*), Shanghai shenghuo 上海生活 (Shanghai Life), Issue 3.

BROCKETT, O. G. – FRANKLIN, H.

2007 *History of the Theatre*, 10th ed., 18, Pearson, Boston.

ELAM, KEIR

1980 *The Semiotics of Theatre and Drama*, 1st ed. Routledge, London.

<https://doi.org/10.4324/9780203993309>

ESSLIN, MARTIN

1976 *An Anatomy of Drama. The new theatre of Europe series*, T. Smith, p. 14.

<https://books.google.com.hk/books?id=IGiFAAAIAAJ>

ESSLIN, MARTIN

1977 *An Anatomy of Drama*, Hill and Wang, New York, p. 29.

GU ZHONGYI 顾仲彝

1941 “Gudao nannv” 孤岛男女 (*Isolated Island Men and Women*), In “Zhongmei Zhoukan” 中美周刊 (China-US Weekly), 1941, vol. 3, issues 2-12.

GOLDSTEIN, JOSHUA

2007 *Drama Kings: Players and Publics in the Re-Creation of Peking Opera, 1870-1937*, 1st ed. University of California Press.

GRAÑA, CÉSAR

1964 *Bohemian versus Bourgeois: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century*, Basic Books, New York, NY.

GRISWOLD, WENDY

2008 *Cultures and Societies in a Changing World*, 3rd edn, Pine Forge Press, Thousand Oaks, CA.

HAUSER, ARNOLD

1982 *The Sociology of Art*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 48, 269.

HU DIE 胡叠

2009 *Shanghai Gudao Huaju Yanjiu 上海孤岛话剧研究 (Shanghai Gudao Drama Studies)*, China Arts and Culture Press, Beijing, pp. 49-59.

JAUSS, HANS ROBERT

1982 *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Translated by Michael Shaw, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN.

SHUI JING 水晶

1985 “*Fang Song Qi Tan Liuxing Geshou Ji Qita*” 访宋淇谈流行歌手及其他 (*Visiting Song Qi on Popular Songs and Other Topics*), In “*Liuxing Gequ Cang Sang Ji*” 流行歌曲沧桑记 (*Chronicles of the Vicissitudes of Popular Songs*), Da Di Press, Taipei, 113, 283.

KRÜCHER, D.

1997 *Text and the Psychology of Reading*, In *Research on Western Literary Theory in the 20th Century*, China Social Sciences Publishing House, Beijing, China, 44.

LAMPEL, J. – LANT, T. – SHAMSIE, J.

2000 *Balancing Act: Learning from Organizing Practices in Cultural Industries*, «*Organization Science*» 11, no. 3: 263–269. <http://www.jstor.org/stable/2640260>.

LI OUFAN 李欧梵

2015 *Shanghai modeng: yizhong xindushi wenhua zai zhongguo 上海摩登：一种新都市文化在中国 (1930–1945)* (*Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930–1945*), Revised Edition, Peking University Press, Beijing.

LI TAO 李涛

2011 *Dazhong Wenhua Xia De Shanghai Zhiye Huaju 大众文化环境下的上海职业话剧 (Shanghai Professional Drama in the Context of Popular Culture)*, Shanghai Bookstore Publishing House, Shanghai.

LI TIANJI 李天济

1986 *Chen Liting Pingzhuan* 陈鲤庭评传 (*A Critical Biography of Chen Liting*), «Zhongguo Huajujia Pingzhuan» 中国话剧家评传 (Chinese Playwrights' Biographies) Vol. 6, Cultural and Artistic Publishing House, 228-231.

LIU T'SUN-YAN,

1984 *Chinese Middlebrow Fiction: From the Late Qing Dynasty to the Early Republican Era*, The Chinese University Press, Hong Kong.

LIU, LYDIA HE

2020 *The Freudian Robot: Digital Media and the Future of the Unconscious*, University of Chicago Press, Chicago, IL.

LOCKE, JOHN

1693 *Some Thoughts Concerning Education*, 1st ed., A. and J. Churchill, London, UK pp. 202-203. Accessed July 28, 2016.

SHI HU 石挥

1982 *Tianya Haijiao Pian* 天涯海角篇 (*The Farthest Corners of the Earth*), «Shi Hui Tan Yi Lu» 石挥谈艺录 (Shi Hui's Art Chronicles), edited by Wen Shaochang, 277, Shanghai Literature & Art Publishing House, Shanghai.

SIMPSON, CHARLES R.

1981 *SoHo: The Artist in the City*, University of Chicago Press, Chicago, IL.

WU FUHUI 吴福辉

1997 *Dushi Xuanliuzhong De Haipai Xiaoshuo* 都市漩流中的海派小说 (*Shanghai School Novels in the Urban Whirlpool*), 2nd ed, Hunan Education Press, 30-33.

WU JINPING 吴景平

2001 *Kangzhan Shiqi De Shanghai Jingji* 抗战时期的上海经济 (*Shanghai's Economy During the War of Resistance Period*), Shanghai People's Publishing House, 81-89.

WANG YOUYOU 汪优游

1934 *Wo De Paiyou Shenghuo* 我得俳優生活 (*My Life as a Performer*), «Shehui Yuebao» 社会月报 (Social Monthly), Inaugural issue.

WANG XIAOYU 王晓渔

2018 *Dushi Zhongchan Jieceng de Xingcheng yu Wenhua Shenghuo Yanjiu* (1927–1937) 都市中产阶级的形成与文化生活研究, 1927–1937, (*The Formation and Cultural Life of the Urban Middle Class, 1927–1937*), Shanghai People's Publishing House, Shanghai.

XIN PING 忻平

1996 *Cong Shanghai Faxian Lishi: Xiandaihua Jinchengzhong De Shanghai Ji Shehui Shenghuo* 从上海发现历史——现代化进程中的上海人及其社会生活 (*Discovering History from Shanghai: Shanghai People and Their Social Life in the Modernization Process*), Shanghai People's Publishing House, 336.

XU ZHUODAI 徐卓呆

1957 *Mantan Tongsuhuaju* 漫谈通俗话剧 (*A Casual Discussion of Popular Drama*), «Juben» 剧本 (Script), no. 8.

YEH, WEN-HSIN

2021 *Shanghai Splendor: Economic Sentiments and the Making of Modern China*, University of California Press, Berkeley, CA, 1843–1949.

YAO KE 姚克

1980 *Qing Gong Yuan: Du Bai* 清宫怨·独白 (*The Grievances of the Qing Palace: Monologue*), People's Literature Publishing House, 2.

YIN SHI 尹诗

2022 *Haipai Huaju Yanjiu Lunwenji* 海派话剧研究论文集 (*A Collection of Studies on Shanghai-Style Drama*), Zhengzhou University Press, 139-140.

YU LI 于伶

1941 *Xiju Shanghai 1940nian* 戏剧上海1940年 (*Theater in Shanghai in 1940*), «Juyi» 剧艺 (The Art of Drama), no. 1.

YU LI 于伶

1985 *Gei SY* 给 SY (To SY), «Yu Ling Juzuoji» 于伶剧作集 (Yu Ling's Dramatic Works), Vol. 2, China Drama Press, 239-240.

ZHANG XIAOOU 张晓欧

2019 *Zhongguo Yanyuan Wenhua Yanjiu: 1907-1949* 中国话剧演员文化研究 (A Cultural Study of Chinese Drama Actors: 1907-1949), Culture and Art Publishing House.

ZHANG ZHONGLI 张仲礼

2008 *Xiandai Shanghai Chengshi Yanjiu* 现代上海城市研究 (A Study of Modern Shanghai City: 1840-1949), Shanghai Literature & Art Publishing House, Shanghai, 1152.

ZHAO JI 赵骥

2021 *Shanghai Dushi Yu Wenmingxi De Bianqian* 上海都市与文明戏的变迁 (上篇) (The Transformation of Shanghai Urban and Civilized Drama: Part I), Wenhui Publishing House, Shanghai.

ZHOU YIBAI 周贻白

1940 *Li Xiangjun Zixu* 李香君自序 (Li Xiangjun, Author's Preface), Shanghai Guomin Chubanshe, 3.

Author Declarations

Conflict of Interest: No conflict of interest.

Funding: No funding received for this research.

Ethical Approval: Not applicable.

Acknowledgements: The author would like to thank the editors and anonymous reviewers for their valuable feedback.

antropologia e teatro

INTRODUZIONE AL DOSSIER

Diversità culturale: quali scenari?

Per il ventesimo anniversario della Convenzione UNESCO sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali

a cura di Elena Sinibaldi e Alessandro Simonicca

ARTICOLO

A venti anni dalla Convenzione UNESCO 2005:
un punto e una presentazione di studi
Elena Sinibaldi, Alessandro Simonicca

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 19 (2025)

DOSSIER

Diversità culturale: quali scenari? | Per il ventesimo anniversario della Convenzione UNESCO sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali

ISSN: 2039-2281 | CC BY 4.0 | DOI 10.60923/issn.2039-2281/23578
Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010

In support of the 20th anniversary
of the 2005 Convention



unesco
Diversity of
Cultural Expressions



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

A venti anni dalla Convenzione UNESCO 2005: un punto e una presentazione di studi.

Alessandro Simonicca, Elena Sinibaldi

1. Il tema

I saggi che compongono il presente dossier stringono su alcune intersezioni tematiche che interrogano la *Convenzione Unesco del 2005 sulla protezione e sulla promozione della diversità delle espressioni culturali*, offrendo di essa alcuni paradigmatici esempi di confronto critico¹. Il riferimento alla Convenzione è rilevante, oltre che centrale, prima di tutto perché quest'ultima, dal luogo enunciativo di una delle più significative istituzioni mondiali, asserisce che le culture a) sono forme di *espressione* del vivere umano, b) si caratterizzano per proprie intrinseche *diversità* (*core* del dettato), c) richiedono di essere salvaguardate e *comunicare* ad altri, oltre che ai più diretti produttori e fruitori (*extent* delle transazioni). Il secondo tema riguarda l'assetto *oggettuale* di tali diversità, che sono fruibili a) nel consumo di *beni* che soddisfano bisogni individuali, b) nelle prestazioni destinate a garantire finalità collettive, collegando persone e gruppi o istituzioni (*servizi*). Il terzo tema concerne, infine, la generale prospettiva di collocare la salvaguardia del patrimonio immateriale - quale formulata dalla *Convenzione per la Salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* del 2003 che punta sulle 'comunità' per garantire la matura trasmissione culturale di un territorio (Zoppi 2007; Bortolotto 2008, Carpentieri 2008; Antropologia Museale 2011; Sinibaldi 2020; Malo, Morandi 2020) - entro l'architettura della *Convenzione del 2005*, che norma i modi in cui espandere globalmente le espressioni delle diversità, assicurando, al contempo, che esse rimangano fondamentalmente identiche a se stesse (Casari, Paoletti, Umewaka 2023).

¹ Il Dossier nasce dalla collaborazione fra il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna e il Servizio UNESCO del Ministero della Cultura, che ha aggregato studiosi, esperti e istituzioni internazionali operanti nell'ambito della Convenzione UNESCO 2005. I contributi critici e le testimonianze pongono bene in luce la pluralità di approcci - epistemologici e applicativi - che muovono dal riconoscimento delle diversità delle espressioni culturali, evidenziando le sfide dell'ultima grande Convenzione adottata dall'UNESCO in materia di cultura. Si ringrazia la Rivista per avere accolto il progetto, gemello del Numero speciale *Performing arts e dialogo interculturale. A venti anni dalla Convenzione UNESCO per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale* («Antropologia e Teatro», n.16, 2023), in consonanza ideale e formativa con l'istituzione del Master in Patrimonio Culturale Immateriale dell'Università di Bologna, Dipartimento delle Arti, nel 2025. Si ringraziano Sandra Condorelli, Davide N. Carnevale e la redazione della Rivista tutta per il prezioso supporto nella realizzazione e revisione del Dossier.

Non v'è chi non veda come questo ultimo punto non possa non incidere sulla nozione stessa di 'patrimonio immateriale', a partire dai presupposti espressivistici della filosofia inaugurata dalla *Convenzione del 2005*, che insiste proprio sul passaggio dalla finalità di 'salvaguardare' (continuare a tenere in vita) e 'promuovere' (valorizzare) i contenuti culturali di un territorio, alla finalità di 'proteggerli', immettendo tale diversità nei circuiti sovralocali della formazione del valore (economico e culturale) degli scambi globali. È nella coniugazione della definizione di "diversità culturale" proposta nell'articolato della Convenzione del 2005, che i termini assumono un valore estensivo:

'Diversità culturale' rimanda alla moltitudine di forme mediante cui le culture dei gruppi e delle società si esprimono. Queste espressioni culturali vengono tramandate all'interno dei gruppi e delle società e diffuse tra di loro. La diversità culturale non è riflessa unicamente nelle varie forme mediante cui il patrimonio culturale dell'umanità viene espresso, arricchito e trasmesso grazie alla varietà delle espressioni culturali, ma anche attraverso modi distinti di creazione artistica, di produzione, di diffusione, di distribuzione e di apprezzamento delle espressioni culturali, indipendentemente dalle tecnologie e dagli strumenti impiegati" (CONVENZIONE UNESCO 2005, art.4, comma1).

Ed è anche per tale assunto definitorio unesco che 'Patrimonio' rimane un termine polisemico, che procura diversi crampi mentali e una serie di conflitti su cui vale la pena soffermarsi. Ciò in particolare, se viene affiancato e sovrapposto ad altre nozioni quali 'industrie creative', 'laboratori', 'generatori di espressioni' o 'contenuti culturali'. È un raggio ampio e inclusivo che ingloba gruppi sociali, minoranze e popolazioni indigene, comunità e organizzazioni culturali, associazioni, enti di categoria e brokers più largamente riconosciuti come 'società civile'². Questo quadro suddivide i soggetti partecipanti nelle tre tipologie degli agenti centrali, degli agenti intermediari e degli agenti di supporto.

L'UNESCO così definisce le tre tipologie:

² Di sicura importanza è stato, al riguardo, il ruolo che l'economia culturale e/o sociale e la geografia economica hanno svolto nel campo degli studi antropologici, e non, applicati al patrimonio (Throsby 2001; Ginsburgh, Throsby 2006), nella determinazione locale della formazione della catena del valore, ad esempio nel modello italiano di 'creatività' (Santagata 2009), e nella identificazione di nuovi gruppi sociali, definibili, alla Bourdieu, come classi 'creative' (Florida 2002), oppure stakeholders del turismo creativo (Richards 2014), in un paradigma economicistico di 'felicità' (Bruni, La Porta 2005).

Gli Agenti centrali corrispondono ad artisti, produttori creativi, gruppi sociali, comunità culturali e pubblico che si impegnano direttamente nelle loro pratiche culturali all'interno dell'ecosistema. Il loro obiettivo è generare valore estetico, spirituale, sociale, storico, simbolico, autentico, educativo e/o innovativo. Per raggiungere questo obiettivo, svolgono un ruolo chiave nella creazione, produzione, diffusione, consumo, conservazione e/o trasmissione di beni e servizi culturali.

Gli Agenti intermediari comprendono una moltitudine di individui e istituzioni sia formali che informali che promuovono e garantiscono lo sviluppo delle pratiche culturali favorendone, regolamentandone, finanziandone e/o facilitandone il funzionamento. Diversi agenti pubblici e privati svolgono questa missione fornendo beni e servizi per lo sviluppo delle pratiche culturali. Nel settore pubblico, questi agenti includono tipicamente i Ministeri della cultura, gli enti incaricati dello sviluppo delle industrie culturali e creative, le società di gestione collettiva e le organizzazioni internazionali con il mandato di promuovere il settore culturale e creativo. Nel settore privato, gli agenti intermediari possono includere enti di beneficenza, cooperative, gruppi di pressione e reti di advocacy. Il ruolo svolto da tali agenti è osservabile in ambiti trasversali, tra cui il turismo culturale, l'educazione culturale, la governance e la gestione e la conoscenza culturale.

Gli Agenti di supporto contribuiscono fornendo beni e servizi che vengono utilizzati come strumenti per la generazione di valore culturale e creativo. Esempi di questi soggetti, prevalentemente privati, includono banche, mercati online, portafogli elettronici, soluzioni Fintech e telecomunicazioni (UNESCO FRAMEWORK 2025, p. 25).

Da una prospettiva sociologica, l'UNESCO identifica e differenzia le pratiche patrimoniali da quelle artistiche, distinguendo le interazioni intraspecifiche, strettamente connesse alle prime, dalle interazioni interspecifiche associate alle seconde (ib., p. 30). In entrambi i casi, da tali pratiche, seppure in diversa maniera, originano prodotti e uno spazio di valore.

Promuovere la diversità culturale equivale a sostenere e avviare partenariati tra il settore pubblico e quello privato, tendendo sempre più al modello del *diversity management* e alla concreta fruibilità del bene (Hinna, Minuti 2009; Golinelli 2012; Pinna Pintor, Riccucci 2023; Vitale 2024, Paoletti, Scovazzi 2025). In tale prefigurazione, si inserisce in via preferenziale anche la cooperazione con i Paesi in via di sviluppo (Convenzione 2005, art. 16), con un approccio che evoca *solidarietà internazionale* e *processi delle micro, piccole e medie imprese culturali e creative*. Tematica quest'ultima, affrontata all'ordine del giorno della sedicesima Sessione del Comitato Intergovernativo per la protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali, che si è tenuta presso la sede dell'UNESCO dal 7 al 10 febbraio 2023 e nell'ambito della

quale è stata riaffermato il ruolo di primo piano delle industrie culturali e creative ai fini del raggiungimento degli obiettivi della Convenzione.³

Vi è poi, un ultimo punto focale. Si tratta della tecnologia, da considerare, rispettivamente, nei contenuti, negli strumenti e nelle infrastrutture. Adottate nel 2017, le linee guida per l'implementazione della Convenzione UNESCO del 2005 nell'ambiente digitale hanno ridefinito la concettualizzazione dei principi, a partire da quello della "neutralità tecnologica", alla ri-contestualizzazione della stessa nel mercato globale delle grandi società che unificano la materia del digitale con quella dell'intelligenza artificiale. Non vi sono indirizzi definiti in questo ultimo campo, e la comunità internazionale si sta interrogando sull'effettività possibile di una più equa produzione e distribuzione di beni e servizi a favore di quei Paesi sottorappresentati nei flussi culturali dello scenario mondiale, sulla scia della storica *Convenzione UNESCO* del 1970, del *Programma Uomo e Biosfera* del 1971, della *Convenzione UNESCO* del 1972 e della *Dichiarazione UNESCO* del 2001.

2. Le voci del patrimonio

Iniziamo dal suo essere polisemico. È tale perché la sua semantica storico-concettuale rimanda a contesti di genesi e sviluppo assai differenti, sia per via teorica, sia per processualità empirica. In maniera abbastanza generale e semplificata, possiamo intenderlo prima di tutto nella versione anglosassone di *heritage*. Qui il rimando è alla fine degli anni Settanta, quando inizia, con la de-industrializzazione, la trasformazione delle storiche fabbriche britanniche in luoghi di *leisure*, arte e spettacolo, che dà il via alle rivisitazioni del passato, sulla scia delle postmoderne innovazioni architetture e urbanistiche, parallele alla messa in scena del passato industriale (*enactment*) (Craith, Kockel, Logan 2015).

Se passiamo in terra tedesca e, più largamente, in Europa continentale, il patrimonio assume la *facies* della *Erbschaft*, con cui si intende un orizzonte che apre alle eredità delle culture popolari e ai lasciti degli ambiti di vita preindustriale o agricola, con priorità di intervento delle discipline antropologiche (Bendix, Eggert, Peselmann 2012). In terra francese, in maniera ancora diversa, il patrimonio - *Patrimoine* assume il significato di eredità del passato, da intendere nella sua totalità dei beni, sia materiali sia immateriali, con forte vocazione 'olistica' (Poulot 2006; Costa, Cordera, Poulot 2022). *Patrimonio* in italiano risente, invece, di una squisita valenza giuridico-economica e ciò fa sì che esso stenti ad affermarsi in maniera più estesa, se non nella doppia dizione di patrimonio (culturale) materiale e patrimonio (culturale) immateriale, non sempre felicemente coniugata, tra orientamenti critici (Gupta, Ferguson 1997; Herzfeld 2004, 2005; Palumbo 2006, 2010;) e linee

³ Cfr. Decision 16.IGC 8, <https://www.unesco.org/creativity/en/statutory-meeting/sixteenth-session-intergovernmental-committee>.

interpretative (Clemente, Mugnaini 2001; Vecco 2007; Zagato 2008; Fornari Schianchi 2010; Zagato, Vecco 2011; Dei 2018). In ambito statunitense, canadese e australiano, ancora, il patrimonio è lo *heritage* che si riferisce alla salvaguardia, alla tutela e all'utilizzo educativo dei grandi parchi nazionali e dei siti naturali, con preminenza di studi di ecologia, geografia umana e di economia ambientale e di politiche statuali (Handler 1988); non è purtroppo da obliterare la fertile pista dell'affermarsi del filone dei parchi storici e/o letterari, nonché del patrimonio 'domestico' (oggetti e relazioni della vita sotto lo stesso tetto) (Certeau 1980; Miller 2021; Cieraad 2006; Francalanci 2006). In altri casi, infine, laddove il patrimonio varca con ancora maggiore difficoltà le soglie delle strategie politiche nazionali, come ad esempio in ambito africano, ci troviamo di fronte all'idea di beni a *valenza mondiale* da collegare ai temi dello sviluppo sostenibile, dello sviluppo locale (Varine 2005) e del turismo etnico o durevole (Jarowsky, Pritchard 2009; Richards, Wilson 2009).

È da aggiungere, senz'altro, che negli ultimi decenni v'è stata una forte osmosi concettuale, nonché una ampia disseminazione delle esperienze, sì che si sono moltiplicati i percorsi di omologazione; pur tuttavia, persistono scuole di pensiero, i cui modelli di riferimento, a livello statale e nazionale, esaltano la diversità di percezione, preferenze e atteggiamenti rispetto al patrimonio. Il che significa che qualsiasi aspetto di una cultura, di una popolazione, di un evento o di strategie sociale può divenire oggetto patrimonializzabile (Bonetti, Simonicca 2026), con una particolare estensione dell'idea di patrimonio immateriale (Maffi 2006; Smith, Akagawa 2009; Arantes 2013; Jacobs, Neyrinck, van der Zeijden 2014). L'oggetto di selezione è il frutto di una prospettiva, nessuna algoritmicamente prevedibile, che va dall'ambito artistico e figurativo, al naturalistico, allo storico-letterario, all'iconico o al semiotico, e quindi ha il felice destino di essere 'salvato' dalla temperie degli eventi, dall'oblio della storia o dalla malevolenza dei contemporanei e dei successori. Tale situazione di valore sociale e culturale diffuso o disseminato incrocia i destini dei territori, in genere presidiati da uno Stato nazionale, il cui irrinunciabile interesse rispetto ai patrimoni storici che amministra e promuove è dalla Convenzione variamente definita e sviluppata, senza peraltro individuare strette linee di indirizzo.

Data tale polisemica varietà, tenderemo di sottoporre ad una sorta di esercizio intellettuale di *stress-test* le varie esperienze qui presentate, ponendole contro la categoria di patrimonio nelle sue varie versioni e cercheremo di scorgere se da ciò possano fuoriuscire novità rispetto alle conoscenze consolidate o pregresse.

3. La varietà culturale

I cinque interventi, qui presi in esame, presentano alcune tipologie tematiche (*religione, festa, città, diritto internazionale, deficit digitale*), che grosso modo classificano alcuni esempi di diversità culturale.

3.1 Una religione che si globalizza o che si localizza?

Il saggio *Cultural Interruption and the 2003 UNESCO Convention: The Case of the Pilgrimage to Watt Town, St. Ann (Jamaica)*, organizza un serrato confronto con un sistema di rappresentazioni, credenze e culti di lunga gittata che diventano un patrimonio particolarizzato e singolarizzato di una popolazione, che alla prova della pandemia del Covid, trova nel *Revivalism* un formidabile strumento ideale per ricompattarsi. Come è noto, il 'revivalismo' è una religione popolare giamaicana di origine afro-cristiana, che nasce dal Grande Risveglio del 1860 successivamente all'emancipazione dalla schiavitù e fonde alcune tradizioni spirituali africane con il fervore evangelico cristiano, pur incamerando anche elementi di induismo e altre esperienze spirituali. Si caratterizza per rituali che pulsano di tamburi, musica, danze, visioni, interventi di angeli e antenati, percorsi da un forte senso comunitario. Il tessuto credenziale 'sincretico' si coniuga secondo il filone culturale del *Revival Zionism*, che tende ad essere più vicino al cristianesimo per la sua enfasi sulla spiritualità e sull'azione dello Spirito Santo, e il filone culturale della *Pocomania*, che ha uno stile drammatico più enfatico e dinamico, con pratiche che insistono su danze e ritmi frenetici.

Il Revivalismo, nel suo complesso, vive di una forza spirituale possente che è divenuta simbolo della resistenza culturale e della creatività giamaicana, confermando ai seguaci aspettative di guarigione, ispirazione religiosa e un potente senso di identità. Nonostante alcune incomprensioni e notevoli pregiudizi storici (si ricordi solamente che nel 1931 si tentò di proibirlo), il Revivalismo ha mantenuto la sua rilevanza, attirando nuove generazioni, sino ad esprimersi globalmente in molte forme, come, ad esempio, nel rastafarianesimo; e, sin dal suo inizio, ha funzionato fornendo una forma di resistenza culturale che mantiene elementi africani sotto una fattispecie religiosa cristiana e sviluppando una ribellione sottotraccia oppositiva alla pressione verso la sua (più volte paventata) normalizzazione culturale.

La tesi di Brown è che questa *quiet rebellion* e le pratiche che la sostengono, siano atti di richiesta di riconoscimento di *heritage*, che, pur non apertamente politica, sono profondamente innestati sulla cultura giamaicana (e oltre), corroborando identità e memoria di fronte alle pressioni coloniali indirizzate alla sua eliminazione. La festa che maggiormente esprime tale senso comunitario è quella annuale ricorrente a Watt Town, nella Parrocchia Saint Ann, in Giamaica, vero e proprio sito storico che è fondato da Henry Downer nel 1869 ma nel tempo è diventato luogo che non esprime più una singola comunità ma diversi componenti di una popolazione nonché praticanti dispersi, che ivi si dirigono, con un lungo pellegrinaggio, per mettere in scena canti musiche riti.

Il caso vuole che il 10 marzo 2020 entri il coprifuoco in Giamaica per la presenza della pandemia Covid, ma i gruppi di devoti si organizzano informalmente per non perdere l'incontro. Tale atto, senz'altro discutibile da punto di vista sanitario ma efficace per gli esiti positivi, è talmente forte da divenire un momento importante del riconoscimento del *Watt Town Revival Pilgrimage*, nel dicembre del 2024, come elemento degno di essere inserito nella *Representative List of Intangible Cultural Heritage of Humanity* dell'Unesco, nel 2024, mentre Watt Town è iscritta fra i monumenti nazionali dal *Jamaica National Heritage Trust*.

Ciò significa che il revivalismo è stato riconosciuto come una *living tradition*⁴, che perpetua l'identità giamaicana, nell'offrire terapie mediche e senso religioso a una comunità radicata nella storia degli avi, che entro un contesto coreutico-musicale indirizza gli adepti verso un domani migliore, coniugando così, alla maniera forte e tipica delle religioni diasporiche, un tipo di coscienza e una modalità di produzione culturale (Williams 1988; Brivio, Gonzáles Díez, Gusman 2025).

3.2 Rievocazione storica oppure corteo maschilista?

Il saggio *La festa conflittuale. Prospettive patrimoniali e di genere nell'Alarde di Hondarribia*, si impegna su un altro 'duro' caso etnografico: l'*Alarde*, una sfilata storica della cittadina di Fuenterrabía (in basco, Hondarribia). Anche qui qualche parola è necessitata, per ripensare un dibattuto caso di studi degli anni Settanta del Novecento. La cittadina giace accanto alla frontiera con la Francia, sull'oceano Atlantico ed è frequentemente citata per gli atti eroici compiuti dagli abitanti e dalle truppe spagnole comandate da Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, nel 1638, con successo, in un cruciale assedio durante la Guerra dei Trent'anni, contro le truppe francesi di Henri d'Escoubleau de Sourdis.

Da allora, a cadenza annale, in settembre, la popolazione sfila in ricordo dell'evento. La rievocazione storica nei secoli è cambiata e in specie da metà del 1800 in poi è invalso l'uso di formare "compagnie" per quartiere o per mestiere, da fare sfilare in successione, vestiti alla basca, suonando pifferi e imbracciando i fucili, mentre, a capeggiare il corteo di migliaia di persone è una compagnia di 'boscaioli', gruppo assai selezionato cui si partecipa per qualità di nascita e di reddito. Verso la fine del regime franchista, nel tentativo di modernizzare un paese rimasto fondamentalmente statico per decenni, si progetta di aprire alle filiere del turismo, sia interno sia francese, e a Fuenterrabía sorge un grande albergo di lusso, da dove è possibile ai visitatori vedere,

⁴ Quanto ciò sia da intendere come una 'tradizione genuina' (Handler, Linnekin 1984), come trasformazione della 'cultura' in 'relazione culturale' (Hannerz 1992; Hannerz 2001), come 'rimescolamento' della globalità (Appadurai 1996) oppure ancora come l'esito di 'transiti di viaggi' (Clifford (2013) è stato materia del contendere negli ultimi decenni della discussione internazionale, tra i cui esiti più rilevanti è da registrare una generale attuale accezione non essenzialistica di cultura, che la categoria di patrimonio culturale, pur alcune oscillazioni, ha contribuito a operare.

a pagamento, la parata, che per l'occasione è replicata per soddisfare la richiesta di un pubblico divenuto imponente.

Nei primi anni Settanta, a Davydd J. Greenwood, antropologo statunitense dell'economia, che stava studiando quella regione dove i processi di alienazione della terra stavano sconnettendo i legami agricoli preesistenti, parve che presso il popolo di Fuenterrabía fosse nato molto malcontento per la turisticizzazione, fino alla decisione di boicottare la sfilata. Credette anche che, non potendo più contare sulla popolazione, il Comune avrebbe dovuto pagare i figuranti in piazza, concorrendo a commercializzare turisticamente e, quindi, a uccidere una tradizione secolare. Ne conseguì un importante articolo (Greenwood 1977, 1989), che avrebbe dato vita a una lunga serie di studi centrati, in maniera astrattamente dicotomica, sul turismo quale fenomeno maledetto (*curse*) oppure opera benedetta (*blessing*), e in ogni caso sul turismo come mercificazione della cultura (Mac Cannell 1976) oppure oggettivazione culturale (Simonicca 2012, 2015).

Il caso era inquietante, perché, condotto alle sue estreme estensioni, ipotizzava una cultura comunitaria omogenea (e non segmentata: ipotesi poco plausibile) e una disposizione (di fatto: irrealistica) che riconduceva a mero conflitto ideologico una serie di reazioni da interpretare invece come effetti di più profonde posture. La lode per l'integrità degli abitanti, capaci di rinunciare a una festa storica trasmessa generazionalmente da più tre secoli, pur di non contaminarla ad opera di sguardi estranei, in realtà, a breve, risultò tesi assai implausibile. Lo segnalò del resto lo stesso Greenwood, serio studioso e futuro direttore dell'*Institute for European Studies* della Cornell University, che ritorna per ben tre volte sulla sua analisi. Un prima volta in un post-scritto dello stesso volume del 1977, ove 'attualizza' l'*Alarde* all'altezza della situazione politica del tempo, connotata dalla nuova costituzione statuale del post-franchismo e dal ritorno prepotente del nazionalismo basco, fino al 1976, quando, subito dopo la sfilata, durante una manifestazione politica contro la Spagna, la Guardia Civile uccise un manifestante, Jesus Zabala, di 22 anni, che ogni anno viene ricordato. Il primo passaggio è quindi la riformulazione della rievocazione che cessa di essere un semplice evento pubblico da interpretare in maniera simbolista, per divenire un vero e proprio esempio di forma politica di resistenza. Successivamente, l'articolo è ripubblicato nella seconda ristampa di *Host and Guests* (Smith, 1989) (significativamente invece espunto dall'importante seconda edizione riveduta di *Host and Guests*, a cura di Smith, Brent, 2001), con la nuova prospettiva critico-politica, non scostandosi però dall'alveo della letteratura che critica gli esiti (impatti) del turismo; non però in Bohn, Gmelch (2004), quando in un ultimo post-scritto, nega l'appartenenza del caso alla dimensione del turismo e con profonda autocritica riconosce di

non avere svolto una reale ricerca etnografica e di avere osservato solo dall'esterno il fenomeno, adoperando una categoria di cultura incurante del punto di vista degli abitanti.

La storia dell'etnografia non si ferma qui, perché a una più accurata analisi comparativa areale, si sarebbe scoperto che a Irún, paese assai vicino, v'era una rievocazione storica simile, con l'importante differenza, però, della partecipazione paritetica delle donne alla sfilata, mentre a Hondurrabia (con nominazione basca) le donne partecipano solo in ruoli storicamente subalterni. In pratica, tutte le compagnie che sfilano durante l'*Alarde* sono maschili, a ricordo delle milizie che difesero la città, mentre le donne fanno da spettatrici, con una sola eccezione: ogni compagnia ha una unica donna, una cantiniera che sfila all'inizio, ricordando le donne che davano da bere ai militari dopo le guardie, se non proprio quello successivo, infimo, di prostituta. La ricerca qui presentata si collega a quest'ultimo tratto di storia, quando, assieme a un agguerrito numero di donne di Hondarribia, l'autrice partecipa all'*Alarde* in prima fila e concorre alla formazione di una compagnia mista (*Saizkeibel*), esaltando i doppi conflitti dell'evento, le frizioni eminentemente politico-istituzionali fra Stato Centrale e Autonomie Locali da un lato, e le storiche tradizioni popolari di subalternanza di *gender* dall'altro. Così agendo, Martina Costa opera ciò che Greenwood si rammarica di non avere a suo tempo avuto il coraggio di fare, ossia entrare nella festa nel ruolo attivo di antropologo partecipante.

L'*Alarde*, allora, non è (né solo né tanto) un fenomeno locale, anzi rappresenta un momento rilevante dei processi che si sono svolti nel femminismo della Spagna della fine degli anni '90, e che ha condotto le donne a volere partecipare alla sfilata. La dinamica sociale, politica e culturale si è svolta però in modo assai controverso, perché il Comune e grande parte degli abitanti si sono massicciamente opposti al cambiamento della sfilata. Le donne hanno fatto ricorso al tribunale che ha sancito loro il diritto a partecipare alla manifestazione; si è formata un'ulteriore compagnia, mista, di molte donne e pochissimi uomini, che sfila in ultima posizione ma non partecipa ufficialmente all'intera cerimonia. L'organizzazione della sfilata, per ingiunzione del tribunale ad annettere una compagnia mista, viene delegata dal Comune, timoroso di ulteriori conflittualità, a una Fondazione privata, ma, ogni volta che la compagnia mista sfila, sfida il pubblico, che la contesta vivacemente, uomini e donne (moltissime) incluse.

Di fatto, la 'festa' vive un intenso dibattito pubblico, con tratti anche spietati, supera la mera manifestazione rievocativa del *public event* e si colora delle contraddizioni più crude di un *social self* che si scopre improvvisamente fazioso, nonostante un sentire storico comune antifranchista e un perdurante anti-centralismo, che genera una separazione fra il significato e la percezione dei ruoli pubblici, del *gender*, dell'età, e, non da ultimo, della stessa storia. Il conflitto entra anche di fatto nella storia, perché nell'*Alarde*, la storia

‘grande’ degli eventi e dei personaggi delle istituzioni vengono a incontrarsi, frammischarsi e confliggere con la storia locale, con le mentalità del quotidiano, con le idiosincrasie e con i pregiudizi più ricorrenti. Di fatto, in queste ultime vicende, emerge sempre di più l’opposizione fra l’immagine di una festa attestata sulla ripetizione di un sentimento di orgoglio verso il passato e l’idea di festa che apre a un futuro più democratico e maggiormente partecipato. La categoria di patrimonio aiuta a comprendere meglio la natura conflittuale del rapporto passato-presente e del rapporto tradizione-modernità, fuori dalle oleografiche rappresentazioni di un passato salvifico che, rispetto alle contraddizioni di un presente, non sanno dare altre risposte alle domande urgenti, se non il congelamento degli assetti sociali pregressi.

Per la maggioranza delle donne dell’*Alarde* non si tratta di rifiutarsi alla vita cittadina o di escludersi in maniera eterodiretta, quanto esprimere la convinzione che, di fronte alle questioni dell’oggi, la sicurezza appartiene all’ordine del passato. Lo sconcertante, per chi studia tali fenomeni - ma anche, o per lo meno in parte, nell’animo dei residenti - è giungere alla consapevolezza che la ‘tradizione’ non è mai coniugata/bile al singolare quanto, e sempre, al plurale, siano i suoi elementi costitutivi più o meno interiorizzati; e che il solo pensarla al singolare-individuale induce un effetto di essenzializzazione della stessa. Ciò significa immaginare una rappresentazione della festa solo e univocamente in termini di immota, vera e ‘autentica’ realtà, uguale a stessa *ad eternum*, astorica e non scalfibile; e, quindi, condannarla - pur in una operazione estetizzante - a una funzione di mera ideologia, che impedisce alle coscienze di vedere che, sotto l’apparenza di intenti unitari, esiste un assetto di interessi politici ed economici di parte, da salvaguardare.

Ora, sappiamo che il reperimento delle molteplici forme di ‘tradizione’ di un umano convivere non garantisce di per sé che sia fugato il sospetto che le molte tradizioni non siano anch’esse funzionali alla manipolazione delle coscienze oppure al nascondimento di interessi particolari, a loro volta generatori di ulteriori diseguaglianze. Il reperimento della varietà dei credi - religiosi e non - permette di introdurre un rigoroso principio di laicità, che induce a relativizzare le tesi totalizzanti, impegnando ogni esponente del pubblico dibattito a operare una seria riflessione circa i punti di partenza e i fini della festa, passando da un’etica della convinzione (ciò di cui si fa professione di fede) ad un’etica della responsabilità (ciò di cui è da tenere in conto, nel porsi dalla parte dell’Altro). All’analista si offre in ogni caso un quadro più chiaro circa le posizioni degli attori sociali, le poste in gioco, nonché le strategie poste in atto per l’ottenimento delle risorse stesse, che indicano la natura e il grado di coerenza del contesto studiato, o, se si vuole, del campo politico in gioco.

La ‘tradizione’, quindi, si rileva sempre più frequentemente in molteplici fogge di versioni plurime, che, in quanto tali, rifuggono da metri valutativi univoci. Gli abitanti di Hondarribia, in maggioranza e in maniera

compatta, esprimono la forte convinzione che l'*Alarde* sia di squisita loro spettanza, compresa la regola dell'assenza rappresentativa al femminile, salvo quella tollerata dagli uomini, di contro alla sparuta compagnia 'femminista' che non tollera il perdurare di tale pregiudizio. Sono le donne, in particolare, a sostenere che l'*Alarde* senza donne rappresenta la loro identità locale e che né il femminismo né il diritto formale possono incidere su una sostanza di vita storica di gran lunga superiore ai singoli⁵.

Che le donne di Hondarribia si accaniscano a rifiutare la compagnia mista e quindi a non riconoscere un 'torto' storicamente loro inflitto, mentre, al limite, gli uomini sembrano più possibilisti, è una questione che lacera molti dei tessuti culturali in cui ancora vige un principio della divisione del lavoro fondamentalmente sessuata. Si cita, per tutti gli altri casi, senza potere inoltrarsi nel tema, la tradizione del *Palio di Siena*, in cui, negli ultimi anni, in una particolare Contrada, si è consumata una frattura fra la norma che solo gli uomini hanno il diritto di essere eletti agli incarichi di governo del rione e una minutissima pattuglia femminile che richiede la libertà del diritto al voto passivo, di fronte a una pubblica opinione che vede una grandissima parte di donne disinteressate a tale diritto, di contro agli uomini che si dividono più o meno equamente fra chi paternalisticamente accetta la revisione della norma e chi maschilisticamente vi si oppone. Tanto basti per mostrare la profondità del tema anche nelle cosiddette società complesse⁶.

L'incontro-scontro fra la tematica dei diritti dei soggetti e il riconoscimento della memoria di una collettività o comunità si iscrive in percorso tipico, che la Convenzione pone come peculiare tema di sviluppo in termini di liberazione di risorse creative di un contesto.

3.3 *Apprendere con il corpo o con la mente?*

Il saggio di J. Lavrinec riassume alcuni degli esiti di un 'Laboratorio Urbano di Giochi e Ricerca' (*LAIMIKIS.IT*) del quartiere lituano Šnipiškės di Vilnius, che ha svolto il ruolo di incubatore generale del processo di trasformazione di un *place* cittadino in un sito creativo. In rete con le maggiori istituzioni cittadine, il progetto ha lavorato in continuità con una lunga storia di maestrie artigianali locali nel trattamento e nel modellamento dell'argilla e del metallo, quale iconicamente espresso da un'enclave di case in legno risalente al tardo '800 e ai primi del '900.

⁵ Per il senso del luogo e l'attaccamento al luogo, cfr. Altman, Low 1992; Feld, Basso 1996; Augè 2009; Gieseeking, Mangold, Low, Saegert 2014; Savage, Bagnali, Longhurst 2005).

⁶ Per l'importanza della "immaginazione" e/o della "invenzione" per configurare una "tradizione", v. Hobsbawm, Ranger 1987; Anderson 2018; Baumann 2000; Williams 2006.

Inserito nella prospettiva del *cultural planning*, il progetto ha teso a trasformare un quartiere⁷ dormitorio post-sovietico in un sito ad alta tecnologia digitale, sviluppando valori e legami spaziali nell'area urbana, con percorsi ed esplorazioni basate su attività ludiche, destinate a giovani, e non. Nella *gentrification* e nella condensazione di valore culturale nello spazio urbano, si è sviluppato un efficace esempio di *place-making*, caratterizzato da un intervento sulla materia degli abitati e da una plasmazione cromatico-poietica degli arredi urbani, che elicitare forti effetti estetici sui residenti.⁸

Il centro del progetto sta nell'individuare uno spazio materiale, che renda conto della produzione di un sito, instaurando uno stile di co-costruzione di città, che recupera i colori e i suoni dei vecchi artigiani, divenuti componenti di una comunità di residenti partecipi di un percorso comune. La cooperazione e la co-creazione su base artistica sono aspetti fondamentali di una ricerca esteticamente orientata, che migliora la qualità di vita dei residenti, inducendoli a costruire e negoziare assieme il significato del luogo. La creazione collettiva nei (e dei) luoghi pubblici visibilizza una memoria stratificata del quartiere e un concorso comune di sforzi, che fa emergere uno spazio di una comunità che performa le proprie espressioni culturali di vita vissuta. La presenza dei *placemaker* connota gli spazi, a partire da azioni basilari quali il camminare, il riunirsi, il creare o il giocare, azioni tutte capaci di trasformare il quotidiano in un palcoscenico condiviso di produzione culturale⁹.

L'autrice nota correttamente che tale complessiva dinamica è in diretta sintonia con i principi della *Convenzione Unesco del 2005*, in quanto quest'ultima sottolinea l'importanza da attribuire alla possibilità di un accesso equo alle libere espressioni e alle politiche di partecipazione attiva della società civile alla vita culturale. È in particolare l'intersezione fra pratica di mestiere, competenze avanzate e crescita giovanile, che trova massimo esito nel rilevante *Street Mosaic Workshop*, che unisce giovani e 'maestri' in percorsi di

⁷ Il 'quartiere' è una unità di analisi sempre più significativa nell'antropologia urbana e nell'antropologia del patrimonio. Non essendo infatti possibile studiare la città nel suo insieme, né il patrimonio (sia pure culturale) come un intero olistico, se ne studiano le parti, presentate dal ricercatore con una 'sensata' delimitazione: cfr. Lever, Paddison 2001; Martin 2003; Farias, Bender 2010; Camocini, Fassi 2017.

⁸ Il rapporto fra quartieri, commercio, studi artistici e patrimonio è rilevante. Si indicano qui alcuni casi emblematici, in cui il quartiere assume una forma quasi distrettuale: Hackney Wick, a Londra (Gill 2002; Bird 2009; Marrero-Guillamon, Powell 2012; Hildreth 2015), le rive del Tamigi (Davidson, Lees 2005, Lower Lea Valley 2006), la East Ninth Street, nell'East Village della Lower Manhattan (Zukin, Kosta 2004); Harlem e Williamsbury, a New York (Zukin 2009), Can Ricart, a Barcellona (Marrero-Guillamon 2013). Alcuni autori coniugano i laboratori urbani e le pratiche di riappropriazione dei luoghi abitati come esercizi di democrazia partecipata dal basso (Cellamare, Cognetti 2014; Ranaldi 2014). La letteratura critica ha da qualche anno delimitato questo campo come l'inizio delle città creative e, in presenza di tecnologia digitale, delle *smart cities*: per i casi italiani, vedi Modena (Sitton 2025) e Matera (Onesti 2019) e per vari laboratori urbani vedi Onesti, Bosone (2017) e Angrisano (2016).

⁹ In controcorrente rispetto agli studi che hanno criticato l'oggettivazione commerciale in termini di gentrificazione omologante (Smith, Williams 2006), negli studi attuali prevale un interesse a individuare e a valorizzare gli aspetti della 'rigenerazione' (Tallon 2010; Imrie, Lees, Raco 2009), della 'estetizzazione' (Ley 2003), oppure della 'rinascenza' (Porter, Shaw 2009; Bandarin, Van Oers 2012) dei luoghi.

apprendimento, legittimando un percorso di acquisizione di abilità che si accrescono via via che si parte dalla periferia fino ad arrivare al nucleo delle competenze più solide.

Questa esperienza urbana di apprendimento (Harvey 1989; Carnwath, Brown 2014) avviene attraverso una pratica di iniziative cooperative collegate e si sostiene sulla rilevante idea di Richard Sennett (2012), per il quale la cooperazione è una forma di mestiere che, con gesti informali, tesse una rete sociale, in cui il nucleo del 'transfer' non è tanto spiegare, e nemmeno 'raccontare', quanto, fondamentalmente 'mostrare', atto in cui tutto avviene in maniera diretta e inespresa.

Il *laboratorio del mosaico di strada* trasforma le aree di transizione del quartiere in piccoli spazi temporanei per incontri sociali regolari, realizzando attività creative ricorrenti e continue, a favore dei residenti, sicuramente motivati a trascorrere più tempo insieme all'aria aperta, scambiandosi idee e storie sul quartiere. L'autrice giustamente osserva che per R. Sennett la cooperazione coincide con lo sviluppo di un mestiere sociale, indissolubilmente legato alle pratiche ripetute quasi 'rituali'; la cooperazione è, insomma, un mestiere sociale (*social craft*), intessuto di gesti, posture, rituali condivisi, ritmi sociali del fare e riparare cose. Sviluppando i mosaici, i partecipanti iniziano a generare nuove idee per il quartiere, sviluppando prospettive future condivise.

Ne consegue l'attuazione feconda di una *collaborative ethnography*, in cui lo sviluppo del *place-making* diviene re-immaginazione e re-invenzione dello spazio, superando il divario fra ricerca accademica e impegno pubblico, con esiti dialogici di novità intellettuale, sociale ed estetica.

3.4 Diritto internazionale o cultura della reciprocità?

Il contributo di V. Marcolin si sofferma sul ripensamento dello sviluppo congiunto di arte, cultura e industria culturale, enunciato dagli articoli 13 e 15 della *Convenzione Unesco del 2005*. L'Italia, in realtà, è già partecipe di alcuni progetti per l'Africa, con il memorandum d'intesa tra Stati Uniti, Commissione Europea, Angola, Repubblica Democratica del Congo (RDC) e Zambia per la ristrutturazione e ricostruzione del "corridoio di Lobito", una arteria ferroviaria lunga circa 1.600 chilometri e volta a collegare la località di Kalumbila, nello Zambia settentrionale, alla costa angolana, passando attraverso il sud della RDC, intorno a cui si riuniscono numerosi partner europei, pubblici e privati. Il nucleo dell'intervento ruota però attorno al ruolo innovativo che la cultura può assumere nel recente *Piano Mattei per l'Africa*, varato dal governo italiano per costruire partenariati su base paritaria, superando la logica coloniale donatore-beneficiario a favore di dinamiche che instaurino benefici e opportunità reciproche.

Ad essere più precisi, si tratta della ‘cultura’ non nella fattispecie della sua oggettivazione istituzionale e/o relazionale, ma nella dimensione più generale di orientamento ai valori, quale *asset* che attraversa i vari ambiti dello sviluppo sostenibile inteso nel suo senso più ampio. Tale connessione rimanda a una logica del progettare e dell’agire sui vari livelli dell’umano, che sia consapevole della irriducibile presenza di valori nelle azioni del partenariato. In particolare, ad esempio, comprendere la bontà di un progetto oppure essere in grado di misurare gli effetti dei programmi di cooperazione internazionale allo sviluppo, implica riconoscere *ex ante* che – nonostante la buona volontà a comprendere e tradurre i *bisogni degli Altri* nelle terminologie e nelle *discorsività del Noi* – gli enunciati, i dispositivi e le linee di azione serbano in sé un tasso di ‘occidentalità’ e di razionalità tecnologica mai completamente espungibile, con conseguenze variamente deficitarie rispetto agli esiti attesi dalla dinamica degli interventi.

Il testo della Convenzione affronta di fatto tale nesso e cerca uno spazio autonomo di *transazioni di reciprocità*, che permettano di fare conoscere, comunicare e disseminare in maniera innovativa, anche in contesti tecnici, la cultura e la creatività, favorendo parallelamente, laddove adeguata, la mobilità di beni e servizi culturali degli artisti operatori di settore. Nella grande galassia dello sviluppo sostenibile, l’*arte* (espressione della libera immaginazione personale) e la *produzione artistica* (insieme di azioni espressive che soddisfano bisogni di consumo di piacere estetico, tempo libero e socialità) rappresentano un momento importante della comunicazione culturale, in quanto imprimono movimenti e prospettive di identità (personale e collettiva) che possono soddisfare motivazioni e aspettative di *well being*, permettendo non solo una migliore adesione e comprensione del partenariato, ma un’autentica crescita di consapevolezza nel rapporto *Sé/Altro*.

Tra i progetti a diretto contenuto culturale figurano il *World Heritage in Africa. Process and Strategies* (Scuola Nazionale del Patrimonio MIC e ICCROM), il *Campus Enrico Mattei – Scuola Italiana di Ospitalità* (scambi culturali e mobilità lavoro Italia-Egitto, con Federturismo, PickAlbatros, Ambasciata d’Italia), lo *Heritage Craftmanship* (Costa d’Avorio, Egitto, Kenya e Tunisia, con MAECI, DGCS, ICCROM, Fabbrica di San Pietro), il Dialogo Italia-Africa *Industrie culturali e creative – Moda* e, infine, il *Sustainable Threats for Africa-Italy partnership* (AICS).

La *Convenzione del 2005*, all’interno del *Piano Mattei*, potrebbe - questa è la tesi - promuovere investimenti, grazie ad un approccio integrato (oggi definibile obiettivo di sviluppo sostenibile) che vada oltre gli interventi sui settori della educazione e dello sviluppo economico, contribuendo al rafforzamento del PIL della dimensione della ‘creatività’ in Africa, attualmente in una stretta forbice fra lo 0,5 e il 7,3%. L’idea del saggio è, quindi, di attivare la cultura come una nuova ‘bussola’, focalizzata sulla dimensione culturale e centrata

sull'umano, per promuovere un approccio, all'interno del *Piano* stesso, che non si limiti a investimenti tecnici o a *transfer* di competenze (nel campo dell'educazione e della ricerca, o nei settori culturali e creativi), ma investa nel creare nuovi ponti tra le comunità, suscitando un partenariato globale, come indicato nell'obiettivo 17 dell'*Agenda per lo Sviluppo Sostenibile*.

3.5 Digital divide o digital deficit?

Il saggio *Culture in digital age in developing countries, focusing on Madagascar* affronta un complesso tema di *gender*, proponendo linee di azione adeguate alla crescita dell'industria culturale femminile nelle cosiddette nazioni in via di sviluppo, e in particolare in Madagascar. La riflessione e la proposta dipartono dall'analisi della tecnologia digitale in ambito artistico in generale e da un approfondimento delle relazioni di disegualianza di settore. Il punto di partenza è il fatto che la tecnologia digitale è divenuta uno strumento essenziale per la promozione del rapporto fra opere, artisti e pubblico, anche in aree non industrializzate che soffrono di deficit tecnologici, ineguaglianze sociali, gap fra città e aree rurali.

Nel caso particolare, il reddito degli artisti in Madagascar è molto basso, in particolare nelle aree remote o agricole, per carenza di mezzi e per scarsità di scambi più ampi. Il settore particolare, poi, delle donne artiste tende ad essere sottorappresentato, a causa di basso potere di acquisto, esiguità all'accesso formativo, disegualianze nelle opportunità sociali; e, a rendere più pesante il quadro, deve aggiungersi che, di contro alle poche donne che sono visibili su piattaforme digitali pur apportando novità di rilievo, l'industria culturale continua ad essere dominata dagli uomini.

Il caso della musica, accanto forse al settore letterario¹⁰, è interessante perché a livello globale rappresenta lo spazio di maggiore sviluppo della produzione comunicativa industriale¹¹. Anche in Madagascar, l'industria musicale è il settore trainante, e anche qui, pur con tassi esigui, v'è presenza di azione femminile. Le ragioni si devono a due ordini di condizioni: la presenza di una comunicazione globale più accessibile a tutti e una minore complessità di dispositivi tecnici a ricevere e a produrre musica. Negli altri settori si fanno sentire invece gli effetti di cause economiche e insieme culturali. Ad esempio, la mancanza di un mercato monetizzato nonché l'assenza di banche e metodi adeguati di pagamento fanno sì che le pur rare piattaforme non generano

¹⁰ Per nuove analisi della produzione teatrale nei paesi di migranti, cfr. Paoletti (2026).

¹¹ Circa il ruolo della musica e per quanto concerne la natura delle piattaforme, vedi Ballico, Watson (2022) e Leyshon, Watson (2025).

significante reddito per gli artisti locali, scaricando sulle donne il maggiore peso della esclusione dal mercato artistico.

La tecnologia digitale è stata a volte considerata un mezzo potente per attuare una reale democratizzazione culturale, impedendo sia il calvario delle industrializzazioni (forzate e non) sia un più veloce avvicinamento alle regioni della 'modernità', rilanciando vari temi di 'commons' (Pennacchi 2012; Rifkin 2014). Tale affermazione rischia però di essere astratta, perché dà per scontate condizioni minimali di partenza che invece non si danno, con la conseguenza che, in assenza del possesso di un minimum strumentale, la tecnologia non riduce gli svantaggi di posizione sociale fra gruppi diversi, anzi esacerba le pregresse ineguaglianze, aumentando la forbice fra chi ha e chi non ha.

Per impedire l'aumento delle diseguaglianze a causa di assetti proprietari e/operazionali elitari o esclusivisti, l'autrice pone possibili linee di azione per sviluppare infrastrutture nelle aree urbane e rurali, ridurre i costi di internet, intervenire con sussidi e partenariati, garantire spazi pubblici comunicazionali e virtuali (biblioteche, centri ...), facendo così aumentare di fatto la quantità di relazioni personalizzate e dirette necessarie per attivare industrie culturali creative, quali esiti da cui ripartire per rilanciare logiche di riappropriazione del proprio destino, individuale e collettivo.

Se la tecnologia digitale è il grande spartiacque per un futuro partecipato e consapevole, è necessario attivare nuovi grandi progetti che siano effettivamente capaci di assicurare una più equa distribuzione del reddito nel sistema della comunicazione. Ciò spinge a integrare le tecnologie digitali, con ricadute positive sulle motivazioni degli attori culturali a ripensare modelli economici e strategie di distribuzione¹².

4. Dalla intelligenza distribuita alla ricerca-azione

Si è stati soliti affermare - a piena ragione - che l'intelligenza umana non è un singolo fattore semplicemente misurabile né un *sight* talentuoso, quanto una formazione psicosociale tesa a risolvere evolutivamente i problemi che gli individui e i gruppi incontrano nei rapporti con l'ambiente interno ed esterno, che si colloca nel *luogo* determinato ('situato') ove si specificano relazioni fra chi apprende e chi istruisce, nel *punto* determinato ('mediato') ove si incrociano quadri di pensiero e di azione del presente e del passato, e, infine, nel *processo* fisico-materico ('distribuito') ove chi apprende usa particolari protesi extracorporee per apprendere (libri di testo, lavagna, computer, tavole tecniche, voce del docente, strumenti di misurazione...).

¹² Per il ruolo rilevante che le piattaforme digitali possono svolgere nei cosiddetti in via di sviluppo come forme di società civili (Chandler 2004) diverse da quelle teorizzate dal liberalismo critico occidentale (Habermas 1986), vedi le esperienze africane di Wangusa, Barungi 2002; Wangusa, Comunian, Hracs 2021, in specie per affrontare il gap di *gender*.

L'ultimo assetto è il più interessante, perché riguarda le modalità della trasmissione e della rielaborazione tanto di informazioni, messaggi e nozioni, quanto di contenuti di pensiero, valori e strategie lavorative. Abbiamo enumerato cinque *estensioni patrimoniali*, a partire dai saggi qui inclusi, che si condensano in un *percorso processionale*, una *rievocazione storica*, un *place-making*, un *dispositivo legislativo* e una *piattaforma digitale*. Sono, tutti e cinque, *sistemi di azione oggettualizzata* che trasmette ed elabora filiere di formazione di *valore culturale* nel campo dell'arte e della industria creativa, che hanno avuto o possono avere *ricadute economiche politiche e sociali* nell'ambito in cui operano o possono operare. Ad ognuna delle cinque uscite abbiamo correlato un interrogativo, perché si correlano a sistemi di azione che presuppongono un *campo multilocale* e un *fieldwork* poli-prospettico, i cui elementi non sono mai dati ma da assemblare, e i cui esiti sono lungi dall'essere scontati. In concreto, nella rilettura dei dati e delle azioni, si parte sempre da un interrogativo, non da una ipotesi, né da una descrizione cui attribuire piatti germi unidirezionali di sviluppo. Le estensioni in gioco rappresentano un insieme di tratti di storia pregressa del luogo e un insieme di novità che i progetti di *heritage* appalesano, introducono o pongono in essere, dalla cui combinazione concresce una nuova e/o riarticolata forma di vita, che lega l'interno all'esterno e il globale al locale, in uno specifico assemblaggio, ove l'esito negativo rispetto alle aspettative è esso stesso produttivo di nuove realtà.

Si coglie qui bene la doppia accezione che assume lo *heritage*/patrimonio, nella veste di a) categoria che esplica/comprende il reale da un lato, e nella fattispecie di b) processo/movimento reale che trasforma un luogo in un altro. La doppia accezione, peraltro, non risulta priva di ambiguità concettuale, in quanto spesso si trova difficoltà scientifica a intravedere se si è già *dentro* i processi di sviluppo oppure ancora nelle *mediazioni progettuali* che lo attivano; ed essa è purtuttavia una dimensione ricca operazionalmente, giacché si innesta in un rapporto continuo fra ricerca e azione, che esprime bene la circolarità fra azione umana conforme ad uno scopo e mezzi per raggiungerlo. Le strumentazioni per verificare e rendere conto degli specifici processi vanno ascritti ad altri registri di lavoro concettuale e di azione sul campo, su cui non è possibile qui soffermarsi, se non che anch'esse non saranno mai da considerare esterne al contesto stesso, pena perdere la dinamicità del tutto. Di sicuro, l'intervento patrimonialistico mette in campo una serie di soggettività diversificate (*decisori politici, facilitatori, etnografi, documentatori, stakeholder territoriali, attori sociali*) che si incontrano in dinamiche ogni volta eterogenee (Ballacchino 2014, Broccolini 2017).

Si è detto, all'inizio, che il fine del presente esercizio intellettuale consisteva nell'attivare un confronto attivo e diretto tra la nozione di patrimonio immateriale e i casi di studio sopraenunciati.

Dalla disamina, e pur con tutte le cautele del campione ristretto, si può trarre una lezione più generale. La nozione di patrimonio immateriale, oltre all'utilizzo più delimitato di veicolo di concrezione di valori di comunità, è uno strumento utile nella duplice direzione di a) impostare un dispositivo di azione di formazione/accrescimento di valore culturale e b) di rileggere criticamente i casi in cui si oggettivano le industrie culturali e creative. A tal fine, è difficile erigere ad interpretazione autentica del patrimonio un singolo modello nazionale o una singola scuola di pensiero, perché eccezione fatta per la definizione più generale di patrimonio/*heritage* che problematizza il rapporto presente-passato che nasce nella e con la modernità, ciò che avviene nelle varie singolarità è sempre 'locale'¹³, rispetto cui la piena configurazione nazionale è la forma più eclatante, ma anche la più ideologica, e non direttamente comparabile con altre scene o con altri percorsi di valorizzazione.

Altrettanto vale per chi studia il patrimonio/*heritage*, il cui ruolo partecipa dello specialista, dell'operatore culturale e del decisore locale, ogni volta da negoziare, ogni volta da monitorare, ogni volta da ascrivere a uno specifico irriducibile luogo di enunciazione.

¹³ Rimane in ogni caso fermo che la connotazione dello spazio, negli attuali studi, discendono dal concetto di luogo abitato (Heidegger 1976), produzione di luogo (Lefebvre 1974; Giddens 1994) e luogo umano (Massey 2005).

Bibliografia

ALTMAN, I. – LOW, S.M.

1992 *Place Attachment*, Plenum Press, New York.

ANDERSON, BENEDICT

2018 *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, Laterza, Bari (ed. or., *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso Books, London, New York, 1983).

ANGRISANO M. ET AL.

2016 *Towards Operationalizing UNESCO Recommendations on “Historic Urban Landscape”: A Position Paper*, in «Aestimum», 69, pp. 165-210.

ANTROPOLOGIA MUSEALE

2011 *Produrre culture al tempo dell’UNESCO*, sezione monografica, 10, 28-29, pp. 7-86.

APPADURAI, ARJUN

2001 *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma (ed. or., *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996).

ARANTES, ANTONIO

2013 *Beyond Tradition: Cultural Mediation in the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage*, in ARIZPE, L., AMESCUA, C., *Anthropological Perspectives on Intangible Cultural Heritage*, New York, pp. 39-45.

AUGÈ, MARC

2009 *Nonluoghi*, Elèuthera, Milano.

BALLACCHINO, KATIA

2014 *Per un’antropologia del patrimonio immateriale. Dalle Convenzioni Unesco alle pratiche di comunità*, in «Glocale. Rivista molisana di storia e scienze sociali», Campobasso, pp. 17-32.

BALLICO, C. - WATSON, A.

2022 *Music Cities. Evaluating a Global Cultural Policy Concept*, Palgrave MacMillan, London.

BANDARIN, F. - VAN OERS, R.

2012 *The Historic Urban Landscape: Managing Heritage in an Urban Century*, John Wiley & Sons.

BAUMANN, ZYGMUNT

2000 *Voglia di comunità*, Laterza, Bari.

BENDIX, F.R. - EGGERT, A. – PESELMANN, A.

2012 *Heritage Regimes and the State*, Universität Verlag Göttingen, Göttingen.

BIRD, EDMUND

2009 *Heritage Scoping Report for Hackney Wick*, London Development Agency, London.

BOHN, S. - GMELCH, S.

2004 *Tourists and Tourism. A Reader*, Long Grove, Ill, Waveland Press.

BONETTI, R. – SIMONICCA, A.

2016 *Etnografia e patrimonializzazione*, Roma, CISU.

BORTOLOTTI, CHIARA

2008 *Il patrimonio immateriale secondo l'UNESCO: analisi e prospettive*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma.

BRIVIO, A. - GONZÁLES DÍEZ, J. - GUSMAN, A.

2025 *Antropologia delle religioni. Temi. Etnografie. Pratiche*, Hoepli, Milano.

BROCCOLINI, ALESSANDRA

2017 *Italian 'Intangible Communities': Procedures, Tactics and New Key Actors*, in PINTON, S., ZAGATO, L., *Cultural Heritage. Scenarios 2015-2017*, Venezia, pp. 283-297.

BRUNI, L. – PORTA, P.L.

2005 *Happiness and Economics*, Oxford University Press, Oxford.

CAMOCINI, B. - FASSI, D.

2017 *In the Neighbourhood. Spatial design and Urban Activation*, Franco Angeli, Milano.

CARNWATH, J.D. - BROWN, A.S.

2014 *Understanding the Value and Impacts of Cultural Experience. A Literature Review*, in «Cultural Trends», 23(4), pp. 312-316.

CARPENTIERI, PAOLO

2008 *Semplificazione e tutela del paesaggio*, in «Pausania. Rivista di Diritto Urbanistico», n.1.

CASARI, M. – PAOLETTI, M. – UMEWAKA, N. (a cura di)

2023 *Performing arts e dialogo interculturale. A venti anni dalla Convenzione UNESCO per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale*, Clueb, Bologna.

CERTEAU, DE, MICHEL

2001 *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma (ed. or., *L'invention du quotidien. 1 Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1980).

CELLAMARE, C. - COGNETTI, F.

2014 *Practices of Reappropriation*, Planum Publisher, Roma, Milano.

CHANDLER, DAVID

2004 *Constructing Global Civil Society*, Palgrave McMillan, Basingstoke.

CIERAAD, IRENE

2006 *At Home. An Anthropology of Domestic Space*, Syracuse University Press, Syracuse, New York.

CLEMENTE, P. – MUGNAINI, F.

2001 *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Carocci, Roma.

CLIFFORD, J.

2013 *Returns. Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*, Harvard University Press, Cambridge, London.

COSTA, S. – CORDERA, P. - POULOT, D.

2022 *Storytelling. Esperienze e comunicazione del Cultural Heritage*, Bologna University Press, Bologna.

CRAITH, M.N. – KOCKEL, U. – LOGAN, W.

2015 *A Companion to Heritage Studies*, Wiley, Chichester.

DAVIDSON, M. – LEES, L.

2005 *New-build 'Gentrification' and London's Riverside Renaissance*, in «Environment and Planning A», Vol. 37, pp. 1165-1190.

DEI, FABIO

2018 *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*, il Mulino, Bologna.

FARÍAS, I. - BENDER, T.

2010 *Urban Assemblages: How Actor-Network Theory Changes Urban Studies*, Routledge, London-New York.

FELD, S. - BASSO, K.H.

1996 *Senses of Places*, School of American Research Press, Santa Fe.

FLORIDA, RICHARD L.

2003 *L'ascesa della nuova classe creativa. Stile di vita, valori e professioni*, Mondadori, Milano (ed. or., *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, Basic Books, New York, 2002).

FORNARI SCHIANCHI, LUCIA

2010 *Città e mercati. Gli incontri e gli scambi nelle piazze e nei mercati come patrimonio culturale. Per una tutela dei mercati storici all'aperto e alla socialità*, Grafiche Step, Parma.

FRANCALANCI, ERNESTO

2006 *Estetica degli oggetti*, il Mulino, Bologna.

GIDDENS, ANTHONY

1994 *Le conseguenze della modernità*, il Mulino, Bologna (ed. or., *The Consequences of Modernity*, Polity, Cambridge, 1990).

GIESEKING, J.J. - W. MANGOLD, W. - KATZ, C. - LOW S.M. - SAEGERT S.

2014 *The People, Place, and Space Reader*, Routledge, New York and Abingdon.

GILL, STEPHEN

2002 *Hackney Wick*, Nobody Books, The Archives of Modern Conflict, London.

GINSBURGH, V.A. – THROSBY, D.

2006 *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Elsevier, North-Holland.

GOLINELLI, GAETANO

2012 *Patrimonio culturale e creazione di valore*, Cedam, Milano.

GREENWOOD, DAVIYDD J.

1977 *Culture by the Pound: An Anthropological Perspective on Tourism as Cultural Commoditization*, in SMITH, V., *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*, The University of Pennsylvania Press, Philadelphia, PA, pp. 129-138.

1989 *Culture by the Pound: An Anthropological Perspective on Tourism as Cultural Commoditization*, in SMITH, V., *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*, Philadelphia, PA, The University of Pennsylvania Press, 2nd edition, pp. 171-185.

GUPTA, A. – FERGUSON, J.

1997 *Culture, Power, Place, Exploration in Critical Anthropology*, Duke, Durham and London.

HABERMAS, JÜRGEN

1986 *Teoria dell'agire comunicativo*, il Mulino, Bologna (ed. or., *Theorie des Kommunikativen Handelns*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M, 2, Bde., 1981).

HANDLER, RICHARD

1988 *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*, Madison, University of Wisconsin.

HANDLER, R. - LINNEKIN J.,

1984 *Tradition, Genuine or Spurious*, «The Journal of American Folklore», 97/385, pp. 273-290.

HANNERZ, ULF,

1992 *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*, Columbia University Press, New York.

2001 *La diversità culturale*, Il Mulino, Bologna.

HARVEY, DAVID

1989 *The Urban Experience*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.

HEIDEGGER, MARTIN

1976 *Costruire abitare pensare*, in HEIDEGGER, M., *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano, pp. 96-108 (conferenza del 1951, *Bauen Wohnen Denken*, poi in Id., *Vorträge und Aufsätze*, Klostermann, Berlin, 1954, pp. 145-162).

HERZFELD, MICHEL

2003 *Intimità culturale. Antropologia e nazionalismo*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli (ed. or., *Cultural intimacy: Social Poetics in the Nation-State*, Routledge, London, 2000)

2004 *The Body Impolitic: Artisans and Artifice in the Global Hierarchy of Value*, Chicago, London.

HILDRETH, J.

2015 *From Park to Place on London's Eastern Frontier*, «Herein. A Journal of Here East and its neighbourhood», n.1, pp.15-17.

HINNA, A. – MINUTI, M.

2009 *Progettazione e sviluppo di aziende e reti culturali*, Hoepli, Milano.

HOBBSBAWM, J. – RANGER, T.

1987 *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino (ed. or., *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983).

IMRIE, R. – LEES, L. – RACO, M.

2009 *Regenerating London. Governance, Sustainability and Community in a Global City*, Routledge, London, New York.

JACOBS, M. – NEYRINCK, J. - VAN DER ZEIJDEN, A.

2014 *UNESCO, Brokers and Critical Success (F)Actors in Safeguarding Intangible Cultural Heritage*, in «Volkskunde», 3, pp. 249-256.

JAWORSKY, A. – PRITCHARD, A.

2009 *Discourse, Communication and Tourism*, Channel View Publications, Bristol, Buffalo, Toronto.

LEFEBVRE, HENRY

1974 *La production de l'espace*, Anthropos, Paris.

LEVER, W.F. - PADDISON, R.

2001 *Urban Neighbourhoods*, in «Urban Studies», Special Issue, vol. 38.

LEY, D.

2003 *Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification*, in «Urban Studies», Vol. 40, n. 12, pp. 2527-2544.

LEYSHON, A. - WATSON, A.,

2025 *The Rise of the Platform Music Industries*, Agenda

LOWER LEA VALLEY

2006 *Beyond Received Wisdom. An Anthology of Experiments in Household Knowledge, Public Works,* London.

MAC CANNELL, DEAN

1976 *The Tourist*, Shocken Books, London and New York.

MAFFI, I.

2006 *Il patrimonio culturale*, in «Antropologia», 7.

MALO, M. – MORANDI, F.

2020 *Declinazioni di patrimonio culturale*, il Mulino, Bologna.

MARRERO-GUILLAMÓN, I.

2013 *Actor-Network Theory, Gabriel Tarde and the Study of an Urban Social Movement. The Case of Can Ricart, Barcelona*, in «Qualitative Sociology», Vol. 36, Issue 4, pp. 403-421.

MARRERO-GUILLAMÓN, I. – POWELL, H.

2012 *The Art of Dissent. Adventures in London's Olympic State*, Marshgate Press, London.

MARTIN, G. D.

2003 *Enacting Neighborhood*, in «Urban Geography», v. 24, n. 5, pp. 361-385.

MASSEY, DOREEN

2005 *For Space*, Sage, London.

MILLER, DANIEL

2021 *Home Possessions. Material Culture Behind Closed Doors*, Bloomsbury Academic, London.

ONESTI, ANNA

2019 *Wellbeing, Creativity, Social Inclusion. Circular Relationships between Art, People, Place*, in FUSCO, L., GIRARD, C., TRILLO, C., BOSONE, M., *Matera, città del sistema ecologico uomo/società/natura: il ruolo della cultura per la rigenerazione del sistema urbano/territoriale*, Giannini editore, Napoli, pp. 259-278.

ONESTI, A. – BOSONE, M.

2017 *From Tangible to Intangible: Hybrid Tools for Operationalizing Historic Urban Landscape Approach*, in «BDC», Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli, vol.17, 2, pp. 329-256.

PALUMBO, BERNARDINO

2006 *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Meltemi, Roma.

2010 *Sistemi tassonomici dell'immaginario globale: prime ipotesi di ricerca a partire dal caso UNESCO*, in «Meridiana», 68, 2, pp. 37-72.

PAOLETTI, MATTEO

2026 *The Routledge Companion to the History of Theatre and Migration*, Routledge, London.

PAOLETTI M. – SCOVAZZI, T.

2025 *Il patrimonio culturale intangibile nelle sue diverse dimensioni*, Giuffrè, Milano.

PENNACCHI, LAURA

2012 *Filosofia dei beni comuni*, Donzelli, Roma.

PINNA PINTOR, S. - RICUCCI, R.

2023 *Valorizzare il capitale umano per la gestione della diversità culturale*, in «Mondi migranti», 7 (2), p. 9-19.

PORTER, L. - SHAW, K.

2009 *Whose Urban Renaissance? An International Comparison of Urban Regeneration Strategies*, Routledge, London.

POULOT, DOMINIQUE

2006 *Elementi in vista di un'analisi della ragione patrimoniale in Europa, secoli XVIII-XX*, in «Antropologia», 7, pp. 129-154.

RANALDI, IRENE

2014 *Gentrification in parallelo. Quartieri tra Roma e New York*, Aracne, Roma.

RICHARDS, GREG

2014 *Creativity and Tourism in the City*, in «Current Issues in Tourism», 17, 2, pp. 119-144.

RICHARDS, G. - WILSON, J.

2009 *Tourism, Creativity and Development*, Routledge, London and New York.

RIFKIN, JEREMY

2014 *La società a costo marginale zero. L'Internet delle cose, l'ascesa del Commons collaborativo e l'eclissi del capitalismo*, Mondadori, Milano (ed. or., *The Zero Marginal Cost Society: The Internet of Things, the Collaborative Commons, and the Eclipse of Capitalism*, Palgrave Macmillan, London, 2014).

SANTAGATA, WALTER

2009 *Libro bianco sulla creatività. Per un modello di sviluppo italiano*, Università Bocconi editore, Milano.

SAVAGE, M. - BAGNALL, G. - LONGHURST, B.J.

2005 *Globalisation and Belonging*, Sage, London.

SENNETT, R.,

2012 *Insieme. Rituali, piaceri, politiche della collaborazione*, Feltrinelli, Milano (ed. or., *Together: The Rituals, Pleasures, and Politics of Cooperation*, Yale University Press, New Haven-London, 2012).

SHAW, K. - PORTER, L. (a cura di)

2008 *Whose Urban Renaissance? An International Comparison of Urban Regeneration Strategies*, Routledge, London, New York.

SIMONICCA, ALESSANDRO

2012 *Antropologia del turismo*, Roma, Carocci.

2015 *Cultura, patrimonio, turismo. Dal viaggio alla mobilità culturale. Elementi di antropologia del presente*, CISU, Roma.

SINIBALDI, ELENA

2020 *L'UNESCO e il Patrimonio Culturale Immateriale: salvaguardia e patrimonializzazione*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo (MIBACT), Roma.

SITTON, SILVIA (a cura di)

2025 *La città dei vivi, la città dei morti. Guida sonora al cimitero di Modena*, Assessorato alla Cultura del Comune di Modena, Programma Modena Città Creativa Unesco per le Media Arts.

SMITH, L. - AKAGAWA, N.

2009 *Intangible Heritage*, Routledge, London.

SMITH, N. - WILLIAMS, P.

2006 *Gentrification of the City*, Unwin Hyman, London.

SMITH, VALENE

- 1978 *Hosts and Guests. The Anthropology of Tourism*, Philadelphia, PA, The University of Pennsylvania Press.
1989 *Hosts and Guests. The Anthropology of Tourism*, (2nd ed.), Philadelphia, PA, The University of Pennsylvania Press.

SMITH, V.L. – BRENT, M.

- 2001 *Hosts and Guests Revisited: Tourism Issues of the 21st Century*, CCP, New York, Sydney, Tokyo.

TALLON, ANDREW

- 2021 *Urban Regeneration in the UK*, Routledge, London, New York, (third ed).

THROSBY, DAVID

- 2001 *Economics and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge.

VARINE, DE, HUGHES

- 2005 *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, CLUEB, Bologna.

VECCO, MARILENA

- 2007 *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Angeli, Milano.

VITALE, CARMEN

- 2024 *Riuso e valorizzazione del patrimonio culturale nelle aree interne*, Giappichelli, Torino.

WANGUSA, A.A. - COMUNIAN, R. - HRACS, B.J.

- 2021 *Ahead of policy? Creative Hubs in East African Cities*, in «Developing Creative Economies in Africa: Spaces and Working Practices», pp. 94-112.

WANGUSA, A.A. – BARUNGI, V.

- 2002 *Tears of Hope: A Collection of Short Stories by Ugandan Rural Women*, Femrite Publications.

WILLIAMS, BERNARD

- 2006 *Comprendere l'umanità*, il Mulino, Bologna (ed. or., *Making Sense of Humanity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, II Parte).

WILLIAMS, RAYMOND BRADY

- 1988 *Religions of immigrants from India and Pakistan: New Threads in the American Tapestry*, Cambridge University Press, Cambridge.

ZAGATO, LAUSO

2008 *Le identità culturali nei recenti strumenti Unesco: un approccio nuovo alla costruzione della pace?*, Cedam, Padova.

ZAGATO, L. – VECCO, M.

2011 *Le culture dell'Europa e l'Europa delle culture*, Angeli, Milano.

ZOPPI, MARIELLA

2007 *Beni culturali e comunità locali*, Electa, Milano.

ZUKIN, SHARON

2009 *New Retail Capital and Neighborhood Change: Boutiques and Gentrification in New York City*», in «City and Community», 8, 1, pp. 47-64.

ZUKIN S. - KOSTA E.

2004 *Bourdieu off-Broadway: Managing Distinction on a Shopping Block in the East Village*, in «City and Community», 3, 2, pp. 101-114.

Convenzioni di riferimento:

Convenzione UNESCO, concernente le misure da adottare per interdire e impedire l'illecita importazione, esportazione e trasferimento di proprietà dei beni culturali, 1970

Il Programma Uomo e Biosfera (MaB), 1971

Convenzione UNESCO sulla Protezione del Patrimonio Mondiale, culturale e naturale dell'Umanità, 1972

Dichiarazione UNESCO Universale sulla Diversità Culturale, 2001

Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio immateriale, 2003

Convenzione UNESCO, per la promozione e protezione della diversità delle espressioni, 2005

Convenzione del Consiglio d'Europa del valore dell'Eredità Culturale, Consiglio d'Europa, Faro, 2005.

European Commission – Environment– Life Programme, <http://ec.europa.eu/environment/life/>.

Experiments in Household Knowledge, <http://www.household-knowledge.net/>

www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00009-IT-PDF.pdf

UNESCO, World Heritage Site Management, Padova, 2002

UNESCO Framework for Cultural Statistics, Part I: Concepts and Definitions, 2025

UNESCO Global Report on Cultural Policies | Culture, 2025

antropologia
e teatro

ARTICOLO

Cultural Interruption and the 2003 UNESCO Convention.
The Case of the Pilgrimage to Watt Town, St. Ann (Jamaica)
David Brown**Abstract – ITA**

Il pellegrinaggio di Revival a Watt Town, Giamaica, rappresenta un esempio di salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (UNESCO 2003) e di promozione della diversità culturale (UNESCO 2005). La pratica unisce storia, rituali, musica, danza e spiritualità, collegando comunità, giovani e antenati e garantendo la trasmissione di conoscenze culturali. La pandemia di COVID-19 ha interrotto le celebrazioni, evidenziando la vulnerabilità dei siti e delle pratiche. Gli adattamenti della comunità, con rituali modificati e protocolli di sicurezza, dimostrano resilienza culturale e capacità di mantenere continuità e vitalità, in linea con le linee guida UNESCO e il Sendai Framework 2015–2030.

Abstract – ENG

The Revival Pilgrimage to Watt Town, Jamaica, exemplifies both the safeguarding of intangible cultural heritage (UNESCO 2003) and the promotion of cultural diversity (UNESCO 2005). The practice combines history, rituals, music, dance, and spirituality, linking communities, youth, and ancestors, and ensuring cultural transmission. COVID-19 temporarily disrupted the celebrations, highlighting the vulnerability of sites and practices. The community's adaptations, including modified rituals and safety measures, demonstrate cultural resilience and the capacity to sustain both continuity and vitality, in line with UNESCO guidelines and the 2015–2030 Sendai Framework.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 19 (2025)

DOSSIER | **Diversità culturale: quali scenari?**

ARTICOLO

La Cultural Interruption and the 2003 UNESCO Convention. The Case of the Pilgrimage to Watt Town, St. Ann (Jamaica)

David Brown

Jamaica's eventful history, like that of most of its Caribbean and Latin American neighbors, is one replete with the machinations of empire: European "discovery" and conquest, which brought about the decimation of the indigenous Taino peoples; the forced uprooting of approximately one million Africans from West-Central Africa as unwilling participants in the Transatlantic Slave Trade and in chattel slavery; their subsequent amelioration through emancipation; and the importation of indentured laborers from the Orient, India, and even Germany.

Spanning the period from Columbus' voyage in May 1494 to the declaration of Emancipation in the British West Indies in 1834, Jamaica was transformed into an ethnic and cultural hodgepodge, containing within its landmass expressions of cultural diversity dominated by European and African elements. Nettleford termed this specific dualism of cultures *Melody of Europe and the Rhythm of Africa* (Nettleford R. 2003), notwithstanding the fact that enslaved Africans and their descendants creatively masked their own symbols, sounds, beliefs, and proverbs within European cultural elements as an inherent tool for cultural survival and longevity.

Concomitantly, the African population of Jamaica has, since the late 19th century, birthed three indigenous religious movements: Revival, Kumina, and Rastafari. These religions are part of the identity politics of post-slavery Jamaican society and are representative of movements of self-identity and of the assertion of a determined majority Black population eager to establish itself in post-colonial Jamaican society. The genius of the Revivalist community and its participants lies in their ability to co-mingle the saints and the God of Christianity (along with the Bible) with the earth-bound and ground-spirit traditions of West and Central Africa, producing an autochthonous element that provides needed answers and spiritual guidance while offering a medium of praise and appeasement to their concept(s) of the Divine.

Revivalism, which emerged from the “Great Revival” in Jamaica between 1860 and 1861, is an example of the dualism of cultures and the concomitant, if not inexorable, creation of a new cultural element. During this period, there was a significant spiritual outpouring of African-retentive religious traditions and practices, which intermingled with established Christian traditions in mission houses across the island. The result was the establishment of a uniquely Jamaican, New World religion that incorporated elements from different and disparate worldviews, reflecting the experiences of a people living on a continuum between the poles of colonizing Europe and colonized Africa.

The element, once practiced in secrecy and in rebellion due to opposition from the established Christian Church, or relegated to the rural interior of the island, is now embraced by a wide cross-section of Jamaican society. Indeed, Revivalism ceremonies and performances are events attended by the public, such as the Revivalism tables laid in honour of the late former Prime Minister of Jamaica and Revivalist, the Most Hon. Edward Seaga, in 2019. Presently, Revivalists freely wear their uniforms to services and other related events and are sought after by many Jamaicans who seek their intercession in private matters relating to illness, debt, and burials. Notably, a total of 36,296 respondents to the 2011 Jamaica Population and Housing Census identified themselves as Revivalists.

The Revival religion has two established branches: Revival Zion, established in 1860, which is more aligned with Orthodox Christian practices and beliefs and features communication with and invocation of sky spirits; and Pokumina/’61, established in 1861, which is more aligned with African traditional practices and features communication with and invocation of earth spirits.

Revival “bands” (which refers to a single group or church that conducts rituals, sings, dances, and plays music) are groups of practitioners, usually dressed in designs and colors inspired by the spiritual world, who venerate ancestral spirits and seek to placate them either in thanksgiving or for guidance on matters of the temporal world (Robinson-Smith M. 2018). These ‘bands’ congregate in churches or ‘yards’ to practice their religion. The most important space in these churches or yards is called a “seal”, described as a consecrated area where Revivalists perform cleansing rituals and invoke spirits. These seals—or sacred ports, docks, or spirit-empowered spaces—are assemblages of a multiplicity of natural and/or manufactured ritual objects, abounding with movement and aliveness from the interplay of shapes, colors, light, shade, and texture. The ‘bands,’ led by a male “Captain” or female “Mother” (in Zion Revivalism), or a male “Shepherd” and female “Mother” (in ’61), move anti-clockwise around the seal during Revivalism ceremonies.

Generally, Revivalists are organized into three levels: (1) Leaders, (2) Post-holders, and (3) Floor members. In Zion, in bands led by males, the female “Mother” occupies the second tier of leadership, followed by Deacons and Elders, and then Floor Members. In ’61, the leader is almost always male, supported by a Bands Mother and a Shepherd Boy. Below them are nearly fifty other types of functionaries, including the “Doves”, “Cutters”, and “Hunters”, all of whom have varying responsibilities related to rituals, especially those concerning spirit interaction and communication (Seaga E. 1969).

The leaders of the “bands” are tasked with deciphering messages received by members during possession or myal. To facilitate this process, the leader of either the Zion or ’61 denomination is responsible for organizing those who “have the spirit” into a circle, drilling them in a side-stepping pattern accompanied by heavy breathing or “trumping”, having already set their actions to his or her rhythm. In Zion, messages are delivered by spirits known as “Bands messengers”, or by their counterpart, the “Journeyman”, in ’61.

While more than 200 Revival Churches or Mission Houses currently exist across the island, Revival ceremonies are held regularly for thanksgiving or for ancestral intervention in the corporeal world, addressing matters requiring healing or the warding off or reversal of evil. Services are held mainly on Sundays, with some groups worshipping on Saturdays, and membership and participants range from young children to Elders.

The spiritual epicenter of the Revival Religion is, however, Watt Town, a community located in the parish of St. Ann (a northern parish in Jamaica). Maria Smith provides an overview of the space as follows (Robinson-Smith M. 2018):

Watt Town is a historical site¹. The late Henry Downer, who is said to have founded Watt Town in 1869, died in 1943 at the age of 105. The Watt Town institution or shrine has been operating for at least 140 years. Sister Cinderella (Mother of Seal) and Sister Thomas (Mother of Bands) are mentioned earlier than Downer. This suggests that Watt Town’s origin predates 1869.

Since its founding, quarterly Revival gatherings have taken place at the site, commencing on the first Thursday of March and ending on the first Thursday of October each year. The selection of Thursday for the Gathering and Pilgrimage is not coincidental. Thursday is regarded as either Earth Day or Mourning Day by the Ashanti people. On Mourning Day, ancestors are honored with special reverence in Ashanti society. It is also

¹ Watt Town has been identified for inscription as a national monument by the Jamaica National Heritage Trust.

recognized as a special day among the peoples of the Congo region. Importantly, both the Ashanti people of Ghana and the peoples of the Congo were sources of slave labor during the period of the transatlantic slave trade, and their traditions would have been brought to the island by the enslaved. Smith notes that the practice of worshipping or mourning on a Thursday is connected with the Akan tradition (Ghana and the Ivory Coast), which is most notably observed among the Maroon societies in Jamaica².

At Watt Town, the Jerusalem Schoolroom and Headquarters are regarded as the sacred points of reference for the entire Revivalism community, whose membership spans the island as well as the Jamaican Diaspora (Canada, the United States, and the United Kingdom). Revivalists ensure strict adherence to the dates and rituals associated with the quarterly Gatherings.

Watt Town Gatherings are as colorful as they are eventful. In a Gleaner newspaper article of March 22, 2015, a visitor described the events as follows:

Finding suitable parking near the headquarters was itself a challenge. Yet, I was more interested in the stuff that people had for sale at the foot of the hillock. It was like a little market day. There was singing atop the hill, and people in colourful uniforms were queued up waiting to be formally received. Each church group is called a bans, and is identified by the uniform its members wear. Before each bans member enters the church they have to go through a certain ritual. Should they arrive while the ritual for another group is going on they had to wait. I didn't wait for the group I journeyed with. Too much was going on atop the hill, so I bypassed the group, walked on jagged stones, bended under branches until I found myself in a revival festival, with many more groups yet to join the festivities. Inside the church was packed; preaching, singing, dancing and trumping were going on, and so it would be for the rest of the day. Newly arrived groups were on the 'seal' (consecration ground) making their presence felt in their own way. The sun was high in the sky, and colourful flags fluttered in the breeze. In the kitchen food was being cooked. At the back of the church, different bans were scattered doing their own thing.

Revivalists who participate in the sacred rituals at Watt Town are more circumspect in their observations of the Gathering and Pilgrimage as follows:

Sand Rose-West (Bands Leader from Clarendon):

² There are currently four main Maroon settlements in Jamaica: Accompong Town on the St. Elizabeth/Westmoreland border; Charles Town and Scott's Hall in St. Mary and Moore Town in the parish of Portland.

I come to Watt Town every year for spiritual upliftment, spiritual enlightenment. This is where the spirituality of the whole Revival Zionism, since the 18th century started. And each year it seems to get more and more intriguing. And, whenever time you visit Watt Town and you leave, you always find that the anointing, or our ancestors, so to speak, do visit us more. And we are more enlightened in the spiritual realm³.

Ray Foster (Bands Leader from Westmoreland) said: “I’ve been coming to Watt Town from a very young age. Each year, when I come to Watt Town, I have a vision of it. I know what to bring. I get the colors [uniform design and colors] to wear at Watt Town. I also receive the song that I must perform, and I am given a word to deliver”.

UNESCO’s 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage identifies five broad domains under which intangible cultural heritage is manifested. These are:

- oral traditions and expressions, including language as a vehicle of the intangible cultural heritage;
- performing arts;
- social practices, rituals and festive events;
- knowledge and practices concerning nature and the universe;
- traditional craftsmanship.

The Revival Pilgrimage to Watt Town, through its music, dance, worship, and associated rituals, encompasses all the domains of intangible cultural heritage except that of a performing art - although public demonstrations of the element are carried out as part of awareness-building and safeguarding efforts. Its core function, however, is that of a social practice, ritual, or festive event, ensuring the gathering of practitioners, knowledge bearers, the young, and Elders. It is a space created for the participation of the living to communicate with and venerate the ancestral realm. It is therefore, at once, a corporeal space and a liminal one. Through the singing of hymns, chants, and the production of guttural sounds called “chumping”, Revivalists at Watt Town open channels of communication between themselves and the spirit world. Possession, or myal, often occurs when the human host is taken over and becomes the vessel through which messages are transmitted. Paul Stoller (1994) described spirit possession as a “commemorative ritual” utilizing “gestures, sounds, postures, and movement” (Hunter J. 2011: 133). In this regard, the role and

³ Interviews with Bands Leaders Sandra Rose West and Ray Foster was conducted by the Cultural Production and Training Centre in March 2023 as part of activities to prepare a nomination file on the element Pilgrimage to Watt Town, for consideration by the Evaluation Body for inscription to UNESCO’s Representative List.

function of the quarterly Pilgrimage to Watt Town is to provide a sacred space of communication between the ancestors of a people uprooted from Africa - who may have lost their songs, forgotten the names of their deities, and their own mother tongues - but who need to reclaim these cultural markers in order to survive in the contemporary world, seek healing, and fortify themselves against illness and ill-will.

The Pilgrimage serves as a vehicle of repair, addressing both the imbalances and the brutal injustices of European colonialism and chattel enslavement, as well as providing a spiritual venue for the diagnosis and treatment of unseen yet deeply felt wounds of the soul. This crucial function reinforces the psycho-social value of the Pilgrimage and of the concomitant heritage site of Watt Town. Additionally, as a space for interaction between youth and Elders, the quarterly Pilgrimage to the site serves as an important rite of passage for generations of Revivalists, who may one day join, form, or even lead their own “bands”.

Cultural activities such as the Revival Pilgrimage in Watt Town face a different set of threats in contemporary times than they did in the latter half of the nineteenth century. Indeed, threats have evolved from opposition by Church and State and from what a dominant community espoused as acceptable social forms of worship and praise (examples of institutional and structural threats) to natural and human-made threats, including climate change and the increasing frequency and severity of storms, hurricanes, floods, fires, and even earthquakes. Bearing in mind that the viability of the Revival Pilgrimage depends both on the transmission of intangible cultural knowledge and the resilience of the tangible space within which the Pilgrimage occurs, the element remains susceptible to - and vulnerable to - shocks that can impact the frequency of the Pilgrimage, the number of attendees, and the stability of the physical space, including buildings and other structures.

While Revival Churches and Mission Houses exist across Jamaica, the viability of the Pilgrimage to Watt Town and its social role - as one that cements community bonds and facilitates transmission - was impacted in 2020 by the advent of the novel Severe Acute Respiratory Syndrome Coronavirus 2 (SARS-CoV-2) pandemic.

On 10 March, 2020 the Ministry of Health and Wellness (MoHW) confirmed the first case of the coronavirus in Jamaica -a female patient who arrived from the United Kingdom on 4 March 2020. In response to this occurrence and the growing threat poised to the naïve⁴ population, the Government of Jamaica instituted the following measures:

- on March 12, 2020 : the closing of all primary and secondary schools for fourteen days;

⁴ Vaccine-naïve refers to a lack of immunity, or immunologic memory, to a disease because an individual or population has not been vaccinated.

- on March 13, 2020: the invocation of the special powers under the Disaster Risk Management Act, the Emergency Powers Act and the Public Health Act to combat further spread of COVID-19.

The legislation, formally titled *An Act to Repeal the Disaster Preparedness and Emergency Management Act and to Make New Provisions for the Management and Mitigation of Disaster, the Reduction of Risks Associated with Disaster, and for Connected Matters*, was first promulgated on 19 February 2015. However, given the ever-evolving situation regarding the coronavirus, the Government of Jamaica determined that this Act provided the legal framework to formulate responses, modify those responses, and implement them in the quickest possible time.

Combined with the *Zones of Special Operations (Special Security and Community Development Measures Act), 2023 and the Criminal Justice (Reform) Act, 2001*, the Government of Jamaica took steps to restrict physical movement outside designated areas, prevent the congregation of persons in public spaces, institute work-from-home regimes for relevant categories of employees, and impose fines and penalties on those who breached these restrictions.

Fines ranged from J\$3,000 to J\$500,000, depending on the severity of the offense. For example, failing to wear a mask or maintain social distancing could result in a J\$5,000 fine. More serious offenses, such as operating a gym outside permitted hours or hosting events in violation of orders, could lead to a J\$20,000 fine. Returning residents or tourists who refused to quarantine as required could face fines of J\$25,000 and J\$30,000, respectively.

Since the Revival Pilgrimage to Watt Town is a social gathering that normally attracts upward of 1,000 pilgrims within the compact space of the Jerusalem Schoolroom, the strictures of the DRMA represented a death knell to the quarterly events, interrupting modes of transmission, the chain of safeguarding, and the lines of communication between both the physical and spiritual realms. It was fortuitous that the DRMA and Covid-19 lockdown protocols were instituted after the First Quarter Pilgrimage at Watt Town on Thursday, March 5, 2020. Subsequent Pilgrimages, however, would be subject to the DRMA and the relevant clauses on the prevention of public gatherings.

While the Government had laid out its restrictions under the DRMA, along with the requisite fines and sanctions, Revivalists found themselves in a conundrum. To paraphrase Mark 12:17, how were they to adhere to the restrictions and thereby “Give unto Caesar”, while balancing the need to venerate and consult their ancestors and, in doing so, “Give unto God”? In March 2025, Bishop Robert Clarke, JP, a leader of the Revival

religion in Jamaica, reflected on the matter, stating, “Boy, we were in a tough situation. But the work of our Church must go on; we could not stop, would not stop”⁵.

At the advent of the Covid-19 pandemic in March 2020, and with the imposition of strict crowd-control measures, Revivalists in Jamaica found themselves confronted by yet another in a series of obstacles that separated them from full engagement with their rituals and, consequently, with the spiritual realm.

After centuries of colonial interference, during which the Revival community had to creatively navigate the Christian world while respecting African cosmogony, they were faced with a new impediment, a microbe.

There is much to contemplate about this situation in which Revivalists found themselves. In a world of sudden cultural and social interruption - not of their own making - members of the Revival community had to formulate new methods for continuing their rituals in small, restrictive numbers and spaces, away from their spiritual home of Watt Town, and now required to wear masks. The irony of the symbolism of masking, for formerly culturally oppressed and marginalized people, was certainly not lost on the Elders of the Religion, who expressed in the Jamaican proverb, “everywhere you tun makka juk you” (everywhere you turn, thorns stick you).

Any adaptation strategies formulated by the community, however, were essential to the very survival of their cultural identity—a campaign they have been waging for the past 150 years. The coronavirus triggered the gene for survivability, providing new impetus to find ways to mitigate any lasting impact on their cultural life. Indeed, this realization was rooted in a tacit understanding that cultural identity, as asserted by Kane, is “the highest expression of the fundamental equality of nations and groups coexisting within one nation. It is a permanent quest for the cultural bases of peoples. It is the right of these peoples to develop their own culture starting from their specific traditional values, within the context of an endogenous, integrated development” (Kane M. 1982:129).

So how did the Revivalists respond to the new containment measures that restricted public movement and gatherings? After the First Quarter Pilgrimage in March 2020, all subsequent quarterly Pilgrimages were essentially prevented from taking place. An opportunity for the gathering of community members, however, arose with the gradual easing of restrictions for Churches and congregations in response to public outcry. Churches were allowed to hold services, with the number of worshippers increasing incrementally as the

⁵ Interview with Bishop Robert Clarke, JP Chairman of the Gibraltar All Age and lead Pastor of the Gibraltar New Testament United Holiness of Christ Church in St. Ann, March 5, 2025.

pandemic progressed. Allowable numbers gradually moved from 10 to 50 within the space of a year, depending on whether new variants or spikes were observed, and later increased to 100 persons in the latter part of the pandemic. Revival Mission Houses, though not formally recognized by the Jamaican State as Churches, were allowed to hold services, albeit within the limits set by the DRMA.

This was the *modus operandi* of the Revival community until March 2021, when the next First Quarter Pilgrimage was scheduled. Elders within the Revival movement prepared letters, accompanied by telephone calls, to the Ministry of National Security (MNS), the Ministry of Health and Wellness (MoHW), and the Ministry of Culture, Gender, Entertainment and Sport (MCGES), requesting that due consideration be given to allow the community to hold its sacred Pilgrimage, even while adhering to restricted numbers, wearing masks, and following other sanitary protocols. While negotiations initially appeared favorable, an incident in an adjoining community to Watt Town, where a homicide occurred, served as a disincentive for the authorities to consider allowing the Pilgrimage, due to the threat of retaliation.

Nevertheless, the circumstances did not deter the Revivalists, who felt that not holding the Pilgrimage would be a disservice to the ancestors and would ultimately disrupt the flow of spiritual energy between the corporeal and the spirit world. Some Revivalists even opined that foregoing the Pilgrimage could anger the ancestors, with potential consequences for them and the wider community. This concern has been shared by cultural communities such as the Burru⁶ practitioners in the community of Old Harbour Bay in St. Catherine, who felt that if they did not hold the Burru masquerade that harm would come to them for their disobedience. Similar concerns were echoed by the Maroon communities who had pivoted to online platforms to stage their rituals, but who still made sure that the feeding of ancestral spirits, the playing of the drums and the invoking of myal continued off-line.

Carolyn Cooper's *Noises in the Blood* posits, as its central thesis, that embedded within the descendants of the TransAtlantic Trade in Africans are the songs, melodies, rhythms, sounds, riddles, stories, traditions and beliefs – cultural markers that remained in their DNA and which could not be erased even during the dehumanizing and cruel experience of chattel enslavement. Concomitant with these markers are, however,

⁶ The Burru masquerade is held each Christmas Day in Old Harbour Bay, a fishing village in St. Catherine. Participants use drumming, music and assembled verses to tell the lived experiences of community members who were involved in scandalous activities during the previous months. It was seen as a necessary part of a cleansing ritual for the community prior to the start of a new year.

the desire to celebrate, ritualize, and memorialize their own culture expressions, desires if, when repressed, will result in psychological harm to the individual and, even to the wider community.

It was not surprising, therefore, that on the morning of Thursday, March 4, 2021, Revivalists began to gather at Watt Town. Decked in their colourful uniforms and turbans, band members—without prompting or coordination, but fueled by an unrelenting desire to worship, seek healing, and coalesce around a community of their own, arrived at their sacred ground. Revivalists who turned up at Watt Town indicated that the day and the rituals were so important to them that the threat of fines and the risk of exposure to the coronavirus paled in comparison to their desire to worship, venerate their ancestors, and request their benevolent intercession. An Elder even opined that, in spite of the threats, they had to “do our business”.

The 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage places communities at the centre of all actions related to safeguarding. In the context of an unpredictable and sudden interruption of socio-cultural activities caused by the novel coronavirus, and the imposition of restrictions on movement and gatherings, members of the Revival community, through their act of defiance on March 4, 2021, made a statement that their cultural traditions, which are part of a communal system of worship, would not be impacted and would not be stopped.

As we commemorate the 20th anniversary of the 2003 Convention, it is timely to reflect on issues relating to the break in cultural transmission, which remains one of the cornerstones of the safeguarding process. In the wake of the Covid-19 pandemic, cultural communities, academics, knowledge bearers, Elders, and youth are confronted with the challenge of making the process of transmission more resilient to natural and human-made disasters. New material in the area of Disaster Risk Reduction by UNESCO, along with guidelines provided by the Sendai Framework for Disaster Risk Reduction 2015–2030 (adopted at the 3rd UN World Conference on March 18, 2025), among other tools, seeks to inform mitigation strategies and how to make the process of cultural transmission, and thus continuity, more resilient in these eventful times.

The challenge posed to this and future generations is how to adapt these mitigation strategies to an ever-changing series of threats, both from the natural world and, increasingly, from potential threats created in the virtual world by Artificial Intelligence (AI).

Bibliografia

HUNTER, JACK

2011 *Talking with the Spirits: Anthropology and Interpreting Spirit Communications*, in «Journal of the Society for Psychical Research», n. 75, pp. 129-141.

KANE, MAMADOU

1982 *Cultural Identity: A Historical Perspective*, in «EduAfrica, Bulletin of the UNESCO Regional Office for Education in Africa», n. 8, pp. 129-136.

NETTLEFORD, REX

2003 *Caribbean Cultural Identity: The Case of Jamaica an Essay in Cultural Dynamics*, second edition, Ian Randle Publishers, Kingston-London.

ROBINSON-SMITH, MARIA

2018 *Revivalism: Representing and Afro-Jamaican Identity*, University of the West Indies Press, Kingston.

SEAGA, EDWARD

1969 *Revival Cults in Jamaica: Notes Towards a Sociology of Religion*, in «Jamaica Journal», vol. 3, n. 2, pp. 1-13.

antropologia
e teatro

ARTICOLO

La festa conflittuale: prospettive patrimoniali e di genere
nell'*Alarde* di Hondarribia

Martina Costa

Abstract – ITA

Attraverso l'analisi di un caso etnografico, l'articolo indaga le dinamiche di negoziazione tra tradizione, identità collettiva e pratiche patrimoniali all'interno di un contesto sociopolitico in trasformazione, adottando una prospettiva epistemologica femminista. L'oggetto di studio è una celebrazione rituale a forte connotazione di genere che, a seguito di istanze di partecipazione da parte di soggetti precedentemente esclusi, ha generato un acceso conflitto culturale. L'indagine si concentra sulle reazioni comunitarie emerse nel dibattito pubblico e nelle forme di mobilitazione municipale, esplorando come si siano articolate narrazioni patrimoniali divergenti attorno a concetti chiave quali tradizione, identità, memoria e genere. L'approccio femminista, inteso come postura critica e situata, consente di evidenziare le modalità attraverso cui i saperi e le pratiche sociali vengono contestati, riconfigurati e resi oggetto di rivendicazione politica. Il contributo si interroga sulla natura dinamica del patrimonio culturale immateriale, mettendo in luce le tensioni tra conservazione e trasformazione, e proponendo una riflessione sul ruolo delle pratiche rituali nella (ri)produzione dell'identità collettiva e nelle politiche culturali locali

Abstract – ENG

Through the analysis of an ethnographic case study, this article investigates the dynamics of negotiation between tradition, collective identity and heritage practices within a changing socio-political context, adopting a feminist epistemological perspective. The object of study is a ritual celebration with strong gender connotations which, following requests for participation by previously excluded individuals, has generated heated cultural conflict. The investigation focuses on the community reactions that emerged in public debate and in forms of municipal mobilisation, exploring how divergent heritage narratives were articulated around key concepts such as tradition, identity, memory and gender. The feminist approach, understood as a critical and situated stance, allows us to highlight the ways in which social knowledge and practices are contested, reconfigured and made the subject of political claims. The contribution questions the dynamic nature of intangible cultural heritage, highlighting the tensions between conservation and transformation, and proposing a reflection on the role of ritual practices in the (re)production of collective identity and local cultural policies.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 19 (2025)

DOSSIER | **Diversità culturale: quali scenari?**

ARTICOLO

La festa conflittuale: prospettive patrimoniali e di genere nell'*Alarde* di Hondarribia

Martina Costa

“Un rito è tutt'altro che un gioco;
esso fa parte della serietà della vita”
(Durkheim 1973: 383).

L'Alarde: non solo una festa

Hondarribia è un paese di 16.904 abitanti fiorito e arroccato tra il monte Jaizkibel, il fiume Bidasoa e l'oceano. Situato nella provincia basca di Gipuzkoa, su territorio spagnolo, è l'ultima località prima della frontiera francese. Il giorno otto di settembre celebra la sua festa tradizionale: l'*Alarde* (in basco: sfilata¹). Una parata religioso-militare che commemora la liberazione dall'assedio francese del 1638, attribuita al miracolo della Vergine di Guadalupe, protettrice della città. L'*Alarde* si è costituito come fulcro di un conflitto che ha attraversato e spaccato in due la cittadinanza. Sono emerse due posture patrimoniali opposte: la tutela e salvaguardia di un bene comune immateriale percepito come in pericolo, e la sua modifica in nome dell'inclusione. Il conflitto ha provocato una spirale di violenza che dura da trent'anni e fatica ancora oggi a rimarginarsi: vi è un attaccamento emotivo e viscerale, un'identificazione che fa sì che “l'*Alarde* non è solo una festa”².

La Convenzione UNESCO del 2003 ha contribuito a una nuova sensibilità rispetto al patrimonio, considerato come insieme di pratiche viventi, per ovviare al rischio di fossilizzare il sapere tradizionale in forme statiche incapaci di assimilare le evoluzioni sociali; a partire da tale considerazione, il successivo documento del 2005 ha sottolineato la necessità di sostenere e valorizzare le espressioni culturali come veicoli di sviluppo sostenibile e dialogo interculturale. A quasi vent'anni dall'adozione della Convenzione UNESCO del 2005, dedicata alla Protezione e promozione della diversità delle espressioni culturali, il caso dell'*Alarde* offre uno

¹ Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

² Frase ascoltata più volte durante l'etnografia.

spunto prezioso per interrogarsi sull'efficacia di inquadramenti teorico-giuridici generalizzanti. Il caso presentato solleva il problema di come i principi promossi dalla Convenzione – pluralismo culturale, partecipazione delle comunità, libertà artistica e inclusione – si confrontino con le complessità locali e possano, addirittura, confliggere con l'attenzione contemporaneamente posta dal documento sull'urgenza della salvaguardia.

Ma cosa accade quando la stessa espressione culturale diventa oggetto di appropriazione marcatamente conflittuale anche all'interno della stessa comunità che la produce?

Attraverso un'etnografia di lungo periodo e uno sguardo attento alla dimensione di genere, il presente articolo analizza come l'*Alarde* sia divenuto un bene patrimoniale conteso, luogo in cui si confrontano due concezioni antitetiche della tradizione: una fondata sulla trasmissione intergenerazionale come garanzia di continuità e autenticità, l'altra sulla reinterpretazione collettiva come strumento di inclusione e trasformazione. L'articolo propone di leggere questo conflitto come esempio emblematico delle tensioni che emergono nella patrimonializzazione dal basso, quando valori globali (come l'eguaglianza di genere o la libertà di espressione) entrano in collisione con forme locali di autorappresentazione. In questo senso, il caso dell'*Alarde* permette di riflettere criticamente sull'efficacia della Convenzione 2005 e, dal punto di vista del dibattito metodologico, sulla necessità di affiancare alla dimensione normativa una prospettiva etnografica e situata, capace di cogliere la complessità sociale, simbolica ed emotiva della diversità culturale (Borelli et al. 2023).

L'Alarde come bene culturale immateriale

L'*Alarde* verrà preso in considerazione a partire dalle definizioni di bene culturale immateriale (UNESCO 2003, art. 2) e rituale. Non si tratta, infatti, di una festività legata al ciclo di lavoro e riposo, bensì condensa all'interno di una performance estetica i tratti distintivi della cultura di una comunità (Turner 2014). Il rituale attinge dall'*humus* culturale, riflettendolo e rappresentandolo in forma allegorica attraverso un linguaggio simbolico, offrendone una definizione sintetica e concretizzata. Bonato (2006) sottolinea come la ripetizione sia alla base del fenomeno della trasmissione; il rituale si intesse nella trama culturale come un ponte tra tradizione passata e futura. Costituisce un circolo: si attua nel presente, crea continuità con il passato attraverso la sua ripetizione, pone le basi per la prosecuzione della collettività nel futuro, trasmessa in modo incorporato attraverso la sua ripetizione anno dopo anno. La ripetizione della festa permette di veicolare e riaffermare significati culturali e identitari operativi. Il rituale non solo riflette, ma catalizza l'agire sociale: è

infatti alla base di volontari progetti di patrimonializzazione, contribuisce a coinvolgere la comunità rafforzando le relazioni locali, il senso di responsabilità collettiva, il radicamento nel territorio e la determinazione di strategie condivise di sviluppo locale (Lazzeroni 2023: 53-54).

Benché la festa si svolga in un tempo fuori dal tempo, la sfera simbolica e quella del reale si influenzano vicendevolmente. Performare e trasmettere una storia, una struttura ed un insieme di valori durante la festa può produrre una funzione di legittimazione e prosecuzione dello *status quo* nella realtà. Tuttavia, la performance estetica può diventare sede di arena di conflitti sociali giocati sul piano simbolico, con l'obiettivo di produrre uno "spostamento semantico dal campo della festa a un altro" (Apolito 2014: 238). I rituali non sono statici, sono frutto della performance di corpi viventi che possono rendersi "dissidenti" (Butler 2017: 55) nei confronti della sua forma e dare vita a mutamenti o conflitti. Se da un lato il rituale si abbevera dal passato e permette la fedele riproduzione delle gerarchie sociali, dall'altro ne ammette la contestazione. All'interno della sua forma dinamica c'è spazio per la riproduzione immobilista della realtà sociale come per la sua alterazione, a partire da tensioni sociali esistenti al di fuori del tempo e dello spazio festivi. Benché il suo senso sia connesso alla fissità, alla ripetizione, alla codificazione, la festa cresce, si trasforma, si contamina e, soprattutto, vive (Bonato 2006: 136). Tuttavia, il mutamento non avviene necessariamente in modo naturale e spontaneo. Può avvenire anche "in chiave problematica" (ivi: 35) causando conflitti, come nel caso dell'*Alarde*.

Il contesto: l'Alarde e Hondarribia

Come gli studi sull'evento hanno chiaramente evidenziato, la ragione che nel 1996 diede origine al conflitto è la forte differenziazione di genere rispecchiata nella sfilata e l'esclusione delle donne dai ruoli attivi (Bullen 2000; Kerexeta 2006; Tranche 2006). La giornata di festa si compone di due sfilate, una alla mattina e una al pomeriggio, intervallate dal pranzo familiare e dalla messa al Santuario della Vergine di Guadalupe. Sedici compagnie di uomini marciano seguendo un itinerario che tocca i luoghi più importanti di Hondarribia, con vestiti tipici e fucili, suonando il *Titi-biliti*, la melodia tipica con flauti e tamburi. La presenza femminile è ridotta alla figura della *cantinera*, una donna giovane la cui origine storica è fonte di discordia: per qualcuno si tratta della coraggiosa donna che andava al fronte a rifornire i soldati, per altri della dama di compagnia e di letto. Il giorno otto di settembre le donne di Hondarribia, ad eccezione delle venti *cantiniere*, invadono i marciapiedi e i bordi delle strade, attendendo la sfilata per applaudirla e salutare i propri parenti.

Nel 1993 un gruppo di donne mise in dubbio che la partecipazione attiva delle donne alla festa del proprio paese dovesse essere limitata al ruolo delle *cantiniere*. La comunità, tuttavia, non accolse la rivendicazione, e a

seguito di numerosi tentativi falliti di dialogare con la Giunta dell'*Alarde*, il gruppo decise nel 1996 di inserirsi nella sfilata senza chiedere il permesso. Il risultato fu drammatico, le donne furono avvolte da una spirale di violenza, che non si esaurì con la fine della giornata, ma proseguì negli anni a venire con lettere minatorie, boicottaggio di esercizi commerciali e isolamento. A seguito dell'evento il paese, già molto diviso, si fratturò portando alla nascita di due schieramenti: i *betiko* (in basco: di sempre), ossia le persone favorevoli al mantenimento della festa tradizionale; e la compagnia *Jaizkibel*, una compagnia mista che sfila in una contromanifestazione rivendicando la partecipazione attiva delle donne.

L'aspetto più peculiare, interessante e al tempo stesso controverso dell'etnografia è stato la scoperta, all'interno della sfera *betiko*, del collettivo *Hondarribiko Emakumeak* (in basco: donne di Hondarribia): un comitato di sole donne favorevoli al mantenimento della festa tradizionale, il cui nome ha il chiaro intento di notificare che le autonominatesi femministe non stavano parlando a nome di tutte le donne del paese. L'incontro con queste donne ha prodotto una rilettura dell'evento. Se la prima convinzione era quella di voler sostenere una tesi militante e "arrabbiata" a favore delle donne di *Jaizkibel*, come spesso accade il campo l'ha radicalmente modificata. È stato quindi scelto di non escludere, sminuire o infantilizzare le voci di *Hondarribiko Emakumeak* e di provare a comprendere le ragioni della loro posizione, abbracciandone la complessità. Tale approccio si differenzia dai precedenti studi sulla festa, nel complesso di carattere più partigiano e schierato, laddove la prima urgenza è stata quella di fornire strumenti teorici a sostegno di *Jaizkibel* e dare risonanza al suo caso al di fuori di Hondarribia³. Per comprendere la complessità del caso dell'*Alarde* in relazione al genere, lo studio si è basato sulla considerazione a cui è giunta l'antropologia e filosofia femminista recente: non esiste una categoria univoca di donna, né il femminismo al singolare come teoria universale in grado di rappresentarla. Tale consapevolezza è frutto anche delle critiche di etnocentrismo provenienti dal femminismo nero e latino verso quello considerato occidentale e borghese: essenzializzare la donna in un soggetto standard a prescindere dal contesto implica infatti "colonizzare, appropriandosene, le posizioni plurali e simultanee dei diversi gruppi di donne all'interno degli schemi etnici e di classe" (Mohanty 2020: 56). All'interno degli studi di genere, la categoria di donna è stata scomposta in una pluralità di donne considerate come soggetti sociali situati e, infine, sostituita con il termine genere: "Anche se si 'è' una donna, il termine non riesce ad essere esaustivo, perché il genere non è sempre costituito in modo coerente o costante in diversi contesti storici, e poi perché il genere interseca le modalità razziali, di classe, etniche, sessuali e regionali delle identità costituite discorsivamente" (Butler 2023: 7). Ne consegue

³ Cfr. Bullen (2000), Bullen – Egido (2003); Moreno – Kerexeta (2006); Urretabizkaia (2018).

che, lungi dall'essere una teoria coerente e completa, il pensiero femminista è la sede in cui si incontrano (e scontrano) "posizioni differenti, contraddizioni, domande, spunti di riflessione e di lotta, dibattiti aperti" (Cavarero – Restaino 2002: 56). La proposta metodologica è stata dunque quella di utilizzare il femminismo non tanto come un'ideologia teorica, quanto piuttosto un'attitudine che permetta di riconoscere come la produzione di ogni discorso sia situata e di rimanere in ascolto delle voci di tutte le persone oppresse e delle differenti risposte e strategie di emancipazione, senza togliere agency ai soggetti sociali. Questo approccio ha permesso inoltre di rileggere la riflessione antropologica locale sulle questioni di genere (Del Valle 1985; Esteban 2019), e di aprire a una riflessione sul fenomeno anche in termini patrimoniali.

Un conflitto patrimoniale

Dopo il 1996, il rituale festivo ha subito una risignificazione. Sono emerse due narrazioni al proprio interno coerenti e contrapposte, dove la definizione della comunità e la memoria collettiva hanno trovato differenti posizionamenti, in particolare rispetto ai termini temporali di passato e futuro. La festa si è costituita a seguito di un evento traumatico come *agorà* pubblica in cui esprimere le proprie posizioni sociali, politiche e patrimoniali e in cui è esploso il disaccordo sociale. I termini di riferimento di passato e futuro sono centrali nella descrizione di tutti gli elementi che, secondo la presente interpretazione, sono entrati a far parte del discorso patrimoniale: identità e tradizione. "Si credono più baschi di noi"; "Un buon basco è femminista, ambientalista, antirazzista"; "Se non sei nato qui non è lo stesso, non hai le radici"; "Ci chiamano spagnoli, *etarra*⁴, *kanpotarra*⁵". Frasi come queste, ascoltate spesso in occasioni informali, rimandano al tema dell'identità⁶. La questione identitaria è molto sentita in *Euskal Herria* (in basco: Paese Basco), terra che rivendicò autonomia e straordinarietà rispetto alla corona spagnola, subì una forte repressione culturale durante la dittatura franchista, fu teatro di violenze in nome di patriottismo e nazionalismo, e, in ultimo, attirò numerosi studiosi, spesso affascinati dall'enigma dell'origine e della lingua del suo popolo (Tejerina 1999; Zulaika 2000).

⁴ *Etarra*, in basco: membro dell'ETA, organizzazione armata independentista e nazionalista basca dichiarata terrorista dallo Stato spagnolo.

⁵ *Kanpotarra*, in basco: straniero, persona che viene da fuori.

⁶ In antropologia il termine identità non è privo di implicazioni teoriche. Per la concezione utilizzata qui si riprendono le riflessioni di Clifford (2002), Dei (2017) e Fabietti (2013), secondo cui il termine fa parte del linguaggio degli attori sociali e ignorarlo comporterebbe eliminare una parte di *agency* ai propri interlocutori, creando un distacco tra linguaggio comune e accademico.

Il discorso ha subito diverse svolte, tanto che si parla di un primo e di un secondo nazionalismo (De la Granja – De Pablo – Rubio Pobes 2011); uno dai connotati fortemente xenofobi, razzisti ed essentialisti, promosso da Sabino Arana alla fine del 1700; l'altro di influenza marxista e fondato sul legame tra identità basca ed *euskalduna* (in basco: chi parla *euskera*, la lingua basca), che ha posto fine al discorso razzista. Questo passaggio fu alla base del movimento di lotta armata ETA, *Euskadi Ta Askatasuna* (in basco: Paese Basco e Libertà) e dell'ideologia politica dell'*izquierda abertzale* (in basco: la sinistra patriottica), che abbraccia valori di sinistra e causa independentista, combinando anticapitalismo e autodeterminazione del popolo (Botti 2003; Laurenzano 2012).

Il discorso independentista e nazionalista è entrato a far parte del conflitto relativo all'*Alarde*. Molte persone che sfilano in *Jaizkibel* vedono un effettivo legame tra la decisione di sfilare nella compagnia mista e la postura politica della sinistra patriottica; per queste, c'è una connessione tra femminismo e nazionalismo basco: si fa riferimento a un sistema identitario ben delimitato e connotato, che connette l'essere *euskaldun* all'essere di sinistra e progressista. Nel caso *betiko*, viceversa, l'identità *hondarribitarra* si antepone alla questione basca: vi è una sovrapposizione tra essere di Hondarribia, essere del *pueblo*⁷, e sostenere l'*Alarde* tradizionale (Moreno – Kerexeta 2006). Il *pueblo* si lega alla storia del paese, alla memoria delle gesta degli antenati che condivisero in tempi lontani gli stessi spazi degli abitanti attuali. Nell'identità della festa si scontrano, dunque, diversi riferimenti temporali; da un lato, si fa riferimento al passato, alla memoria degli avi e alla tradizione come qualcosa di stabile che connette le generazioni del *pueblo*; dall'altro, al futuro. Il sentimento patriottico nutrito verso la patria basca, non dotata di una dimensione esistente, comprende una dimensione proiettiva non solo rispetto alla nazione da costruire, ma anche rispetto a che tipo di nazione costruire. La postura politica si lega a una proiezione simbolica (Hobsbawm - Ranger 2020) che vuole la patria basca, oltre che libera e capace di autodeterminarsi, femminista e inclusiva. Tali concezioni identitarie presuppongono due modi opposti di concepire la tradizione, e per descriverli si farà riferimento a due metafore: le radici e il fiume (Bettini 2011).

Le *cantiniere* che ogni anno vengono scelte per sfilare nell'*Alarde* sanno che durante il pranzo a metà tra una sfilata e l'altra è bene non togliersi gli stivaletti perché con le gambe gonfie sarebbe difficili rinfilarli. Bisogna avvolgerli in sacchetti di plastica e immergerli in una bacinella colma di ghiaccio per far riposare i piedi. Questo sapere non è scritto, si tramanda di generazione in generazione. Il sapere sedimentato la cui origine si

⁷ *Pueblo* si usa sia in riferimento al paese fisico che alle persone che lo abitano, i paesani. È una parola con una forte carica comunitaria e identificativa.

perde e le pratiche che si ripetono formano la tradizione. Secondo Bettini, una delle strategie per fissare l'identità è far discendere dalla tradizione, e quindi dal passato, "il potere di dirci 'chi siamo' nel presente" (Bettini 2011: 12). Il rapporto di causa effetto stabilito tra tradizione e identità è alla base della metafora, largamente utilizzata, delle radici.

Tale metafora è appropriata per descrivere il riferimento che i *betiko* fanno alla tradizione. Sentirsi *hondarribitarras* significa essere radicati nel *pueblo*, aver assorbito attraverso sangue e latte materno la cultura e le tradizioni. La sfilata è l'occasione per omaggiare gli avi che resistettero all'assedio, ma anche per riallacciare il legame con gli antenati più recenti, coloro che hanno tramandato la festa alle generazioni attuali. La ripetizione della tradizione è l'anello della catena che lega il passato al presente. Di conseguenza, è imprescindibile che l'*Alarde* rimanga fedele alla storia e alla tradizione, onori il legame al passato e si faccia custode nel presente di quanto trasmesso. Ogni modifica creerebbe un distacco. Se si vuole salvaguardare il legame con gli antenati nessun cambiamento che possa *desvirtuar* – ovvero, usando il lessico *betiko*, snaturare, compromettere, corrompere – l'essenza della festa può essere accettato. La tradizione si presenta come sacra e intoccabile, un museo o monumento vivente che anno dopo anno mette in scena l'identità della comunità, discesa dagli antenati.

Bettini contrappone alla metafora arborea la metafora acquatica e orizzontale del fiume in cui affluiscono diversi corsi d'acqua. A differenza dell'immagine delle radici, tale metafora permette di definire il rapporto tra tradizione e identità in modo fluido e non deterministico (Bettini 2011: 41). *Jaizkibel* abbraccia una concezione costruttivista della tradizione, a livello accademico rappresentata dal celebre testo di Hobsbawm e Ranger (2020), secondo cui le tradizioni non sono immobili, stabili, eterne, immutabili, affermando che, dalle più antiche alle più recenti non attraversano il corso della storia immuni ai cambiamenti. Ammettere che le tradizioni siano fluide e dinamiche, e che sono mutate nel corso del tempo, significa accogliere la possibilità del cambio, anche a costo di sacrificarne alcuni elementi. Secondo Ihintza⁸, l'*Alarde* non è da salvaguardare in quanto tradizione, bensì come esercizio collettivo. La ricezione del patrimonio non è considerata come un'azione passiva, e la sua modifica comporta la presa di coscienza di una comunità rispetto ai valori in cui si riconosce e che vuole tramandare nel futuro: il focus rispetto alla lotta relativa alla sfilata non è posto, infatti, solo in relazione al genere, ma anche ai temi di antimilitarismo e laicità.

Se basarsi sulla metafora arborea significa concentrarsi sull'immobilizzazione, il fiume corre il rischio di portare con sé anche l'immagine della mescolanza e dell'intorpidimento (Bettini 2011: 42). I *betiko* lamentano

⁸ Intervista a Ihintza, membro di *Jaizkibel*, 25 settembre 2024, Hondarribia.

che nella richiesta di *Jaizkibel* a favore di un *Alarde* unico ed egualitario si celino richieste relative alla laicizzazione e demilitarizzazione della festa. Non sono le donne a far sentire i *betiko* minacciati, quanto il cambiamento in sé. Iuso affianca al processo di patrimonializzazione, ossia l'elezione di un bene a patrimonio, quello di mobilitazione: "una postura per la quale parte della società è messa in moto dal patrimonio" al fine di salvaguardarlo (Iuso 2023: 28). L'autrice parla di emozioni patrimoniali, "casi in cui un patrimonio in pericolo ha suscitato emozioni collettive, o meglio mobilitato azioni collettive spontanee" (Ivi: 31). Si potrebbe dire che questo è il caso dell'*Alarde*. Dalla preoccupazione è nato un atteggiamento volto a proteggere, difendere e tutelare l'*Alarde*, opponendo una resistenza ostinata contro *Jaizkibel*, la stampa, i media, i politici, i tribunali e altri attori, percepiti come minacce.

I due schieramenti sorti all'interno della cittadinanza sono associabili con quanto espresso da due articoli della Convenzione UNESCO del 2005, e ne mettono così in luce le contraddizioni. Da un lato, *Jaizkibel* sembra rappresentare l'esigenza racchiusa nell'Articolo 7 della Convenzione, quella di "creare, produrre, diffondere e distribuire le espressioni culturali [...], tenendo in debita considerazione le condizioni e le esigenze specifiche delle donne e dei vari gruppi sociali, incluse le persone appartenenti alle minoranze" (UNESCO 2005). Dall'altro, l'interpretazione *betiko* e quella delle donne di *Hondarribiko Emakumeak* prescindono dalla lente della discriminazione di genere e pongono invece al centro il legame con la tradizione, riflettendo quanto stabilito nell'Articolo 8, che sottolinea la necessità di proteggere e preservare le espressioni culturali esposte "al rischio di estinzione, a una grave minaccia o che rendano necessarie qualsiasi genere di salvaguardia urgente" (Ivi).

Come altri beni materiali o immateriali, l'*Alarde* si situa nell'intercapedine tra la storia di cui siamo eredi, e che non possiamo dimenticare, e le nuove sensibilità sociopolitiche e identitarie. La tradizione demoetnoantropologica italiana ha crescentemente messo in luce, a partire dalle intuizioni di Cirese (1973) e Bravo (1984), come le feste siano fenomeni moderni e non anacronistici, vivi e in evoluzione; autrici e autori come Laura Bonato (2006), Fabio Dei e Caterina Di Pasquale (2017, 2023), Anna Iuso (2023), interessati in particolare al fenomeno delle rievocazioni storiche, si sono posti l'obiettivo di legittimare come oggetti di studio eventi cerimoniali che non si limitino al repertorio folklorico classico espressione delle classi popolari, superando la dicotomia tra riti arcaici autentici e genuini e feste moderne artificiose ed inautentiche. Le feste offrono così anche uno spunto fondamentale per riflettere sullo scontro tra le caratteristiche globali e le risposte locali (Bonato 2006: 134). Il dibattito sorto attorno al rapporto conflittuale tra inclusione e diritti umani e tutela del relativismo culturale solleva interrogativi sull'applicazione delle convenzioni internazionali.

Il caso specifico illumina circa l'importanza attribuita al patrimonio dalle comunità locali come strategia di sopravvivenza alle tendenze della globalizzazione; e alla tensione tra principio e prassi rispetto all'applicazione degli strumenti giuridici internazionali, suggerendo la necessità di valutarne l'applicabilità a partire dalle specificità contestuali. La commistione tra approccio giuridico ed etnografico rimane un fertile terreno con l'obiettivo di affinare gli strumenti legati alla salvaguardia e tutela del patrimonio. Oltre alla prospettiva antropologica, si sottolinea l'importanza di abbracciare una prospettiva di genere complessa che possa rendere conto delle dinamiche di inclusione ed esclusione a partire dalle esigenze particolari degli agenti locali.

Bibliografia

APOLITO, PAOLO

2014 *Ritmi di festa: corpo, danza, socialità*, Il Mulino, Bologna.

BETTINI, MAURO

2011 *Contro le radici: tradizione, identità, memoria*, Il Mulino, Bologna.

BONATO, LAURA

2006 *Tutti in festa: antropologia della cerimonialità*, Angeli, Milano.

BORELLI, BEATRICE - CARNEVALE, DAVIDE NICOLA - COLCIAGO, SARA - REGI, EMANUELE - TOSCANO, CINZIA

2023 *Approcciare l'immateriale. Culture, patrimonializzazione e performance nel lavoro redazionale al Dossier ICH 2003*. in «Antropologia e Teatro. Rivista di studi», 16, 309–317.

BOTTI, ALFONSO

2003 *La questione basca: dalle origini allo scioglimento di Batasuna*, Mondadori, Milano.

BRAVO, GIAN LUIGI

1984 *Festa contadina e società complessa*, FrancoAngeli, Milano.

BULLEN, MARGARET

2000 *Hombres, mujeres, ritos y mitos: los Alardes de Irún y Hondarribia*, in «Perspectivas feministas desde la antropología social», Ariel, Barcelona.

BULLEN, MARGARET – EGIDO, JOSÉ ANTONIO

2003 *Tristes espectáculos: las mujeres y los Alardes de Irún y Hondarribia*, Universidad del País Vasco Servicio Editorial, Bilbao.

BUTLER, JUDITH

2017 *L'alleanza dei corpi*, nottetempo, Milano.

2023 *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, GLF editori Laterza, Roma.

CAVARERO, ADRIANA – RESTAINO, FRANCO

2002 *Le filosofie femministe*, Mondadori, Milano.

CIRESE, ALBERTO MARIO

1973 *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palumbo, Palermo.

CLIFFORD, JAMES

2002 *Prendere sul serio la politica dell'identità*, in «Aut Aut», 97-114.

DE LA GRANJA, JOSÉ LUIS – DE PABLO CONTRERAS, SANTIAGO – RUBIO POBES, CORO

2011 *Breve historia de Euskadide los Fueros a la Autonomía*, Debate, Barcelona.

DEI, FABIO – DI PASQUALE, CATERINA

2017 *Rievocare il passato: memoria culturale e identità territoriali*, Pisa University press, Pisa.

2023 (a cura di) *Le rievocazioni storiche: Feste civiche e cultura popolare in Toscana*, Donzelli, Roma.

DEL VALLE, TERESA (a cura di)

1985 *Mujer vasca: imagen y realidad*, Anthropos, Barcelona.

DURKHEIM, ÉMILE

1973 *Le forme elementari della vita religiosa*, Newton Compton Editori s.r.l, Roma.

FABIETTI, UGO

2013 *L'identità etnica: storia e critica di un concetto equivoco*, Carocci, Roma.

HOBBSBAWM, ERIC – RANGER, TERENCE

2020 *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino.

IUSO, ANNA

2023 *Costruire il patrimonio culturale: prospettive antropologiche*, Carocci editore, Roma.

KEREXETA ERRO, XABIER

2006 *La Historia, a merced de la Tradición: El caso de los Alardes del Bidasoa*, in MORENO, M. G. – KEREXETA, E. X. (a cura di), *Los Alardes del Bidasoa, Pueblo versus Ciudadania*, Txapelaren azpian, denok berdin, Irún.

LAURENZANO, MAURO

2012 *Paese Basco e libertà. Storia contemporanea di Euskadi Ta Askatasuna (ETA)*, Red Star Press, Roma.

LAZZERONI, MICHELA

2023 *La geografia e le rievocazioni storiche: tra questioni di identità territoriale e spinte allo sviluppo locale*, in DI PASQUALE, C. – DEI, F. (a cura di), *Le rievocazioni storiche: Feste civiche e cultura popolare in Toscana*, Donzelli, Roma.

MOHANTY, CHANDRA TALPADE

2012 *Femminismo senza frontiere, Teoria, differenze, conflitti*, Ombre corte, Verona.

MORENO MÁRQUEZ, GORKA – KEREXETA ERRO, XABIER

2006 *Los Alardes del Bidasoa, Pueblo versus Ciudadania*, Txapelaren azpian, denok berdin, Irún.

TEJERINA, BENJAMÍN

1999 *El poder de los símbolos. Identidad colectiva y movimiento etnolingüístico en el País Vasco*, in «Reis», 75-105.

TRANCHE, MERCEDES

2006 *La participación de la mujer en el Aralde: Historia de un desencuentro*, in MORENO, M. G. – KEREXETA, E. X. (a cura di), *Los Alardes del Bidasoa, Pueblo versus Ciudadania*, Txapelaren azpian, denok berdin, Irún.

TURNER, VICTOR

2014 *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna.

URRETABIZKAIA BEJARANO, ARANTXA

2018 *Lecciones del camino*, Pamiela argitaletxea, Navarra.

UNESCO

2003 Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, Parigi.

2005 Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali, Parigi.

ZULAIKA, JOSEBA

2000 *Del cromañon al carnaval: los vascos como museo antropologico*, Erein, Donostia.

antropologia e teatro

ARTICOLO

Reclaiming Cultural Heritage Through Residents' Creative Engagement. Placemaking and Arts-Based Research in the Šnipiškės Neighbourhood Jekaterina Lavrinec

Abstract – ITA

Mirate a modellare spazi comunitari, luoghi pubblici e percorsi culturali, le pratiche di placemaking possono contribuire significativamente all'identità del luogo e al senso di appartenenza, soprattutto se radicate nelle storie e narrazioni locali. Questo articolo colloca le iniziative creative partecipative – come interventi di co-design dal basso – come pratiche su piccola scala ma politicamente rilevanti per ricucire reti locali di fiducia, sostegno reciproco e apprendimento situato nei quartieri. Richiamandosi alla nozione di R. Sennett (2013) di “cooperazione come arte”, l'articolo sostiene che le iniziative di placemaking in corso rivitalizzano la cooperazione come abilità sociale e che il processo di co-creazione ne favorisce lo sviluppo. Basandosi su un progetto di ricerca partecipativa basata sulle arti condotto nel quartiere storico di Šnipiškės (Vilnius) tra il 2012 e il 2020, l'articolo discute anche le premesse metodologiche della ricerca artistica in contesti urbani storici, evidenziandone il potenziale di amplificare voci poco rappresentate e di supportare la co-creazione della vita culturale – in linea con i principi della Convenzione UNESCO 2005 sulla Diversità delle Espressioni Culturali.

Abstract – ENG

Aimed at shaping community spaces, public places, and cultural routes, placemaking practices can meaningfully contribute to place identity and a sense of belonging, particularly when they are grounded in the local histories and narratives of place. This paper positions participatory creative initiatives – such as bottom-up co-design interventions – as small-scale yet politically potent practices for reweaving local networks of trust, mutual support and situated learning within neighbourhoods. By referring to R. Sennett's (2013) notion of “cooperation as a craft”, this paper argues that ongoing placemaking initiatives revive cooperation as a social skill and that the process of co-creation supports this skill. Drawing on findings from an arts-based participatory research project conducted in the historic neighbourhood of Šnipiškės (Vilnius) in 2012-2020, this paper also discusses the methodological premises of arts-based research in historic urban contexts, highlighting its potential to amplify underrepresented voices and to support the co-creation of cultural life – in accordance with the principles of the 2005 UNESCO Convention on the Diversity of

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 19 (2025)

DOSSIER | **Diversità culturale: quali scenari?**

ISSN: 2039-2281 | CC BY 4.0 | DOI 10.60923/issn.2039-2281/23469

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

ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

Reclaiming Cultural Heritage Through Residents' Creative Engagement. Placemaking and Arts-Based Research in the Šnipiškės Neighbourhood

Jekaterina Lavrinec

Introduction

As a researcher, when you come to the neighbourhood, it is essential to connect with people and their experiences. In the paradigm of arts-based research, the study of the place relies on a variety of performative and participatory art forms that engage with the urban environment, its communities, local narratives, and layered histories. Applied in urban studies, arts-based research relies upon cooperation through place-oriented creative practices. This approach is essential in challenged urban contexts, as it can foster a sense of ownership among residents of all ages while contributing to the improvement of the neighbourhood. While applied in the context of cultural heritage, the arts-based approach becomes particularly valuable, as it engages residents not only in preserving material traces of the past but also in reactivating intangible traditions, stories, and everyday practices that give meaning to a place. Through participatory creative processes, residents become co-authors of heritage interpretation, ensuring that it remains a living and evolving resource rather than a static relic. Drawing on my arts-based research of the historic Šnipiškės neighbourhood in Vilnius (2012-2020), conducted as a member of the Laboratory of Urban Games and Research (Laimikis 2020), I will examine how the cooperative creative process enables residents to reclaim the cultural heritage, not as a fixed monument of the past, but as a living, shared practice. Through creative engagement, residents reinterpret and reactivate the meanings of their neighbourhood, transforming everyday spaces into places of belonging and collective memory. Also, I will briefly discuss how by centring expression, interpretation, and collective creation, placemaking as the arts-based research approach contributes to the decolonisation of knowledge production. It is also essential that the value of arts-based research lies in its grounding in lived contexts, material conditions, and situated experiences, rather than in purely expressive artistic forms (Sullivan 2005).

An optic, in which cultural heritage is inseparable from the lived environments and the diversity of the everyday practices and creative activities that shape it, is supported by the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (2005). By emphasising “the vital role of

cultural interaction and creativity” and recognising cultural expressions as “an important factor that allows individuals and peoples to express and to share with others their ideas and values”, the Convention provides a framework for understanding place-oriented creative cooperative actions as forms of safeguarding and revitalising intangible and tangible heritage. It thus aligns with contemporary anthropological approaches to placemaking (Low & Lawrence-Zúñiga 2003; Dovey 2010), where the meaning of a place emerges through collective agency, embodied practice, and the situated use of space. These ideas are rooted in and resonate with phenomenological and critical perspectives on urban space as continually shaped and socially produced through everyday practices and interactions (Certeau 1984; Lefebvre 2004). In a closely related trajectory, design-oriented traditions such as New Urbanism and human-centred approaches to public space emphasise the creation of environments that foster social interaction and community life (Jacobs 1961; Whyte 1980; Gehl 2010). Together, these approaches laid much of the conceptual and practical groundwork for what later became known as placemaking, linking spatial design with social experience and civic engagement. They share the Convention’s concern with creating environments that enable participation, foster social connections, and promote a sense of belonging.

Notably, placemaking inherently engages questions of equity and inclusion, seeking to ensure that the creation and experience of place are shared among all members of a community. The framework of critical placemaking (Toolis 2017) develops this perspective further, foregrounding social justice in the co-production of space and thus aligning with the UNESCO Convention (2005), which emphasises the need “to create an environment which encourages individuals and social groups ... to create, produce, disseminate, distribute and have access to their own cultural expressions” (Article 7).

Within this optic, local creative and participatory practices in public places in challenged neighbourhoods (such as those developed in the Šnipiškės neighbourhood, Vilnius), enact the UNESCO Convention (2005) by ensuring that the creation and enjoyment of cultural expressions remain accessible to residents regardless of their economic or social circumstances. In disadvantaged neighbourhoods, creative practices that strengthen social ties and enhance the livability of the place are a vital resource, activated through collective acts of making and re-making. Cooperation and sharing (skills, knowledge stories, time, space, materials) lie at the heart of placemaking activities.

To draw a sketchy portrait of the historic Šnipiškės neighbourhood in Vilnius, this suburb was first mentioned in the 16th century. It became widely known in the 17th and 18th centuries for its workshops and craftsmanship. The territory was rich with clay and gravel, so bricks, roof tiles, and elements for smoking pipes

(Čivilytė - Kvizikevičius - Sarcevičius 2005) were produced here. Just a decade ago, workshops for fixing clocks, shoes, clothes, and even musical instruments could still be found here. The district experienced dramatic depopulation during and after World War II. Two waves of modernisation and urbanisation in the latter half of the 20th century and the early 21st century placed significant redevelopment pressure on the historic area; during the most recent phase of urbanisation, much of the historic area was replaced by high-rise glass office buildings. Today, a small part of the district still retains its suburban character, with wooden houses (built between the late nineteenth and early twentieth centuries), small gardens, and a slower pace of life. Many of these houses are shared between multiple families, resulting in visible variations in textures, colours, and architectural elements on the facades. Maintaining these wooden houses remains a persistent challenge. Much of the district's history and identity, particularly its connection to local crafts, has been forgotten. At the same time, the area itself has acquired a negative image in the press, which has affected its residents (Lavrinec 2018b). Also, the historic part of the district lacked public places for residents to gather. This became the starting point for the arts-based research and placemaking activities conducted in the neighbourhood starting from 2012.

Arts-based Research as Cooperation, Co-creation and Trustmaking

Traditionally, social research methods in urban studies have relied on qualitative techniques such as interviews, focus groups, community surveys, and observation. These methods are instrumental for gathering insights into residents' experiences, social relations, and the structural dynamics of place. They allow researchers to gain a partial understanding of how people use and perceive their urban environments. However, the phenomenological approach as well as critical debates in human geography and feminist theory on the production of knowledge have opened space for research tactics and methods, foregrounding embodiment, sensory experience, and emotion as essential dimensions of understanding social life (Massey 2005; Rose 1993; Rose 1997). This shift provided a critical foundation for arts-based and participatory approaches, which embrace non-verbal, affective, and collaborative ways of engaging with place.

Arts-based research offers situated and participatory means of inquiry. As Shaun McNiff puts it, "Arts-based research can be defined as the systematic use of the artistic process, the actual making of artistic expressions in all of the different forms of the arts, as a primary way of understanding and examining experience by both researchers and the people that they involve in their studies" (McNiff 2007: 29). Arts-based research utilises the creative practices (visual art, performance, storytelling, design, etc.), applying them as a tool for in-depth

understanding of how individuals and groups experience, construct, and negotiate meaning in place; it can be used in all aspects of social research, from cultivating data to analysis. Researchers like Sarah Pink (2015) and Maggie O'Neill (2012) have demonstrated how arts-based and sensory methods can evoke relational, emotional, and tacit aspects of place that are often difficult to grasp using conventional interviews or surveys. Arts-based approach enables researchers to access affective, multisensory, and situated knowledges that are frequently overlooked in traditional methodologies (Leavy 2015; McNiff 2007; Springgay & Truman 2018). It encourages an embodied, emotionally engaged presence of the researcher in the field, where personal sensorial and emotional experiences become integral to the process of knowledge creation and interpretation. These principles highlight the performative aspect of the research process, which can be seen as a series of visible actions through which the researcher connects with others and engages with their experiences. The physical presence of the researcher in public places offers opportunities for many social gestures and interactions, and opens possibilities for further cooperation. In the arts-based research, bodily language and non-verbal contact are a vital part of the research process. This corresponds to Richard Sennett's (2013) conceptualisation of cooperation as a social craft, woven through gestures, shared rituals, social rhythms, making and repairing things.

Importantly, participatory arts-based research methods enable researchers to co-create knowledge with participants, rather than extract it from them. In this regard, arts-based research aligns with the ideas of collaborative ethnography, which emphasises co-authorship, reciprocity, and the joint construction of meaning between researchers and participants. As Luke Eric Lassiter (2005) stresses, collaborative ethnography shifts the emphasis from "studying" others to "working with" them, treating interlocutors as co-authors and co-interpreters of cultural meaning. This approach not only opens the research process to active participation but also strengthens ethical accountability in the research endeavour, as the resulting narratives are co-constructed in dialogue with those whose lives they represent. Some researchers (Menezes & Costa 2024) discuss collaborative ethnography as "a valuable contribution to spatial research and placemaking", defining the latter as "the collective re-imagination and reinvention of spaces". Both arts-based research and collaborative ethnography bridge the gap between academic research and public engagement, aiming to make the research process meaningful for the residents involved.

Also, the participatory and co-creative dimension of arts-based research resonates with the pleasures and rhythms of fieldwork described by Sennett, who emphasises the value of engaging with others and the everyday flow of social interaction: "Certainly for me, this is the pleasure which comes from ethnographic

fieldwork: you get out and about, meeting people unlike yourself. The pleasures of relaxed chat, of casual conversation, like a stroll down an unfamiliar street, encourage the ethnographer in everyone” (Sennett 2013: 23).

As a researcher, entering the neighbourhood, you situate yourself within its social and spatial dynamics – not only observing, but contributing to the process of place-making, cultural expression, and the reweaving of social ties. Engaging in participatory arts-based research means stepping into the field as an active participant – open to cooperation, dialogue, and the uncertainties of co-creation. This approach defines the tactics that my colleague from the Laboratory for Urban Games and Research and I apply when working with public spaces and neighbourhoods. For example, between 2013 and 2015, in cooperation with the residents, the Laboratory for Urban Games and Research co-developed the *Street Mosaic Workshop* in the Šnipiškės neighbourhood in Vilnius. This placemaking initiative aimed to symbolically restore the area’s historical connection to ceramic workshops that operated there during the 16th to 18th centuries. At the same time, this placemaking practice functions as a participatory arts-based research method, facilitating engagement with and insight into residents’ lived experiences. Conducted as a series of open-air artistic sessions, the *Street Mosaic Workshop* encouraged residents and visitors to join and co-create ceramic mosaics using available surfaces (like concrete electric poles), forming a public *Mosaic Route*. In the beginning, an essential component of this process was my physical presence in the neighbourhood – I worked on-site day by day, sitting by concrete electric poles while creating mosaics, remaining visible and approachable to passers-by. This bodily presence, combined with an ongoing and accessible creative process, encouraged curiosity, sparked conversations, and gradually led to collaboration. Frequently, I was joined by Julius Narkūnas, my colleague from the Laboratory for Urban Games and Research. In both situations – whether I was working alone or with a collaborator – residents would approach us, and the dynamics of social interaction remained similar. On the third day of making mosaics, we were joined by local children and young people. Within two weeks, an elderly woman approached us with a key to her garage located near the workshop site, inviting us to use the colourful ceramic tiles she had been storing there for years. Sharing resources is an essential part of the trust, which emerges because your actions in public places have been observed over time. In my arts-based research, being present, visible, and approachable proved to be crucial (yet it also involved making oneself vulnerable to diverse and often unpredictable situations).

Arts-based research is a time-consuming process, yet the time spent in public places fosters strong social ties within the community. A cooperative creative process in public space – open to all who approach with mutual

respect – cultivates the conditions for exchanging ideas, stories, materials, and shared meanings, while fostering micro-contacts and connections that strengthen the social fabric of place. This is the very essence of placemaking, which creates spaces for dialogue, nurtures trust among participants, and contributes to the evolving character and vitality of the place itself.

The *Street Mosaic Workshop* transformed transition areas of the neighbourhood into small temporary places for regular social contacts. Ongoing and recurring creative activities provided residents with opportunities to spend more time outdoors together, exchanging ideas and stories about the neighbourhood. Interestingly, R. Sennett argues that the development of cooperation as a social craft is tied to repeated, sustained practices: “The rhythm of skill-development becomes a ritual, if practised again and again” (Sennett 2013: 202). In the context of arts-based research, repeated, cooperative practices in public places translate into shared experience and practical knowledge – including how to create mosaics, the meanings and stories participants embedded in their work, and the stories of the ceramic objects and decorations used for mosaics. These meetings by the neighbourhood’s electric poles became a platform for mutual learning and everyday creativity – while developing mosaics, participants started generating new ideas for the neighbourhood, developing shared future perspectives.

As a placemaking initiative, the *Street Mosaic Workshop* also became a place for participants to share their social and cultural contexts and their family stories. For example, we learned that some children hid from their classmates the fact that they lived in the historic part of Šnipiškės, which had been negatively portrayed in the media. However, participation in the *Mosaic Workshop* – and the opportunity to decorate the neighbourhood – had a positive impact: children started bringing classmates to show them their work proudly. As a placemaker, I recognise that this growing sense of ownership emerges when one imprints their time, passion, skills, stories and the emerging connections into the urban environment. Collective creative practices that shape and reshape the public places not only develop social skills but also reinforce a sense of belonging, while genuinely empowering placemakers of different ages and abilities. Especially in marginalised urban contexts, placemaking can be perceived both as a practice of critical thinking and as a healing process. Even small-scale collective artistic interventions can spark alternative narratives about the historic neighbourhood, which are voiced and disseminated by participating residents. The impact of placemaking – and, more broadly, of participatory art practices – is particularly significant in neglected neighbourhoods. This dynamic directly resonates with the principles of the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of

Cultural Expressions (2005), which highlights the importance of ensuring equitable access to cultural expressions and encouraging the active participation of civil society in cultural life.

Through participatory and creative efforts to re-establish ties to place-based cultural practices, memories, and identities (that may have been obscured and undervalued), cultural heritage is revitalised as an organic part of contemporary life and neighbourhood identity. These kind of placemaking activities might become a part of what the heritage researchers define as “rhizomatic development” of continual living sites (Markevičienė 2012: 79). In the case of Šnipiškės, creative cooperative activities in public spaces provided adults with opportunities to form new social connections. It became a start for a series of pragmatic initiatives for the neighbourhood: the active residents arranged various activities, advocating for safe speed, safe sidewalks, safe winter roads, and arranged seasonal celebrations, connected to the history of the neighbourhood. Children who had participated in the Street Mosaic Workshop and other initiatives – such as neighbours’ picnics, urban games, and urban furniture workshops, initiated by the Laboratory of Urban Games and Research – started arranging community events themselves within just a few years. In this way, placemaking activities that regularly bring people together in public places reinforce community cohesion. This dynamic of learning by doing, in which one cooperative initiative sparks the next, corresponds to Richard Sennett’s idea of cooperation as a craft. While exploring the importance of informal gestures, which weave a social network, Sennett notes: “in learning, ‘show rather than tell’ is seldom entirely voiceless, [...] but showing comes before explaining” (Sennett 2013: 207).

From a placemaking perspective, the co-creation of even small objects for public use translates into the collective shaping of public space, where shared activities and rituals foster social skills, strengthen a sense of belonging, and contribute to the evolving character of the neighbourhood. Another example of creative placemaking in the historic neighbourhood, complementing the Street Mosaic case, was the Open Code Urban Furniture Workshops held in Šnipiškės in 2015. For this workshop, the Laboratory for Urban Games and Research used Tetris-inspired wooden modules, which could be arranged flexibly, according to the choices and needs of the residents (Lavrinec 2018a). This co-design workshop engaged children in a hands-on placemaking process alongside adults, encouraging them to choose the configuration of the modular furniture, construct it, and paint it. Through this creative process, the children not only shaped the design of the furniture but also developed functional uses for the pieces, transforming one element into a table for chess games. Beyond the workshops, the young participants continued to use the furniture in self-initiated events,

inventing new functions for it. In this way, participation in the placemaking activities can reinforce children's sense of ownership and agency in shaping public spaces.

Materiality of Place

Materiality plays a crucial role in neighbourhood studies from a placemaking perspective. The physical features of a place – such as geological characteristics of the place, buildings, streetscapes, public furniture, and textures – do not merely provide a backdrop for social and cultural life; they actively shape how residents experience, interpret, and interact with their environment. Material elements anchor memory and identity, mediate social interaction, and enable creative practices, while also connecting tangible and intangible cultural heritage. Every historic neighbourhood carries a distinctive connection to its material environment, which both shapes and reflects local practices, skills, and identities. The importance of traditional knowledge “as a source of intangible and material wealth” and its “positive contribution to sustainable development, as well as the need for its adequate protection and promotion” is recognised in the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (2005). In this sense, the Convention positions traditional craftsmanship and locally embedded creative skills as essential expressions of cultural diversity and as drivers of sustainable development. Article 1(G) highlights the need to “give recognition to the distinctive nature of cultural activities, goods and services as vehicles of identity, values and meaning”. This principle affirms that local practices (such as working with wood, clay, stone, or textiles native to a particular territory) are not only aesthetic or economic activities: the craftsperson's engagement with local materials sustains both practical knowledge and the relational fabric of the community, as techniques are transmitted through shared work, observation, and mutual care. In this way, material culture becomes a medium through which cultural expressions remain living and renewable, linking people to place through the rhythms of making, maintaining, and repairing.

In Šnipiškės, for example, clay played a central role for several centuries (production of ceramics for stoves, roofs, pipes), while wood formed the primary material for residential houses. Each material demanded specialised knowledge and skills for construction, use, and ongoing maintenance, embedding a tangible craft heritage in everyday life. Over time, the layer of suburban architecture was overlaid with newer materials (concrete and glass) through modern development, adding new textures to the urban fabric and reshaping the material and sensory experience of the neighbourhood. Every material layer requires different maintenance skills, and each architectural layer, with its environment (suburban houses with gardens, glass

office buildings, concrete blocks of flats) is connected to a variety of everyday practices (Certeau 1984) and social rhythms (Lefebvre 2004). In his turn, R. Sennett (2013) connects the decline of practical, hands-on skills in modern societies with the decline of cooperative capacities, because both require the ability to work with materials, tools, and with others in a process that is rarely entirely predictable. Redeveloping practical skills through shared, hands-on activities thus also reintroduces and strengthens the capacity for cooperation in contemporary cities. In placemaking, the act of creating something tangible together – even if modest in scale – can generate a meaningful shift in social dynamics, as collective making fosters reciprocity (by opening opportunities for discussions, negotiations, exchange of ideas, accepting different perspectives).

In the present context, the wooden fabric of Šnipiškės sustains a slower and more embodied rhythm of life compared to the accelerated temporality of neighbouring office districts. The upkeep of wooden houses, shared gardens, and small-scale infrastructure requires practical cooperation and the circulation of local skills – painting and patching façades, repairing roofs, tending plants. These practices generate rhythms of maintenance, repair, and seasonal activities that stand in contrast to the standardised, outsourced upkeep of glass offices and concrete blocks. As Lefebvre (2004) suggests, social rhythms emerge from the entanglement of spatial forms, temporal patterns, and everyday practices. In Šnipiškės, the wooden material environment anchors a rhythm of domesticity, neighbourly exchange, and informal gatherings in courtyards and streets. Placemaking initiatives that respond to and build upon local rhythms, treating them as living practices (which embrace a special type of everyday creativity – such as decorating your garden for the pleasure of the passers-by), can foster denser social ties. Ceramic workshops, collective design activities, picnics and seasonal celebrations in Šnipiškės' public places drew upon seasonal and social rhythms of the neighbourhood. The creative activities extended existing skills of maintenance and cooperation into shared acts of exploring and reanimating the neighbourhood's history, stories, and identity. In this way, arts-based research activated residents' connections to local material culture, weaving creative collaboration into the everyday fabric of wooden Šnipiškės.

Conclusions

Cooperation and co-creation are vital aspects of place-oriented arts-based research. To understand how residents experience, construct, and negotiate meaning in the place, cooperation appears to be a particularly fruitful tactic – one that not only fosters shared understanding but also enhances the quality of the place itself. Even small-scale adjustments of the materiality and configuration of the place may result in changes in social

rhythms, interactions, and scenarios of use. Residents-driven collective making in (and of) public places may not only visually mark the neighbourhood's layered memory but also become tools for informal communication and a sense of shared authorship over public space. Repetitive collective creative actions as a form of symbolic appropriation of the place establish an emotional relationship with the place, encouraging the development of responsibility for the neighbourhood, which becomes a shared space for the emerging local community. Cooperative placemaking not only cultivates a sense of belonging rooted in the neighbourhood's lived history, but also generates new shared spaces of meaning and cultural expression. Placemaking in urban settings is inherently performative, as it depends on the bodily presence of participants who enact and re-enact social relations, meanings, and uses of space through their collective practices. The presence of placemakers in public places transforms these sites by generating social interactions and bringing visibility to the narratives that shape how the places are perceived and lived. In this sense, creative co-activities in public places are a performative process in which actions such as walking, gathering, creating, or playing inscribe meanings and new stories into the urban environment. Cooperative, place-oriented artistic practices turn everyday spaces into stages of shared expression and cultural production.

Bibliografia

ČIVILYTĖ, A. – KVIZIKEVIČIUS, L. – SARCEVIČIUS, S.

2005 Pypkių gamybos centras Vilniuje, in «Kultūros paminklai», no. 12, pp. 26-41, accessed via Lituaniaistika database: <https://www.lituanistika.lt/content/9756> (accessed on 30 July 2025).

DE CERTEAU, MICHEL

1984 *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley (*L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1980).

DOVEY, KIM

2010 *Becoming Places: Urbanism / Architecture / Identity / Power*, Routledge, London.

GEHL, JAN

2010 *Cities for People*, Island Press, Washington, D.C.

JACOBS, JANE

1961 *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York.

LAIMIKIS.LT

2020 *Laimikis Archive 2007-2020*. Vilnius, <https://laimikis.lt/archive> (accessed on 30 July 2025).

LASSITER, LUKE ERIC

2005 *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*, University of Chicago Press, Chicago.

LAVRINEC, JEKATERINA

2018a *Open Code Urban Furniture: Co-design Workshops*, in «Places for Sharing: Tools for Placemaking and Social Research», ed. L. Gablier, European Cultural Foundation / Krytyka Polityczna, pp. 69-76.

2018b *Small Stories of the Urban Villages: the Wooden Šnipiškės Neighbourhood, Vilnius*, in «World Architecture», vol. 06 (336), pp. 45-49,

LEAVY, PATRICIA

2015 *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice*, 2nd ed., Guilford Press, New York.

LEFEBVRE, HENRI

2004 *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, Continuum, London (trans. *Éléments de rythmanalyse: Introduction à la connaissance des rythmes*, Syllepse, Paris, 1992).

LOW, S. M. – LAWRENCE-ZÚÑIGA, D. (a cura di)

2003 *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*, Blackwell Publishing, Oxford.

MARKEVIČIENĖ, JŪRATĖ

2012 *The Spirit of the Place-the Problem of Re-Creating*, in «Journal of Architecture and Urbanism», vol. 36 (1), pp. 72-81.

MASSEY, DOREEN

2005 *For Space*, SAGE Publications, London.

McNIFF, SHAUN

2007 *Arts-Based Research*, in KNOWLES, J. D. - COLE, A. L. (a cura di), *The Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*, SAGE Publications, Thousand Oaks, pp. 29–40.

MENEZES, M., – COSTA, C. S.

2024 *The Role of Collaborative Ethnography in Placemaking*, in «Humans», vol. 4 (3), pp. 284–297.

O'NEILL, MAGGIE

2012 *Ethno-mimesis and Participatory Arts: Doing Arts Based Social Research*, in KNOWLES, J. D. – COLE, A. L. (a cura di), *The Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*, SAGE Publications, London, pp. 105–118.

PINK, SARAH

2015 *Doing Sensory Ethnography*, 2nd ed., SAGE Publications, London.

ROSE, GILLIAN

1993 *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*, Polity Press, Cambridge.

1997 *Situating knowledges: Positionality, reflexivities and other tactics*, in «Progress in Human Geography», vol. 21 (3), pp. 305–320.

SPRINGGAY, S., – TRUMAN, S. E.

2018 *Walking Methodologies in a More-than-Human World: WalkingLab*, Routledge, London.

SENNETT, RICHARD

2013 *Together. The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation*, Penguin Books, New York.

SULLIVAN, GRAEME

2010 *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts*, 2nd ed., SAGE Publications, Thousand Oaks.

UNESCO

2005 CONVENTION ON THE PROTECTION AND PROMOTION OF THE DIVERSITY OF CULTURAL EXPRESSIONS,
Paris (Ed. 2013), <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000225383> (accessed on 29 June 2025).

WHYTE, WILLIAM H.

1980 *The Social Life of Small Urban Spaces*, Conservation Foundation, Washington, D.C.

antropologia e teatro

ARTICOLO

La convenzione 2005 dell'UNESCO come quadro strategico e sinergico per strutturare le azioni del Piano Mattei

Valeria Marcolin

Abstract – ITA

Fin dall'antichità, l'Italia ha rappresentato un ponte culturale tra Europa e Africa, generando scambi commerciali e relazioni culturali che hanno segnato profondamente entrambi i continenti. Questo contributo interroga il ruolo che la cultura e le espressioni artistiche possono svolgere nelle attuali politiche di cooperazione tra Italia e Africa, in particolare nel quadro del Piano Mattei, lanciato nel novembre 2023 come nuovo strumento di partenariato paritario per lo sviluppo sostenibile. Attraverso l'analisi della Convenzione UNESCO 2005 sulla protezione e promozione della diversità delle espressioni culturali – di cui si celebrano i vent'anni nel 2025 – l'articolo propone un approccio integrato che riconosce alla creatività culturale un ruolo centrale come settore motore di sviluppo sostenibile (articoli 6 e 7 della Convenzione, in particolare), parallelamente ad una sua funzione strategica trasversale nei programmi di sviluppo sostenibile economico, sociale, umano e ambientale. L'articolo sostiene che questo approccio può trasformare la cooperazione da una logica puramente progettuale a una visione olistica, rafforzando l'appropriazione locale dei programmi e la loro legittimità presso le comunità di entrambi i continenti.

Abstract – ENG

Since ancient times, Italy has served as a cultural bridge between Europe and Africa, generating commercial exchanges and cultural relations that have profoundly shaped both continents. This contribution examines the role that culture and artistic expressions can play in current cooperation policies between Italy and Africa, particularly within the framework of the Mattei Plan, launched in November 2023 as a new instrument of equitable partnership for sustainable development. Through an analysis of the 2005 UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions – celebrating its twentieth anniversary in 2025 – the article proposes an integrated approach that recognizes cultural creativity as playing a central role as a driving sector of sustainable development (Articles 6 and 7 of the Convention, in particular), alongside its strategic transversal function in programmes of economic, social, human and environmental sustainable development. The article argues that this approach can transform cooperation from a purely project-based logic to a holistic vision, strengthening local ownership of programmes and their legitimacy among communities on both continents.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 19 (2025)

DOSSIER | **Diversità culturale: quali scenari?**

ISSN: 2039-2281 | CC BY 4.0 | DOI 10.60923/issn.2039-2281/23579

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



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

La convenzione 2005 dell'UNESCO come quadro strategico e sinergico per strutturare le azioni del Piano Mattei

Valeria Marcolin

Ricucire un filo con il passato verso un futuro comune

Questo contributo nasce dalla mia esperienza pluriennale nel campo della cooperazione culturale internazionale e allo sviluppo, in particolare come dirigente di organizzazioni no profit, ideatrice - responsabile progettuale ed membro della «Experts Facility UNESCO-EU», parallelamente al ruolo di esperta valutatrice di progetti del Fondo UNESCO per la diversità culturale (2020-2024). Queste esperienze, insieme alla mia collaborazione con altre organizzazioni internazionali, regionali, istituzioni europee e africane, mi ha permesso di osservare direttamente le dinamiche di implementazione di progetti culturali in contesti africani, analizzando le sfide e promuovendo le potenzialità dell'integrazione della dimensione culturale nei programmi di sviluppo sostenibile.

Da questa prospettiva, propongo una riflessione che intreccia l'analisi delle politiche pubbliche con l'esperienza sul campo, interrogando il potenziale della Convenzione UNESCO 2005 come strumento strategico per orientare le collaborazioni culturali tra Italia e Africa. La Convenzione offre una visione fondata su un approccio integrato dell'azione di cooperazione culturale sia tra stati che tra altri portatori di interesse della governance culturale; riconosce alla cultura sia un ruolo motore che una funzione trasversale nei programmi di sviluppo sostenibile. Le disposizioni della Convenzione fanno evolvere la cooperazione da una logica puramente progettuale a una visione olistica, capace di rafforzare l'appropriazione locale e la legittimità dei programmi presso le comunità di entrambi i continenti.

Sistematizzare gli interventi: ecosistema creativo e scambi culturali rinnovati tra Europa e Africa

Già dal III millennio a.C la posizione dell'Italia, in particolare del suo meridione e delle sue isole, ne ha fatto un ponte di commercio, scambio e incontro di culture tra l'Europa e l'Africa, inizialmente settentrionale, ed in seguito continentale. Dall'impero romano, al periodo bizantino e dell'alto Medioevo, passando per l'epoca delle Repubbliche marinare (XI-XV secolo) gli scambi di manufatti, materie prime, perle, carta (come la carta

veneziana¹ utilizzata per i manoscritti delle biblioteche di Timbuctu) hanno tracciato rotte, e disegnato relazioni. Queste rotte ancora oggi echeggiano nelle collezioni dei nostri musei, nello sviluppo di nuove conoscenze per l'Europa, che questi contatti culturali hanno segnato e di cui ancora troppo poco si riconosce l'apporto nello spazio mediatico, educativo e pubblico europeo ed italiano. Se il dibattito pubblico ha più recentemente posto una doverosa attenzione critica all'eredità coloniale europea ed italiana in Africa e alle nuove forme di colonialismo economico (Nkrumah 1965; Hickel 2017; Taylor 2020), resta invece meno valorizzata la memoria dei lunghi secoli di scambi culturali e commerciali che precedettero e accompagnarono tale periodo.

Come la bussola, inventata in Cina ma arrivata in Occidente insieme alle merci trasportate dall'Africa dai mercanti di Amalfi, Venezia, Pisa e Genova nei loro scambi con il mondo arabo-islamico², quali nuovi "strumenti di navigazione" possono orientare oggi nuove rotte da disegnare, ripensare nelle collaborazioni, tra i continenti africano ed europeo per un mondo sostenibile, di pace ed in comune?

Qual è il ruolo principale della cultura, dell'arte e della partecipazione culturale nel creare queste nuove rotte comuni che si ispirino ad uno spirito di scambio equo, solidale, e di co-costruzione per uno sviluppo congiunto di società inclusive e creative, pacifiche, in particolare attente ai bisogni, alle aspirazioni ma ugualmente ai timori delle nuove generazioni?

Il Piano Mattei³ è dal novembre 2023 la nuova "bussola" delle politiche italiane in materia di sviluppo nella collaborazione tra l'Italia e gli stati africani attraverso la promozione dello sviluppo sostenibile e di un partenariato paritario.

Tra i risultati attesi⁴ dalla sua messa in opera figurano:

- il miglioramento delle condizioni di vita locali delle popolazioni, il rafforzamento di sistemi sanitari, istruzione, energie pulite, l'aumento di investimenti italiani con imprese locali, infrastrutture fisiche e digitali ed una migliore gestione dei flussi migratori.

¹ AIME, MARCO [s.d.] *L'Africa a Venezia*, «doppiozero», disponibile all'indirizzo: <https://www.doppiozero.com/lafrica-venezia> [Ultimo accesso: 27 luglio 2025].

² POLI, SILVANA 2020 *Le repubbliche marinare*, <https://www.silvanapoli.it/2020/11/24/le-repubbliche-marinare/> (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

³ FATTIBENE, D. – MANSERVISI, S. 2024 *The Mattei Plan for Africa: A Turning Point for Italy's Development Cooperation Policy?*, Roma, Istituto Affari Internazionali, <https://www.iai.it/it/pubblicazioni/c05/mattei-plan-africa-turning-point-italys-development-cooperation-policy> (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

⁴ ISPI 2024 *Il Piano Mattei: rilanciare l'Africa policy dell'Italia*, https://www.ispionline.it/sites/default/files/pubblicazioni/ispi_report_piano_mattei_2024.pdf (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

La prima fase operativa pilota del Piano si concentra su 14 paesi (identificati progressivamente tra il 2024 e il 2025 e che comprendono Egitto, Tunisia, Algeria, Marocco, Costa d'Avorio, Mozambico, Repubblica del Congo, Etiopia, Kenya, Angola, Ghana, Mauritania, Tanzania e Senegal). Le cooperazioni previste, per alcune già in atto a seguito di bandi e altri strumenti di finanziamento previsti dal Piano Mattei, si fondano su alcuni principi fondamentali in fase con strumenti di orientamento operativi a livello europeo⁵. Tra questi figura il nuovo Partenariato Strategico Africa Europa, risultato del sesto Summit tra l'Unione Europea e l'Unione Africana nel febbraio 2022 e strutturato attorno ad una visione comune della cooperazione tra i due continenti all'orizzonte 2030⁶. Il Partenariato ambisce a conseguire solidarietà, sicurezza, pace e uno sviluppo economico, una prosperità sostenibili e sostenuti per i cittadini dei due continenti, riunendo persone, regioni e organizzazioni⁷. Il pacchetto di investimenti - parallelo alla cooperazione istituzionale tra Africa ed Europa - prevede 150 miliardi di euro iscritti all'interno della strategia «Global Gateway»⁸. Le priorità di investimento sono legate ai settori co-identificati per rispondere alle esigenze del continente africano:

- infrastrutture, salute, istruzione e competenze, cambiamenti climatici e ambiente, creazione di posti di lavoro, in particolare per i giovani (in Africa, il 75% della popolazione ha meno di 25 anni e rappresenta quindi un target centrale delle azioni previste).

Il Piano Mattei è quindi in gran parte allineato con gli obiettivi del nuovo Partenariato Africa-Europa, rinforzando in questo senso la coerenza tra le politiche pubbliche sul piano nazionale ed europeo.

L'Italia partecipa già attivamente ad alcuni progetti nel quadro degli investimenti "Global Gateway" e in "Team Europe Initiatives"⁹, come l'importante progetto del «corridoio di Lobito»¹⁰ che riuniscono intorno ad uno stesso progetto più partner europei pubblici e privati di più paesi membri.

⁵ CONSIGLIO EUROPEO 2022 *Relazioni UE-Africa – Una visione comune per l'UE e l'Africa*, <https://www.consilium.europa.eu/it/policies/eu-africa/#vision> (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

⁶ CONSILIUM EUROPAE 2022 *6th European Union – African Union Summit: A Joint Vision for 2030*, https://www.consilium.europa.eu/media/54412/final_declaration-en.pdf (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

⁷ CONSILIUM EUROPAE 2022 *Relazioni UE-Africa – Una visione comune per l'UE e l'Africa*, <https://www.consilium.europa.eu/it/policies/eu-africa/#vision> (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

⁸ CONSILIUM EUROPAE 2021 *Global Gateway*, <https://www.consilium.europa.eu/it/policies/global-gateway/> (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

⁹ COMMISSIONE EUROPEA [s.d.] *Team Europe Initiatives*, https://international-partnerships.ec.europa.eu/policies/team-europe-initiatives_en (Ultimo accesso: 28 luglio 2025).

¹⁰ TOMORROW'S AFFAIRS 2025 *Can the EU's 'Global Gateway' and Italy's 'Mattei Plan' compete with the Belt and Road Initiative in Africa?*, <https://tomorrowsaffairs.com/can-the-eu-s-global-gateway-and-italy-s-mattei-plan-compete-with-the-belt-and-road-initiative-in-africa> (Ultimo accesso: 27 luglio 2025)

L'insieme di questi elementi può apparire distante dall'universo della promozione culturale nella cooperazione allo sviluppo. Tuttavia la Convenzione UNESCO 2005 sulla protezione e promozione della diversità delle espressioni culturali, di cui si celebrano i 20 anni quest'anno, e di cui l'Italia è Parte, attraverso le sue disposizioni offre

- un trattato internazionale che afferma la natura distintiva dei beni e servizi culturali come portatori di identità, valori e significato (Richieri Hanania 2014)
- un documento che riconosce alle «*politiche e misure relative alla cultura, sia a livello locale, nazionale, regionale o internazionale, che siano incentrate sulla cultura in quanto tale o intese ad avere un effetto diretto sulle espressioni culturali degli individui, gruppi o società, comprese la creazione, produzione, diffusione e distribuzione di attività e beni e servizi culturali e l'accesso agli stessi*» (articolo 4) un ruolo motore essenziale dello sviluppo¹¹;
- un possibile « ponte » da esplorare, oggetto di questo articolo, perché la cultura diventi un percorso, una "rotta comune", come proposto all'inizio di questo articolo, di questi investimenti in settori legati a tutt'altri obiettivi di politiche pubbliche (come trasporti, infrastrutture digitali, o ancora, in altri campi, salute). Come? Attraverso la mobilitazione delle disposizioni degli articoli 13 e 14¹² della Convenzione ad esempio (da applicare in maniera sinergica).

Sottolineando il ruolo leva e trasversale della cultura nei vari ambiti dello sviluppo sostenibile di un territorio (sociale, economico, ecologico, umano) - anche attraverso i programmi di cooperazione internazionale allo sviluppo -, il testo della Convenzione invita a mobilitare in maniera innovativa la cultura e la creatività (nella diversità delle loro espressioni locali) nell'ambito di altre politiche e dei loro obiettivi. La mobilità di beni, attività e servizi culturali, di artisti ed operatori di settore ne trae parallelamente beneficio.

Come già in atto a livello europeo, sarebbe possibile integrare o rafforzare la presenza di progettualità culturali ed artistiche nella dimensione progettuale di azioni di cooperazione italiana. Ciò riguarderebbe in particolare ambiti di comunicazione e di diplomazia pubblica.

Tali progettualità potrebbero essere integrate in attività di sensibilizzazione all'interno di progetti di altra natura, come ad esempio progetti attenti alla diversità culturale e alla creatività come risorsa di sviluppo in

¹¹ Gli articoli 6 e 7 della Convenzione invitano le Parti a promuovere politiche che favoriscano la creazione, produzione, distribuzione e accesso alle espressioni culturali proprie e altrui, riconoscendo il contributo degli artisti e di tutti gli operatori culturali coinvolti. UNESCO 2005 *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali*, artt. 6-7

¹² UNESCO 2005 *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali*, artt. 13-14, <https://www.unesco.org/creativity/en/2005-convention> (Ultimo accesso: 28 luglio 2025).

settori ambientali, sociali, economici, di trasporto e urbani. Questo contribuirebbe non solo ad una migliore adesione e comprensione del Partenariato da parte delle popolazioni locali in Africa (sia nel quadro del Piano Mattei, che europeo per il Global Gateway e gli altri programmi di cooperazione), ma ugualmente ad una migliore appropriazione di queste strategie di cooperazione a livello delle comunità in Italia, e sul continente europeo.

Investimenti diretti nel settore culturale in Africa potrebbero essere rinforzati già nel quadro dei bandi esistenti e previsti nel Piano. La formazione è una componente essenziale nella catena di valore delle varie filiere creative, e potrebbe beneficiare di collaborazioni tra enti italiani e enti basati in Africa attraverso i bandi pubblicati e le facilità disposti per Università ed Enti pubblici nei settori dell'istruzione e della tutela dei minori (Costa d'Avorio ad esempio); o ancora attraverso bandi universitari bilaterali (come nel caso di con Algeria e Tunisia) e continentali (bando per progetti congiunti università italiane e africane -G7). Altre opportunità sono offerte dalla promozione di accordi accademici e di formazione per funzionari pubblici, a progetti su salute, formazione turistico-alberghiera, transizione digitale ed ecologica. Unendo l'approccio settoriale a una visione olistica del ruolo della cultura come motore per la promozione del Piano Mattei, si potrebbe passare da una visione puramente «progettuale» ad una «visione più globale», con forte valore aggiunto sulla lettura e la visibilità del programma di lavoro dello strumento.

Tra i progetti direttamente a contenuto culturale ad oggi integrati nelle realizzazioni del piano figurano: "*WHAPS – World Heritage in Africa: process and Strategies*" (condotto dalla Scuola Nazionale del Patrimonio Mic e ICCROM); il "Campus Enrico Mattei – Scuola Italiana di Ospitalità" che comprende ugualmente scambi culturali e mobilità lavoro Italia-Egitto (cogestione con Federturismo, PickAlbatros, Ambasciata d'Italia); il progetto "*Heritage Craftmanship*" in Costa d'Avorio, Egitto, Kenya, Tunisia (MAECI, DGCS, ICCROM, Fabbrica di San Pietro); il Dialogo Italia-Africa "Industrie culturali e creative – Moda" (con eventi annuali previsti dal 2025); "*Sustainable Threats for Africa-Italy partnership*" (avviato da AICS, focalizzato su filiere tessili etiche, diritti del lavoro, co-progettazione con PMI africane).

L'adozione di un approccio sinergico e trasversale degli investimenti permetterebbe di collegare i progetti direttamente attivi in ambito culturale con le collaborazioni in ambito formativo, attraverso i dispositivi citati precedentemente e messi a disposizione di università e istituti di formazione.

Fondi per ricerca ed educazione sono già in parte stanziati; consentirebbero di rinforzare partenariati Africa-Italia in connessione con formazioni in ambito culturale, con alcuni esempi già in corso per istituti di insegnamento musicale.

Il settore culturale necessita ugualmente di un rafforzamento dei quadri normativi e di finanziamento pubblici, affinché possano meglio corrispondere ai bisogni e alle specificità dei settori creativi. Come già in atto attraverso l'azione di altre cooperazioni bilaterali e multilaterali, sarebbe possibile rafforzare gli impegni delle università italiane verso l'Africa e i singoli paesi coperti dal Piano Mattei in progetti di ricerca sulle politiche culturali, statistiche e indicatori, e turismo culturale sostenibile.

I progetti culturali già finanziati nel quadro del Piano e di altre forme di cooperazione bilaterale possono costituire una fonte per l'identificazione dei bisogni in materia di rafforzamento delle capacità da parte delle amministrazioni e degli enti pubblici, nonché delle organizzazioni di categoria nei paesi partner. Questi bisogni potrebbero a loro volta trovare risposte attraverso un dialogo istituzionale rafforzato, assistenze tecniche bilaterali e cooperazione con altri paesi europei¹³.

Rinforzare le capacità di azione attraverso la cooperazione include ugualmente la collaborazione su quadri di governance e normativi dei settori, le competenze dell'amministrazione pubblica, laddove necessario; l'aggiornamento di programmi di ricerca, di formazione può ugualmente essere un effetto collaterale positivo risultante da queste collaborazioni e dalle valutazioni partecipative che ne dovrebbero rigorosamente seguire a fine progetto, sia nei paesi africani partners che in Italia.

Si ritiene necessario segnalare, pur non sviluppando sistematicamente tale questione nel presente quadro analitico, come i programmi di cooperazione internazionale tendano ancora a sottostimare il potenziale innovativo dei paesi partner. Come evidenziato dal crescente corpus di studi sulla « *reverse innovation* » (Hadengue et al. 2017) e sui flussi di innovazione Sud-Nord, le economie emergenti e in via di sviluppo si configurano sempre più come "*hotbed of innovation*", rappresentando nuovi poli della crescita economica globale. Oltre al capitale innovativo in ambito tecnologico ed economico, questi contesti possono offrire contributi significativi in termini di modelli sostenibili di mediazione dei conflitti intercomunitari, di gestione partecipativa delle risorse naturali e di valorizzazione del patrimonio culturale immateriale.

Parallelamente, sembra possibile osservare che molte delle attività in corso sul piano culturale all'interno del Piano, come altre, intervengano ancora in maniera isolata le une dalle altre. La condivisione dell'informazione

¹³ Il programma europeo TAIEX (Technical Assistance and Information Exchange), recentemente allargato ai paesi del continente africano, potrebbe essere mobilitato in maniera complementare rispetto ai fondi legati al Piano Mattei per effettuare missioni di assistenza tecnica, programmi di visita e atelier che rafforzino le politiche nazionali di sviluppo, sostengano gli Obiettivi di Sviluppo Sostenibile (OSS), permettano di condividere le buone pratiche e l'expertise dell'UE e degli Stati membri.

tra e sulle iniziative appare ancora in fase di strutturazione¹⁴. In campo culturale, come in altri, i singoli progetti potrebbero essere integrati in un quadro strategico di intervento collettivo, che inviti ogni operatore (pubblico o privato) a renderne conto o costruire le proprie attività, nell'ambito culturale, anche attraverso il quadro di monitoraggio proposto dalla Convenzione 2005 (ed altri quadri per i settori non coperti dalla Convenzione, come quelli del patrimonio culturale materiale e immateriale¹⁵).

La promozione del quadro di monitoraggio della Convenzione 2005 all'interno del Piano Mattei - come una delle fonti normative di riferimento per la concezione di progetti sia direttamente culturali, che integranti la cultura a sostegno di altri settori di sviluppo -, avrebbe diversi vantaggi:

- fare emergere nuovi interventi coerenti e coordinati tra di loro sul continente africano e tra operatori pubblici e privati - nazionali e locali¹⁶ - in materia di promozione della creatività e della promozione di una diversità di espressioni culturali (tramite azioni di assistenza tecnica, rafforzamento delle capacità degli operatori di settore, miglioramento dell'accesso ai mercati locali, europei e internazionali per le imprese creative africane ecc.). Questi nuovi interventi possono essere concepiti sia attraverso la mobilitazione delle dimensioni prioritarie in atto del Piano Mattei (come educazione e di sviluppo economico). Il rafforzamento di una priorità specifica « cultura », settoriale e trasversale all'interno dei prossimi sviluppi del Piano¹⁷ sarebbe ugualmente possibile. In Africa il settore creativo contribuisce mediamente tra lo 0,5% e il 7,3% del PIL nei paesi per cui vi sono dati disponibili. In alcuni casi come Egitto e Sud Africa, il settore rappresenta circa il 3-3,5% del PIL¹⁸. Le industrie culturali e creative in

¹⁴ OSSERVATORIO CONTI PUBBLICI ITALIANI2025 *Piano Mattei: un aggiornamento, ma le informazioni rimangono scarse*, <https://osservatoriocpi.unicatt.it/ocpi-pubblicazioni-piano-mattei-un-aggiornamento-ma-le-informazioni-rimangono-scarse> (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

¹⁵ Se il patrimonio non fa parte dei settori coperti dalla Convenzione 2005, dei settori coperti dalla Convenzione 2005, il legame essenziale tra patrimonio e creazione contemporanea, come fonte di ispirazione, identità comune attraverso secoli e generazioni può essere rinforzato attraverso azioni mirate nei programmi a carattere principalmente patrimoniale (l'uso di tessuti e trame tradizionali in creazioni di moda contemporanee ad esempio, o nei costumi di scena di spettacoli e concerti dal vivo, video musicali ecc.)

¹⁶ Il Piano Mattei prevede il coinvolgimento delle Regioni italiane nella governance attraverso la Conferenza delle Regioni e Province autonome, mentre il ruolo dei Comuni resta da definire nell'implementazione delle azioni

¹⁷ In fase con gli impegni dell'Italia per l'adozione di un obiettivo "cultura" nella prossima agenda internazionale per lo sviluppo Post-2030. Cfr. AGENZIA CULT 2024 *Dal vertice alla sostanza: un piano d'azione per la cultura, finalizzato all'attuazione del Patto per il Futuro*, <https://www.agenziacult.it/leterie-lente/sviluppo-sostenibile/dal-vertice-alla-sostanza-un-piano-dazione-per-la-cultura-finalizzato-allattuazione-del-patto-per-il-futuro/> (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

¹⁸ BOKOR, KATALIN 2024 *Main concepts and global trends*, presentazione al Workshop UNCTAD "Harnessing creative industries for Ethiopia's sustainable development", https://unctad.org/system/files/non-official-document/tsce-we2024_Presentation_Bokor_en.pdf (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

Africa danno lavoro fra lo 0,5% e il 12,5% della forza lavoro. Diversi paesi come Francia, Germania, Regno Unito, Canada e Giappone investono direttamente a sostegno sempre più strategico e diretto delle industrie creative e culturali africane;

- favorire investimenti ulteriori a carattere culturale all'interno di altri settori e progetti connessi, grazie alla promozione dell'approccio integrato promosso dalla Convenzione 2005 (e oggi presente anche nei vari targets degli Obiettivi di Sviluppo Sostenibile¹⁹): valorizzare il ruolo della cultura come supporto alla realizzazione di obiettivi di altre politiche pubbliche, come già illustrato precedentemente.

Questo articolo propone quindi di utilizzarla come una delle nuove "bussole" all'interno del Piano Mattei, per la sua dimensione culturale e centrata sull'umano; una bussola che permetta di promuovere un approccio del Piano che non si limiti ad investimenti strutturali o tecnici, di trasferimento di competenze (anche nel campo dell'educazione e della ricerca nei settori culturali e creativi) ma che investa costantemente nel creare "nuovi ponti" tra le comunità, suscitando emulazione.

Questa integrazione potrebbe dare al Piano un'identità «federatrice», attraverso uno dei settori di punta e di eccellenze del "sistema Italia", riconosciuto sul piano internazionale; la cultura. Un'identità «filo rosso», «rotta», che potrebbe più facilmente essere comunicata ai cittadini di ogni territorio coinvolto, in Italia ed in Africa, contribuendo a correggere visioni talvolta ancora caricaturali e superate del continente africano, veicolate da media e strumenti di comunicazione che tendono a non prestare attenzione alle realtà dinamiche e alla vitalità del continente africano, alle sue «eccellenze», al di là di difficoltà che persistono in molti ambiti. L'uguale valore delle culture promosso dalla Convenzione, e ripreso nel preambolo dell'Agenda per lo sviluppo sostenibile 2030, è forse la dimensione più equa di scambi mutualmente benefici tra paesi e continenti.

L'interesse per un approccio «culturale» rivisto e rafforzato per il Piano Mattei, potrebbe trovarsi confortato dall'analisi e dagli insegnamenti tratti dai primi documenti di valutazione sui limiti incontrati a livello europeo, ad esempio, da grandi programmi di trasformazione come il "Green Deal Europeo". Il Barometro dello strumento quadro, già nel 2023 indicava che il primo ostacolo all'attuazione del programma era la mancanza di

¹⁹ Tra gli altri, target 4.7 sull'acquisizione da parte degli studenti di conoscenze e competenze necessarie per promuovere lo sviluppo sostenibile, «incluso, tra gli altri, attraverso l'educazione per lo sviluppo sostenibile e stili di vita sostenibili, diritti umani, uguaglianza di genere, promozione di una cultura di pace e non violenza, cittadinanza globale e l'apprezzamento della diversità culturale e del contributo della cultura allo sviluppo sostenibile»; target 8.3 (promozione di politiche orientate allo sviluppo che supportino le attività produttive, la creazione di lavoro dignitoso, l'imprenditorialità, la creatività e l'innovazione, incoraggiando la formalizzazione e la crescita delle micro, piccole e medie imprese); target 12.b sullo sviluppo e applicazione di strumenti per monitorare gli impatti dello sviluppo sostenibile per il turismo sostenibile, che crei posti di lavoro e promuova la cultura e i prodotti locali. Questo target collega direttamente il turismo sostenibile alla promozione della cultura locale; target 16.10 sulla garanzia da costituire intorno all'accesso pubblico all'informazione e proteggere le libertà fondamentali, in conformità con la legislazione nazionale e gli accordi internazionali.

co-progettazione con gli stati e con i cittadini²⁰; proponeva come soluzione, il rafforzamento del coinvolgimento di società civile e comunità locali per rinforzare la narrativa positiva sui benefici della transizione. Gli attori culturali e i creativi dispongono chiaramente dei mezzi per contribuire alla co-costruzione di queste narrazioni una volta comprese (e appropriate, come legittime) le sfide e la necessità della transizione ecologica. Il rapporto del Parlamento Europeo "L'ambizione del *Green deal*: tecnologia, creatività e arte per la sostenibilità ambientale" conferma che la loro integrazione nell'operatività degli interventi previsti nel Green Deal permetterebbe di accelerare strutturalmente la transizione verde²¹.

Parallelamente, altri rapporti sottolineano come le norme sociali e culturali di un gruppo possano rappresentare un freno all'adozione di stili di vita e produzioni a basse emissioni (problematica che si ritrova ugualmente sul continente africano, in particolare nelle grandi metropoli). I rapporti del 2023²² e del 2022²³ citano la "disconnessione affettiva" da temi legati alla protezione dell'ambiente, o ancora la mancanza di riflessione su come generare "*public acceptance*" (accettazione pubblica), come alcune delle problematiche per la raggiunta degli obiettivi del Green Deal Europeo. Problematiche che, come indicato, potrebbero essere potenzialmente risolvibili, per entrambi i freni identificati, attraverso la mobilitazione di operatori culturali locali²⁴ (sul piano nazionale, europeo e transcontinentale).

La stessa potenzialità di trasformazione sociale attraverso la pratica culturale e creativa può essere applicata ad altri settori (dai trasporti, alla salute, allo sviluppo urbano), tenendo conto della crescente diversità di culture presente sui territori, sia in Italia che in Africa, in particolare nelle città.

L'insieme di queste riflessioni potrebbe essere tradotto in linee guida per gli organizzatori dei progetti legati al Piano Mattei. La pertinenza e l'efficacia di questi progetti, maggiormente «sensibili» alla diversità culturale e alle identità locali sarebbero rafforzate e i progetti stessi diventerebbero supporti e vettori di promozione di un

²⁰ IEEP 2023 *European Green Deal Barometer. Third edition*, Institute for European Environmental Policy, <https://ieep.eu/wp-content/uploads/2023/06/IEEP-Green-Deal-Barometer-2023.pdf> (Ultimo accesso: 27 luglio 2025), pp. 17-18 e 48-50.

²¹ BOMPAN, E. – TOLA, E. 2022 *The Green Deal ambition: Technology, creativity and the arts for environmental sustainability*, Panel for the Future of Science and Technology (STOA), European Parliamentary Research Service, PE 729.513, [https://www.europarl.europa.eu/stoa/en/document/EPRS_STU\(2022\)729513](https://www.europarl.europa.eu/stoa/en/document/EPRS_STU(2022)729513) (Ultimo accesso: 27 luglio 2025), pp. 5, 39, 73.

²² RENDA, A. – SIMON, E. – ZASOVA, A. 2023 *A transition for the citizens? Ensuring public participation in the European Green Deal*, Egmont Institute Policy Brief, <https://www.egmontinstitute.be/a-transition-for-the-citizens-ensuring-public-participation-in-the-european-green-deal/> (Ultimo accesso: 27 luglio 2025)

²³ URIOS, J. – CASERT, C. – GORE, T. et al. 2022 *Behavioural, Cultural and Social issues in EU Green Deal policy documents*, IEEP, SHARED GREEN DEAL, <https://sharedgreendeal.eu/sites/default/files/media/files/Behavioural,%20Cultural%20and%20Social%20Issues%20in%20EU%20Green%20Deal%20policy%20documents.pdf> (Ultimo accesso: 28 luglio 2025).

²⁴ *Ibid.*

dialogo paritario, di mutuo interesse, che sottolinei la diversità di espressioni culturali tra continenti come capitale immateriale per ogni settore e attore. Sul piano della cooperazione multilaterale e bilaterale, la ricerca di soluzioni condivise a sfide mondiali comuni sarebbe facilitata.

L'Italia è mobilitata attraverso l'approccio *Team Europe*²⁵ in altri programmi regionali e sub-regionali di cooperazione culturale sul continente, come il nuovo programma Africa-Europe Partnership for culture, *Investing in Young Businesses* in Africa che ha potuto ugualmente favorire investimenti collegati alle industrie creative.

Assicurarsi che l'insieme di questi progetti sia preceduto da analisi iniziali di settore, delle competenze (o che se ne identifichi l'esistenza), che si evitino il più possibile duplicazioni con interventi esistenti da parte di altri attori della cooperazione, in particolare europei, che ci si appoggi su interventi precedenti (come gli studi di settore sul tessile commissionati in vari paesi, tra cui la Costa d'Avorio, dalla GIZ – Agenzia di cooperazione allo Sviluppo tedesca²⁶) permette di capitalizzare sugli effetti sinergici di questi investimenti e di rinforzare parallelamente l'insieme delle filiere creative. La ricerca di complementarietà degli interventi, che sia sulla diversificazione dei pubblici, sui vari stadi della «*value chain*», le fasi di maturità di un programma contribuisce ugualmente a limitare la concentrazione di finanziamenti unicamente su alcuni aspetti dello sviluppo culturale e su alcuni beneficiari, assicurando la copertura dell'insieme dei bisogni e della la diversità degli attori (come invitano le disposizioni degli articoli 6 e 7 della Convenzione).

La coordinazione e lo scambio di informazioni tra parti firmatarie della Convenzione, tra cui l'insieme degli Stati Membri Europei e l'Unione Europea, l'integrazione di queste informazioni nei loro rapporti periodici in coordinazione, e con la partecipazione della società civile, come previsto dalle disposizioni degli articoli 9²⁷ ed 11²⁸ della Convenzione, rafforza la pertinenza degli interventi rispettivi nella loro capacità ad indirizzarsi a bisogni identificati con i beneficiari diretti delle azioni previste, perché coinvolti nella costruzione di programmi (in fase con i valori di co-costruzione promossi dal Piano Mattei).

²⁵ COMMISSIONE EUROPEA[s.d.] *Team Europe Initiatives*, https://international-partnerships.ec.europa.eu/policies/team-europe-initiatives_en (Ultimo accesso: 28 luglio 2025).

²⁶ INVEST FOR JOBS 2025 *Tout sur les atouts du secteur textile ivoirien*, <https://invest-for-jobs.com/fr/nouvelles/tout-sur-les-atouts-du-secteur-textile-ivoirien> (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

²⁷ UNESCO 2005 *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali*, art. 9, <https://www.unesco.org/creativity/en/2005-convention> (Ultimo accesso: 28 luglio 2025).

²⁸ UNESCO 2005 *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali*, art. 11, <https://www.unesco.org/creativity/en/2005-convention> (Ultimo accesso: 28 luglio 2025).

Infine, l'insieme dei progetti culturali che il Piano accompagna o potrà accompagnare, e dei progetti paralleli di cui l'Italia fa parte sul continente africano, potrebbero essere uno strumento utile di analisi identificare possibili miglioramenti da parte dell'Italia agli impegni derivanti dall'applicazione dell'articolo 16 della Convenzione, sul "trattamento preferenziale", oggetto di lavori importanti nelle ultime sessioni degli organi direttori della Convenzione (UNESCO 2025). L'articolo 16 prevede che gli Stati detti "sviluppati" facilitino scambi culturali con i paesi detti "in via di sviluppo" "concedendo tramite adeguati quadri istituzionali e giuridici un trattamento preferenziale... a favore di artisti e altri professionisti ed operatori culturali, nonché beni e servizi culturali provenienti dai Paesi in via di sviluppo" (UNESCO 2005). Queste disposizioni implicano un obbligo di risultato, senza reciprocità, per riequilibrare i flussi globali di contenuti, beni e servizi culturali e correggere asimmetrie nell'accesso da parte delle comunità nel mondo ad un'equa diversità di espressioni culturali. Nuovi protocolli firmati dall'Italia in ambito commerciale all'interno o a margine del Piano Mattei potrebbero essere rinforzati attraverso l'inclusione di clausole specifiche su beni e servizi culturali, assicurando un accesso agevolato ai mercati italiani per beni e servizi culturali dei paesi "in via di sviluppo" co-firmatari degli accordi. Delle riduzioni o esenzioni di dazi e tariffe doganali su beni culturali potrebbero essere rinforzate tra Italia e paesi di cooperazione sul continente africano (tra gli altri) con procedure doganali semplificate.

L'ingresso di artisti e operatori culturali in Italia, provenienti da paesi beneficiari delle disposizioni dell'articolo 16 (Guèvremont 2017), potrebbe essere accompagnato dal sistema delle Ambasciate e Consolati italiani all'estero, in coordinazione con il Ministero dell'Interno, attraverso visti facilitati o temporanei per artisti, operatori culturali e personale tecnico.

Sono solo alcune delle misure che potrebbero contribuire agli obiettivi prioritari del Piano Mattei già ricordati, tra cui il miglioramento delle condizioni di vita delle popolazioni, lo sviluppo delle capacità produttive e infrastrutturali e una crescita economica sostenibile (attraverso anche l'investimento culturale e la valorizzazione delle risorse culturali locali).

In chiusura, perché investimenti diretti ed indiretti in ambito culturale, attraverso il Piano Mattei, possano essere efficaci e d'impatto a medio e lungo termine, il testo della Convenzione invita a lavorare in dialogo costante e strutturato con attori della società civile e del settore privato, in particolare, gli enti locali rientrando ugualmente tra gli attori chiavi dell'implementazione della Convenzione (articoli 11 e 15). Questo dialogo strutturato può avvenire attraverso gruppi di lavoro interministeriali e tra livelli d'azione, dall'internazionale, al regionale, al nazionale e locale. Già 20 anni fa, i redattori del testo della Convenzione e gli Stati che parteciparono alla sua adozione (raggiunti poi dall'Unione Europea) avevano compreso che lo

sviluppo culturale non può che essere partecipativo e inclusivo, attraverso il partenariato globale, oggi tradotto nell'obiettivo 17 dell'Agenda per lo Sviluppo Sostenibile. Un altro aspetto già presente nel Piano Mattei e punto di forza da strutturare e valorizzare per raggiungere con successo i risultati attesi.

Bibliografia

AGENZIA CULT

2024 Dal vertice alla sostanza: un piano d'azione per la cultura, finalizzato all'attuazione del Patto per il Futuro, <https://www.agenziacult.it/leterie-lente/sviluppo-sostenibile/dal-vertice-alla-sostanza-un-piano-dazione-per-la-cultura-finalizzato-allattuazione-del-patto-per-il-futuro/> (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

AIME, MARCO

[s.d.] *L'Africa a Venezia*, in «doppiozero», <https://www.doppiozero.com/lafrica-venezia> (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

BOKOR, KATALIN

2024 *Main concepts and global trends, presentazione al Workshop UNCTAD "Harnessing creative industries for Ethiopia's sustainable development"*, https://unctad.org/system/files/non-official-document/tsce-we2024_Presentation_Bokor_en.pdf (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

BOMPAN, E. – TOLA, E.

2022 *The Green Deal ambition: Technology, creativity and the arts for environmental sustainability*, Panel for the Future of Science and Technology (STOA), European Parliamentary Research Service, PE 729.513, [https://www.europarl.europa.eu/stoa/en/document/EPRS_STU\(2022\)729513](https://www.europarl.europa.eu/stoa/en/document/EPRS_STU(2022)729513) (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

COMMISSIONE EUROPEA

[s.d.] Team Europe Initiatives, https://international-partnerships.ec.europa.eu/policies/team-europe-initiatives_en (Ultimo accesso: 28 luglio 2025).

CONSIGLIO EUROPEO

2021 Global Gateway, <https://www.consilium.europa.eu/it/policies/global-gateway/> (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

CONSIGLIO EUROPEO

2022 *6th European Union – African Union Summit: A Joint Vision for 2030*, https://www.consilium.europa.eu/media/54412/final_declaration-en.pdf (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

CONSIGLIO EUROPEO

2022 *Relazioni UE-Africa – Una visione comune per l'UE e l'Africa*, <https://www.consilium.europa.eu/it/policies/eu-africa/#vision> (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

FATTIBENE, D. – MANSERVISI, S.

2024 *The Mattei Plan for Africa: A Turning Point for Italy's Development Cooperation Policy?*, Roma, Istituto Affari Internazionali, <https://www.iai.it/it/pubblicazioni/c05/mattei-plan-africa-turning-point-italys-development-cooperation-policy> (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

GUÈVREMONT, VÉRONIQUE

2017 *Digging Deeper into Article 16: Operationalizing Preferential Treatment*, in «International Journal of Cultural Policy», vol. 23, n. 5, pp. 558-572.

HADENGUE, M. – DANTAS, P. – BRINGEZU, S.

2017 *Reverse Innovation Flows: New Perspectives on Knowledge Transfer from Emerging to Developed Economies*, in «Journal of Cleaner Production», vol. 142, pp. 3436-3449.

HICKEL, JASON

2017 *The Divide: A Brief Guide to Global Inequality and its Solutions*, Windmill Books, London.

IEEP (Institute for European Environmental Policy).

2023 *European Green Deal Barometer. Third edition*, <https://ieep.eu/wp-content/uploads/2023/06/IEEP-Green-Deal-Barometer-2023.pdf> (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

INVEST FOR JOBS

2025 *Tout sur les atouts du secteur textile ivoirien*, <https://invest-for-jobs.com/fr/nouvelles/tout-sur-les-atouts-du-secteur-textile-ivoirien> (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

ISPI (Istituto per gli Studi di Politica Internazionale)

2024 *Il Piano Mattei: rilanciare l'Africa policy dell'Italia*, https://www.ispionline.it/sites/default/files/pubblicazioni/ispi_report_piano_mattei_2024.pdf (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

NKRUMAH, KWAME

1965 *Neo-Colonialism: The Last Stage of Imperialism*, Thomas Nelson & Sons, London.

OSSERVATORIO CONTI PUBBLICI ITALIANI

2025 *Piano Mattei: un aggiornamento*, ma le informazioni rimangono scarse, <https://osservatoriocpi.unicatt.it/ocpi-pubblicazioni-piano-mattei-un-aggiornamento-ma-le-informazioni-rimangono-scarse> (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

POLI, SILVANA

2020 *Le repubbliche marinare*, <https://www.silvanapoli.it/2020/11/24/le-repubbliche-marinare/> (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

RENDA, A. – SIMON, E. – ZASOVA, A.

2023 *A transition for the citizens? Ensuring public participation in the European Green Deal*, Egmont Institute Policy Brief, <https://www.egmontinstitute.be/a-transition-for-the-citizens-ensuring-public-participation-in-the-european-green-deal/> (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

RICHERI HANANIA, LILIAN

2014 *The UNESCO Convention on the Diversity of Cultural Expressions as a Coordination Framework to Promote Regulatory Coherence in the Creative Economy*, in «International Journal of Cultural Policy», vol. 20, n. 5, pp. 574-593.

TAYLOR, IAN

2020 *Dependency Redux: Why Africa is Not Rising*, in «Review of African Political Economy», vol. 47, n. 163, pp. 8-25.

TOMORROW'S AFFAIRS

2025 *Can the EU's 'Global Gateway' and Italy's 'Mattei Plan' compete with the Belt and Road Initiative in Africa?*, <https://tomorrowsaffairs.com/can-the-eu-s-global-gateway-and-italy-s-mattei-plan-compete-with-the-belt-and-road-initiative-in-africa> (Ultimo accesso: 27 luglio 2025).

UNESCO

2005 *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali*, <https://www.unesco.org/creativity/en/2005-convention> (Ultimo accesso: 28 luglio 2025).

UNESCO

2025 *Raccomandazioni sull'applicazione dell'articolo 16 – Trattamento preferenziale, documento di lavoro, Comitato intergovernativo per la protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali*, <https://www.unesco.org/creativity> (Ultimo accesso: 28 luglio 2025).

URIOS, J. – CASERT, C. – GORE, T. et al.

2022 *Behavioural, Cultural and Social issues in EU Green Deal policy documents*, IEEP, SHARED GREEN DEAL, <https://sharedgreendeal.eu/sites/default/files/media/files/Behavioural,%20Cultural%20and%20Social%20issues%20in%20EU%20Green%20Deal%20policy%20documents.pdf> (Ultimo accesso: 28 luglio 2025).

antropologia e teatro

ARTICOLO

Culture in the Digital Age in Developing Countries: The Case of Madagascar

Tanteliniaina D. Rakotomalala

Abstract – ITA

In Madagascar, la trasformazione digitale offre opportunità ma anche sfide. Il progetto PROM'ART, sostenuto dall'UNESCO–Aschberg, ha evidenziato disuguaglianze persistenti tra artisti, soprattutto di genere, regione e reddito. La maggior parte dei professionisti culturali è concentrata ad Antananarivo, con migliore accesso a infrastrutture, strumenti digitali e mercati, mentre gli artisti rurali affrontano connettività limitata e scarsa formazione. La musica è il settore più dinamico grazie agli strumenti digitali, mentre altre arti restano arretrate. Il divario digitale continua a marginalizzare donne e comunità rurali. Tuttavia, tecnologie come streaming, realtà virtuale/aumentata e intelligenza artificiale possono ampliare l'accesso al patrimonio culturale, favorire l'imprenditoria creativa e aumentare la visibilità internazionale. Investimenti in infrastrutture, formazione inclusiva e finanziamenti equi sono essenziali per democratizzare la cultura e ridurre le disuguaglianze.

Abstract – ENG

In Madagascar, digital transformation offers opportunities but also challenges. The PROM'ART project, supported by UNESCO–Aschberg, highlighted persistent inequalities among artists, especially by gender, region, and income. Most cultural professionals are concentrated in Antananarivo, with better access to infrastructure, digital tools, and markets, while rural artists face limited connectivity and training. Music is the most dynamic sector due to digital tools, while other arts remain underdeveloped. The digital divide continues to marginalize women and rural communities. However, technologies such as streaming, virtual/augmented reality, and artificial intelligence can expand access to cultural heritage, foster creative entrepreneurship, and increase international visibility. Investment in infrastructure, inclusive training, and equitable funding is essential to democratize culture and reduce inequalities.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 19 (2025)

DOSSIER | **Diversità culturale: quali scenari?**

ISSN: 2039-2281 | CC BY 4.0 | DOI 10.60923/issn.2039-2281/23471

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

ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

Culture in the Digital Age in Developing Countries: The Case of Madagascar

Tanteliniaina D. Rakotomalala

Introduction

Over the past two decades, technological advances and the rise of digital technology have profoundly and durably transformed many sectors, including culture. The emergence of new tools such as streaming platforms, social networks, virtual and augmented reality, as well as blockchain, has not only redefined modes of artistic creation but also practices of cultural dissemination and consumption. With the growing and widespread adoption of the Internet and the rise of social media, the dissemination of works and cultural mediation underwent significant transformation. Online platforms, such as virtual galleries and digital archives, have helped democratize access to culture. At the same time, digital arts — combining artistic creation with innovative technologies like artificial intelligence and interactive installations — have emerged, redefining modes of artistic expression and experience.

Today, digital technology has become an essential lever for the promotion, creation, and transmission of cultural heritage, fostering increased interaction between works, artists, and audiences. These innovations have enabled artists, institutions, and audiences to rethink their relationship with culture by facilitating access to works, diversifying formats, and globalizing cultural exchanges. Despite the great challenges we will describe further, developing countries are moving in the right direction, and the UNESCO's 2005 Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions seems to offer solutions to improve weaknesses and overcome obstacles related to the digital impact on culture. Some directions are suggested by UNESCO's publication titled *Gender Equality, Heritage and Creativity* (2014), a rich text focusing on the recognition of women and girls as agents of cultural promotion and change within their communities.

Yarri Kamara's regional study zeroes in on the specific challenges faced by African women cultural entrepreneurs within the performing arts (including theatre, dance, and music) and the designer fashion sector. The cultural industries across Africa are predominantly in an early stage of development, defined by a notable low specialization of tasks. Essentially, a single cultural actor often handles a significant portion, if not the entirety, of the value chain, from the initial creative act to final dissemination and promotion. In this environment, individuals who become cultural entrepreneurs or leaders typically begin their careers as

creators (such as playwrights or songwriters) or performers. Consequently, “if there are general obstacles blocking women’s participation in a particular art, then by extension there are going to be fewer women cultural entrepreneurs in that area” (Kamara 2014: 109).

The renewal of the artist’s status in Madagascar received support from the UNESCO–Aschberg programme, which was launched for the first time in 2021¹. As agent and designer of this renewal of the artist’s status in Madagascar, the PROM’ART project includes four components: a study on the condition of artists in Madagascar; professional training focused on artistic professions and ICT across different regions of the island; the organization of a Cultural and Creative Industries Fair that brought together active representatives from Madagascar’s cultural and artistic sectors; and finally, a communication campaign promoting the renewal of the artist’s status.

This research on the link between digital technology and culture was based on the national survey conducted as part of the first component of the project: the study on the condition of artists in Madagascar. The results of the survey revealed the following facts: few women artists responded to the survey — only 18.55% compared to 81.45% men among the 275 respondents involved in the project. Among the 22 regions covered by the survey, the highland regions surrounding the capital had the highest number of artists. Regarding remuneration, 72.22% reported earning around USD 33.32 per performance, while 27.78% earned less. Finally, concerning their position within the value chain, the majority of cultural operators (82.55%) work in the creation segment, with most respondents (79.27%) specializing in the music sector.

Elements of the cultural landscape in Madagascar

Gender inequalities

Women artists face significant challenges compared to their male counterparts, earning less and receiving less recognition for their skills. This inequality limits their visibility, income opportunities, and professional growth. Social pressures and domestic responsibilities, especially in rural areas, further restrict their time for developing skills, including the use of digital tools.

The talent and skills of women artists are often underestimated or minimized for various reasons. Data on women’s education in Madagascar reveal significant disparities between regions. For example, according to the World Bank Group in 2024, the illiteracy rate among women aged 15 to 49 in the Menabe region reaches

¹ The UNESCO–Aschberg Programme for Artists and Cultural Professionals is the Organization’s operational arm aimed at protecting and promoting artistic freedom and the status of the artist, in application of the UNESCO 2005 Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions and the 1980 Recommendation concerning the Status of the Artist.

55.8%, compared to 26.9% among men in the same age group. Some societies consider that women's artistic creation should remain within the domestic sphere, thereby limiting their recognition as professional artists.

Women artists face gender-related threats, including higher exposure to cyberharassment when promoting their work online, which discourages digital engagement. They encounter greater obstacles in accessing funding and lack mentorship and professional digital networks, limiting visibility and opportunities. As a result, women remain underrepresented on digital platforms and in artistic events, with few holding key positions in the digital and artistic industries—sectors often dominated by male artists in festivals and online competitions. According to the UNESCO report edited by Keenan, Nowacka, & Patchett, in an African context where women often have to maintain an exemplary reputation in order not to deviate from traditional norms, approaching financial decision-makers is therefore more difficult for women. Moreover, favouritism and nepotism also contribute to excluding them from the film industry, as access to funding, distribution, and broadcasting is often controlled by elite (Keenan - Nowacka - Patchett 2014).

Obviously, they secure fewer opportunities for international collaborations. Without digital visibility, it is difficult to connect with producers, record labels, art galleries, or international publishers. These factors create financial dependency due to the difficulty of monetizing their work.

With fewer women visible on digital platforms, the cultural industry continues to be dominated by men, perpetuating inequalities. There are few female digital role models to inspire other artists to take the leap. Women artists often bring unique perspectives and diverse styles that enrich the artistic landscape. Their limited presence in the digital sphere restricts the diversity of creations, resulting in less innovation and variety in digital art.

Regional disparity

The study also revealed that most artists and cultural professionals are concentrated in the capital, Antananarivo, due to unequal access to cultural infrastructure. Recording studios, theatres, galleries, publishing houses, printing facilities, and work opportunities are mainly located in large cities. Rural and remote artists face limited means to produce, promote, and sell their work, with restricted access to distribution and marketing platforms. Artistic sales - whether music, books, or artworks - are largely tied to urban markets better connected to national and international networks.

On the other hand, remote regions face difficulties in accessing digital technologies due to low Internet coverage in rural areas. In the same year the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the

Diversity of Cultural Expressions was adopted (2005), research by a Malagasy graduate student indicated that although telecommunication and Internet services were expanding, they were only accessible in cities (Andriambelo 2005). While new digital tools allow artists to sell their work online and access funding, rural areas still suffer from limited Internet and technological equipment access. Even where digital access exists, the high cost of mobile data prevents optimal use.

Many artists outside major cities lack mastery of digital tools. They have not received training in digital marketing, self-publishing, or monetizing content on online platforms. A lack of skills in using social media, streaming services, or marketplaces limits their ability to reach a wider audience. The cost and logistics of exporting works are also very high. Exporting cultural products (books, artworks) from remote regions is more complex and expensive due to the lack of suitable transport services.

Low Income

The national consultation on the status of artists revealed that artists' income in Madagascar is very low outside the music industry. In fact, remuneration levels in the music sector are higher than the minimum wage in force in the country. Local populations in general, and especially those in rural or remote areas, have very limited purchasing power, which reduces their ability to buy cultural products (books, music, show tickets). With household spending priorities focused on basic needs (food, housing, education), culture is perceived as a luxury. Research by Andriambelo shows that "access to and use of ICT depends on individual income, even in large cities. The rate of equipment ownership remains very low in low- and middle-income households" (Andriambelo 2005:41).

In her book *Digital Divide*, Pippa Norris analyzes the issue of digital inequalities through a three-dimensional approach that clearly reflects the situation of a country like Madagascar, where access to technology remains limited to certain segments of the population (Norris 2001).

First of all, the digital divide, according to Norris, is divided into three types of digital inequalities: the global divide, the social divide, and the participatory divide. The global divide refers to the gap between highly connected developed countries and developing countries, such as Madagascar, which lag behind in terms of digital infrastructure. Madagascar faces high access costs, rural areas without coverage, and low fixed internet penetration, which clearly illustrates this global divide. The social divide refers to inequalities within a single country, where certain social groups have greater access to digital technologies. In Madagascar, this divide is evident between urban populations (Antananarivo and other large cities), who have access to 4G,

smartphones, and cybercafés, and rural populations, often without electricity and with limited purchasing power. Finally, the participatory divide, or democratic divide, refers to inequalities in the use of technologies to participate in political and social life, even among those who have internet access. In Madagascar, while young urban residents use Facebook to get information and engage in debates, rural populations and older people are often excluded from this digital participation.

Norris highlights several factors contributing to access disparities, which apply to the Malagasy context. Economic factors, due to the high cost of devices and internet subscriptions, limit access for the poorest. Regarding infrastructure, in rural areas, the lack of stable networks (electricity, mobile coverage) hinders access. In terms of education, illiteracy and low education levels make it difficult to adopt digital tools. Finally, linguistic factors should not be overlooked, as much digital content is in French or English, which poses a barrier for the majority of Malagasy people, whose first language is Malagasy.

Norris (2001) identifies three types of consequences of the digital divide:

- Information poverty: those without access to technologies are deprived of essential information to improve their living conditions (market prices, health information, economic opportunities).
- Political and social exclusion: those without digital access are less able to make their voices heard in public and political debates, reinforcing their marginalization.
- Amplification of existing inequalities: the digital divide widens the gap between connected urban elites and rural populations, who are already economically vulnerable.

Music, the most thriving sector in Madagascar

According to the statistics from the aforementioned study, the music industry is the most thriving sector in Madagascar, ahead of literary arts. Indeed, the music and literary sectors attract a larger number of artists and cultural professionals than other artistic disciplines. This trend can be explained by several economic, social, cultural, and technological factors.

Unlike visual arts or theatre, music is easily digitized and shareable. Social media platforms like Facebook, TikTok, YouTube, and streaming apps enable artists to gain visibility quickly and at low cost. Production costs have dropped significantly thanks to technology, with Digital Audio Workstations (DAWs) allowing artists to compose and record without expensive studios. Home studios have multiplied, reducing reliance on traditional production houses. Independent labels use digital tools to create and promote music without large

investments. Musicians can record songs at home with simple equipment, while beatmakers and producers compose instrumentals on software and sell them online, fostering a new generation of artists.

According to *Music in Africa*, Madagascar's music industry has grown significantly over the past twenty years, largely due to self-production. Easy access to production tools has transformed the national music scene (<https://www.musicinafrica.net/>, accessed on 17th July 2025). In terms of distribution, digital infrastructure favors individual dissemination over large-scale production. Platforms like YouTube, SoundCloud, Facebook, and Instagram allow artists to share their work directly but do not establish a fully structured production and distribution ecosystem.

Culture meets innovation: unlocking potential in Developing Countries

Digital technology as a bridge to new horizons

These analyses lead us to conclude that the rise of digital technology is profoundly transforming culture by facilitating international exchanges, enabling the development of new audiences, and opening the door to innovations such as immersive experiences, the metaverse, and NFTs. These advances offer unprecedented opportunities for the promotion and dissemination of cultural works.

Digital integration fosters interactions between cultures and allows artists to reach diverse audiences worldwide. Digital platforms (YouTube, Instagram, TikTok, Spotify) enable audiences from different regions to access cultural content they might never have discovered otherwise. Thanks to online communication tools (Zoom, Discord, Google Meet), artists can collaborate remotely without geographical constraints. Many cultural events are now accessible online, allowing artists from Madagascar, for example, to showcase their work to a global audience without traveling. Advances in artificial intelligence facilitate content translation, enabling creators to reach audiences speaking different languages and broaden their markets.

Evolution of new cultural practices

Immersive technologies like virtual reality and augmented reality could offer new ways to experience Malagasy culture and art. Cultural institutions can provide interactive tours of iconic sites, such as Madagascar's archaeological sites, to an international audience without physical limitations. Artists can organize immersive online performances where the audience interacts as if physically present. They can create 3D digital artworks accessible via VR headsets, allowing viewers to interact with the creations. Oral

traditions, dances, and cultural rituals can be digitized as immersive experiences to ensure their transmission to future generations.

Creative economy and employment opportunities

Monetization is still in its early stages in Madagascar. Streaming platforms (Spotify, Apple Music) are accessible but do not yet generate significant revenue for local artists due to low banking penetration and the lack of suitable payment methods. Online concerts and crowdfunding remain underutilized.

Improving access to digital infrastructure

It is essential to develop digital infrastructure in underserved rural and urban areas. Reducing Internet access costs through subsidy policies and public-private partnerships is necessary. Encouraging the establishment of public digital spaces (connected libraries, digital cultural centers) is also important.

Strengthening digital skills and developing accessible inclusive tools

Governments, the private sector, and civil society organizations should collaborate to provide digital skills training for artists and cultural professionals, such as video editing, graphic design, and online broadcasting. Digital education should be integrated into school and university curricula related to culture. Additionally, creating digital cultural incubators to support young creators is vital.

Addressing the digital divide in Madagascar mainly requires developing accessible and inclusive tools adapted to the country's economic and sociocultural realities. The digital divide, marked by inequalities in access to technologies and the Internet, especially affects rural populations and low-income groups.

Financial support and partnerships

To combat exclusion of vulnerable groups - women, rural and remote populations, emerging artists, and people with disabilities - decision-makers must mobilize partnerships to create an environment ensuring equal access to digital tools for all and encourage the participation of cultural minorities in digital productions. Supporting the mobility of artists and cultural professionals through grants and digital exchanges, as well as encouraging partnerships between tech startups and cultural industries, are also ways to include as many cultural actors as possible within a country.

Clearly, these solutions require investments and significant material, technical, and financial resources to bring about radical changes in Madagascar. Developing collaborations with international partners is necessary. These recommendations align with the principles of the Convention on Cultural Diversity, which stresses the need to adapt culture to new digital challenges while protecting both human rights and the diversity of cultural expressions. As suggested by Fleur Pellerin, every time a woman in the cultural sector is successful it has a ripple effect on others, and this rate is accelerating due to increased awareness of more people, artists, directors, cultural enterprises, the media, non-profit organizations, and so on. However, it is still necessary to conduct a proactive policy, and institutions should work to support “less female muses, and more female creators and directors. We will definitely benefit from the change, both individually and collectively” (Pellerin 2014: 96).

Conclusion

The integration of digital technologies has profoundly transformed the international cultural scene, influencing audience practices, economic models of sector actors, and expectations regarding cultural consumption. Our research has highlighted several major trends illustrating this transformation while revealing persistent inequalities and challenges. On one hand, we demonstrated that although digital technology broadens access to culture, it also deepens existing digital divides. Gender inequality remains a striking reality in the digital sphere, where female creators and artists still struggle to achieve visibility comparable to their male counterparts. Likewise, significant regional disparities persist, as unevenly distributed digital infrastructures limit cultural access in certain parts of the world.

Moreover, the digital cultural landscape is dominated by music, which stands out as the sector most transformed by streaming platforms and recommendation algorithms. However, this predominance masks a deeper problem: the lack of robust consumption and distribution chains for other art forms, hindering their economic development and large-scale dissemination. Our analyses also confirm that digital technologies are changing audience behaviors, favoring more fragmented and instant modes of consumption also in this national context.

Immediacy and personalization have become central expectations, forcing cultural actors to adapt their strategies. In this context, artists and cultural institutions have widely adopted digital tools to meet new consumer demands but must contend with major economic challenges, notably regarding the monetization of their works. Thus, while digital technology is a powerful lever for cultural democratization, it also exacerbates

preexisting inequalities. The integration of digital technologies compels cultural actors to rethink their economic models and distribution strategies, without guaranteeing stable financial viability.

From a broader perspective, these transformations raise crucial questions about the future of culture in the digital age. How can a more equitable distribution of income be ensured within the digital ecosystem? What mechanisms could reduce cultural access divides? How can public and private institutions collaborate to provide a more balanced framework for artists and consumers? These are among the many avenues for future research that will help better understand the challenges and opportunities of digital technology in the cultural sector.

Ultimately, digital technology stands as an essential lever to propel the culture of a developing country onto the international stage. By promoting the dissemination and enhancement of local heritage, it opens new economic and diplomatic prospects while strengthening national identity. However, the full success of this digital transition requires strong political will, sustained investments, and continuous involvement from cultural actors. By combining technological innovation with cultural richness, these nations can transform their vulnerabilities into strengths, affirming their place in the global arena and actively contributing to the construction of a more inclusive and diverse world.

Bibliografia

ANDRIAMBELO L.,

2005 *Bilan des recherches en technologie du bois au sein du CFPF Morondava*, «Akon'ny Ala», n. 29, pp. 30-47.

KAMARA, YARRI

2014 Challenges for African women entrepreneurs in the performing arts and designer fashion sectors, in *Gender equality, heritage and creativity*, Unesco, Paris, 108-121.

KEENAN P. - NOWACKA K. - PATCHETT L. (eds)

2014 *Gender equality, heritage and creativity*, Unesco, Paris.

NORRIS, PIPPA

2001 *Digital divide. Civic engagement, information poverty, and the Internet worldwide*, Cambridge University Press, Cambridge.

PELLERIN, FLEUR

2014 *Towards equality between women and men in the cultural sector*, in *Gender equality, heritage and creativity*, Unesco, Paris, 93-96.

UNESCO

2005 Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions

1980 Recommendation concerning the Status of the Artist.

Websites

Music in Africa

<https://www.musicinafrica.net/>

Unesco Digital Library

<https://unesdoc.unesco.org/>

RECENSIONE

Giuliano Scabia

Teatro. Nello spazio degli scontri 1964-1971

a cura di Massimo Marino, Venezia, Marsilio.

Annalisa Sacchi

La poesia

non muta nulla.

Nulla è sicuro, ma scrivi.

(Franco Fortini Traducendo Brecht)

“Nulla è sicuro, ma scrivi.” Per fare (ancora) teatro nello spazio degli scontri

Franz Rosenzweig scrisse *La stella della redenzione* su un mucchio di cartoline militari, tra il 1917 e il 1918, mentre era soldato al fronte nei Balcani. Scriveva di notte, nella pausa tra un allarme e l'altro, nel frastuono delle retrovie. Scriveva per dare forma a un pensiero che potesse sopravvivere alla distruzione, affastellando via via un sistema filosofico nato come corrispondenza e affetto, come sforzo di pensare dentro e oltre il pericolo e l'orrore.

Giuliano Scabia amava questa storia. La convocava come un esempio estremo di ciò che significa scrivere nel rischio, quando il linguaggio non è più uno strumento di rappresentazione, ma una forma di resistenza e una pratica di sopravvivenza. Anche il suo *Teatro nello spazio degli scontri* (prima edizione 1973) nasce in una condizione di allarme, nel pieno del tumulto politico e sociale degli anni Sessanta. Tra gli innumerevoli testi in cui si dice stia impresso lo spirito del Sessantotto, *Teatro nello spazio degli scontri* occupa un posto a un tempo decisivo e decentrato. Decisivo, perché in esso si riflettono, e già si mettono in crisi, tutti gli indici di quella rivoluzione estetico-politica che aveva tentato di far deragliare il teatro fuori da sé: la dissoluzione della regia come istanza ordinatrice, la crisi dell'autorialità singolare, il corpo come campo di azione, la parola che non descrive ma agisce. Decentrato, perché il suo gesto, radicato nei margini della città, oltre l'istituzione artistica e nelle zone d'attrito del linguaggio, sfugge tanto alla retorica dell'impegno quanto alle successive estetiche della partecipazione.

Scabia si muove tra la fabbrica e la piazza, tra la scuola e la strada, e in questo procedere laterale costruisce una scena che non è più spazio di rappresentazione, ma di esposizione. Un teatro che accade nel mondo e insieme lo attraversa.

Oggi quel libro ritorna a distanza di mezzo secolo, in una nuova edizione curata con rigore e dedizione (G. Scabia, *Teatro. Nello spazio degli scontri 1964-1971*, a cura di Massimo Marino, Venezia: Marsilio, 2024; il volume è pubblicato con il contributo della Fondazione Teatro Metastasio di Prato e in collaborazione con la Fondazione Giuliano Scabia), come primo volume di un'impresa editoriale che restituirà l'opera di Scabia al lettore contemporaneo. Vi stanno impigliati sette anni di attività, dal 1964 al 1971, e sedici testi teatrali, dagli esordi di *Diario italiano* scritto per Luigi Nono fino a *Quattordici azioni per quattordici giorni*, "dramma didattico vuoto da riempire insieme con i ragazzi e con la gente".

In mezzo, le *azioni* e gli *schemi vuoti* pensati per i quartieri proletari di Torino, gli appunti, i decaloghi, i materiali teorici e le cronache.

Lo "spazio degli scontri" è insieme un territorio fisico e una figura mentale: il suo centro pulsante è il 1969, nel punto in cui il teatro diventa scontro e lo scontro diventa linguaggio. Da lì si irradiano (e a quel nucleo ritornano) tutte le parole, tutte le storie, tutti i frammenti di questo libro. Nel 1969, mentre Torino è scossa dalle lotte operaie e l'Università si trasforma in laboratorio di nuove pratiche culturali, Scabia conduce la parola poetica e il gesto performativo tra gli operai di Mirafiori. Il cuore di *Teatro nello spazio degli scontri* fiorisce così, nel margine, come un taccuino d'uso, un insieme di appunti, cronache, visioni, frammenti che cercano di restituire un'esperienza impossibile da rappresentare. È un cuore impresso di lacrimogeni e idranti, preso nel ritmo della vita dei quartieri operai, esposto all'attrito e all'esultanza delle assemblee. Lontano dai modelli di un'arte popolare o pedagogica, Scabia sperimenta una lingua di bordo, un linguaggio in stato di emergenza.

C'è, in questo testo, una tensione che nessuna genealogia disciplinare può contenere. Da un lato, *Teatro nello spazio degli scontri* si iscrive in quella linea che, dal Living Theatre alle esperienze delle cantine romane, cerca nel teatro un dispositivo di trasformazione sociale. Dall'altro, la sua radicalità eccede la sua stessa cornice: Scabia non teorizza la comunità, la attraversa; non racconta il conflitto, lo vive. Nel suo diario l'artista non è mai un mediatore, ma un testimone esposto alla materia degli scontri. Questa posizione al guado tra poesia, politica e pedagogia, spiega anche la sua marginalità rispetto ai successivi discorsi sull'arte relazionale o partecipativa.

Se il cosiddetto "social turn" delle arti performative ha spesso trasformato la relazione in forma e la

partecipazione in progetto, Scabia ci restituisce l'incontro nella sua precarietà costitutiva, come situazione in cui tutto può fallire, e tuttavia qualcosa accade.

Rileggere oggi *Teatro nello spazio degli scontri* significa allora misurare la distanza che ci separa da un'idea di teatro come pratica dell'insurrezione e dell'interruzione. Perché poi questo Scabia ha continuato a professare fino alla fine: la necessità di interrompere il ciclo prescrittivo e produttivo dell'ordine, della morale, della fissità istituzionale. Interrompere la violenza contro gli oppressi, contro le donne, contro i bambini (e il suo amore per Don Milani sfiorava a volte la devozione). L'interruzione inaugura un campo di tensioni, è l'opposto della conciliazione e del senso comune.

Nel laboratorio che prende forma attorno a *Teatro nello spazio degli scontri*, il teatro non è più una forma artistica tra le altre, ma un dispositivo di relazione politica. Scabia non cerca di "rappresentare" la realtà, tenta piuttosto di mettersi in condizione di essere colpito da essa. Il suo teatro è una pratica dell'ascolto, una coreografia di presenze che si costruisce e si disfa ogni volta, nella precarietà dell'incontro con Nono, con Quartucci, con Fachinelli, con Leo de Berardinis. In quegli anni, l'arte e la politica non coincidono per adesione ideologica, ma per una tensione comune, per l'urgenza di riconfigurare lo spazio collettivo, di inventare un linguaggio capace di passare tra i corpi, tra le voci, tra le istituzioni in crisi. Scabia chiama questo spazio "degli scontri" perché vi legge un territorio instabile, aperto, dove i linguaggi si urtano e si contaminano, dove la comunità non è un punto d'arrivo ma una domanda. Scrive "in corsa", dentro gli avvenimenti, nel tempo stesso dell'esperienza.

I testi raccolti in *Teatro nello spazio degli scontri* sono drammaturgie, cronache, visioni, diari. Contengono registrazioni di incontri, fallimenti, frammenti di azioni teatrali, materiali per spettacoli che non avverranno mai o che accadranno una sola volta. Non c'è un filo narrativo, ma un'energia, un movimento di ricerca che tenta di tenere insieme la lingua della poesia e la lingua della politica, la parola individuale e la voce collettiva. Il linguaggio di Scabia si muove come un corpo: inciampa, si arresta, si apre. Non si tratta di scrivere la performance, ma di scrivere performativamente, di mettere cioè il linguaggio in condizione di agire, di farlo diventare un corpo scenico, una presenza. La lingua oscilla così tra lirismo e prosa quotidiana, tra slancio utopico e annotazione pratica, e in questo movimento cattura la cifratura essenziale di quella stagione. Molto prima che si parlasse di arte relazionale, di partecipazione, di pratiche situate, *Teatro nello spazio degli scontri* aveva già esplorato la possibilità di un'arte che accade tra soggetti irriducibili e non conciliati: laddove il *social turn* istituzionalizzerà la relazione rendendola forma, metodo, strumento, Scabia sosta nelle zone di rischio per esporre il conflitto, non per risolverlo. La pagina diventa così il prolungamento di una scena nomade,

continuamente spostata, e il risultato è un libro che non appartiene a nessun genere: non un saggio, non un diario, non una drammaturgia. In molti passaggi si avverte un'urgenza che rimanda ai taccuini di Bertolt Brecht, ma rispetto a quel rigore analitico Scabia introduce l'imprevedibilità, la tenerezza, il disordine.

Oggi, mentre siamo assillati da progetti artistici che promettono "dispositivi relazionali", protocolli di prossimità o di supposta inclusione, Scabia ci ricorda che la relazione non è un bene da distribuire, ma un campo di tensione da abitare. Che il compito dell'arte non è quello di rappresentare o spiegare il mondo, ma di mostrarcelo come trasformabile.

In questo senso, *Teatro nello spazio degli scontri* è un testo che non può essere ereditato, può solo essere riaperto, ogni volta, come un esperimento, una sfida, una domanda: siamo ancora capaci di abitare lo spazio del conflitto senza ridurlo a performance di partecipazione?

Ci sono libri che non appartengono più al nostro tempo, ma non si risolvono neppure nel passato che li ha prodotti. *Teatro nello spazio degli scontri* è uno di questi. E lo è principalmente perché il Sessantotto, in Scabia, non è un evento storico, ma una soglia temporale, una fenditura nel continuum da cui filtrava la possibilità di una liberazione collettiva, di un'altra forma del reale ancora da inventare. Grazie quindi a Marino per aver fatto riemergere oggi questo testo come un nastro magnetico che continua a vibrare sotto la superficie del presente, portando con sé le frequenze di un futuro che non si è mai realizzato.

Nelle sue pagine sta impressa l'eco di un'epoca che non è finita, ma che si è come incagliata nel tempo: un punto in cui il mondo avrebbe potuto prendere un'altra direzione. Leggere oggi *Teatro nello spazio degli scontri* significa così accedere a un archivio che non si chiude. Il suo linguaggio, con la sua andatura irregolare e la sua materia instabile, è la traccia di un pensiero che rifiuta la sincronizzazione. È come se la scrittura stessa oscillasse tra due epoche, poiché non parla di un passato da commemorare, ma di una promessa sospesa, di un'arte che poteva (può?) ancora credere nel proprio potere di cambiare il mondo.

RECENSIONE

Fabrizio Deriu

L'azione-metafora. Altri contributi al paradigma teatrale

Roma, Artemide, 2024, 184 pp.

Katia Trifirò

A partire da una ampia ricognizione delle relazioni plurime che connettono i saperi teatrali a una molteplicità di prospettive teoriche maturate nell'ambito delle scienze sociali e delle scienze umane, il nuovo volume di Fabrizio Deriu si pone programmaticamente in dialogo con le questioni esplorate dallo studioso lungo un rigoroso percorso di ricerca che, sin dal primo, organico lavoro dedicato al "paradigma teatrale" (Deriu 1988), indaga a fondo la funzione dei Performance Studies di ispirazione schechneriana dentro e oltre il perimetro delle discipline dello spettacolo. Se l'applicazione di modelli teatrali alle scienze sociali è il *fil rouge* che congiunge, in questa linea d'analisi, la "prospettiva drammaturgica" di Erving Goffman, il "dramma sociale" di Victor Turner e il concetto di "comportamento recuperato" centrale nella teoria della performance di Richard Schechner, gli esiti ulteriori del sondaggio presentato in queste pagine includono i contributi di altri studiosi rilevanti nel percorso di definizione, per sua natura aperto, dei Performance Studies.

Insieme ai punti di riferimento fondamentali del "viaggio" di Schechner al di là dei confini del teatro come forma estetica ("la teoria della performance è una scienza sociale", Deriu 1999: XIX), emergono alcuni decisivi snodi teorici che vi convergono anche per via indiretta, meno manifesta, o non esplicitamente dichiarata, rappresentando altrettante tappe di una ricerca inesausta. Troviamo così l'antropologo Gregory Bateson, tra i primi ad influenzare l'architettura concettuale schechneriana, soprattutto in riferimento al tema del gioco (ma non solo); lo psicologo Donald Winnicott, le cui idee "costituiscono una riformulazione e una ridefinizione in termini psicologici-psicoanalitici della nozione di liminalità" (Deriu 2024: 68); Marshall McLuhan e la cosiddetta "Scuola di Toronto", convocati sul terreno comune aperto dalla «considerazione della complessa dimensione dell'oralità in quanto facoltà cognitiva» (Deriu 2024: 80); e, soprattutto, il neuroscienziato Merlin Donald.

A quest'ultimo si deve la teoria dell'evoluzione della cognizione umana fondata su "l'idea di uno stadio "mimetico" e di natura non linguistica" (Deriu 2024: 131) che, nella sua elaborazione, iniziando dalla nozione di "azione-metafora", sembra offrire "un buon argomento alla tesi schechneriana delle origini performative

della cultura” (Deriu 2024: 133). D'altra parte, se consideriamo il ruolo privilegiato che l'antropologia culturale occupa, sin dall'origine del pensiero schechneriano, nell'interscambio con il teatro (cfr. Schechner 1982, 2012), è lo stesso teorico e regista statunitense ad allargare progressivamente la prospettiva a una “galassia di vecchi e nuovi punti di contatto”, che Deriu associa ad un “complesso di saperi disciplinari” (Deriu 2024: 123) lungo un *continuum* che va dall'etnografia alle neuroscienze, passando per le scienze cognitive. È in particolar modo in tale direzione che la concettualizzazione di “azione-metafora”, da cui significativamente il volume prende il titolo, si rivela carica di potenzialità, anche per aiutarci a comprendere “cosa continua ad accadere ogni volta che un essere umano si impegna in una qualsiasi di quelle pratiche che chiamiamo teatro, musica, danza” (Deriu 2024: 8): ciò che ci sollecita direttamente, “in quanto studiosi e appassionati di teatro”, afferma Deriu, “è appunto il fatto che, stando alle argomentazioni del neuroscienziato che l'ha ideata, si tratterebbe fondamentalmente di un atto performativo” (*ibid.*).

Da questo complesso e affascinante itinerario intellettuale prende forma, in prima istanza, la definizione di “una sorta di *esegesi* delle fonti teoriche schechneriane” (Deriu 2024: 7), esito di un processo attraverso il quale, componendo e rielaborando materiali di lavoro e ipotesi di ricerca, i saggi qui presentati consentono all'autore di proporre chiavi interpretative inedite nella prospettiva dei Performance Studies, suggerire scenari analitici originali, rintracciare risonanze tra concetti e approcci differenti. Ma, soprattutto, emerge con chiarezza un'idea che, attraversando il volume, appare quale elemento fondativo nel quadro dell'ampio ripensamento teorico concernente le tante questioni in gioco: ovvero, quella che i Performance Studies possano rivestire un ruolo centrale nel sistema epistemologico delle scienze umane del ventunesimo secolo; un ruolo non ancora del tutto riconosciuto e, anche per questa ragione, meritevole di ulteriori approfondimenti. Un tema, questo, che si inserisce nel più vasto dibattito su “una via italiana” ai Performance Studies (Tomasello 2018), anche in riferimento alla “complicata ricezione” delle teorie e dei concetti epistemologici schechneriani (Roma 2021) e alla loro diffusione, come dicevamo, dentro e oltre gli studi teatrali (Deriu 2018).

E così, se da una parte restano tutte “da sviluppare e costruire” le implicazioni della connessione “tra le idee di performance, postmoderno e postumano” (Deriu 2024: 10), l'altra questione portante ancora aperta, e promettente nei risultati, concerne l'esplorazione delle “potenzialità euristiche del concetto di performance nella ridefinizione contemporanea delle scienze umane” (Deriu 2024: 11), anche lungo il versante degli studi letterari, sollecitando l'ipotesi di “pensare la cultura umana attraverso la lente metodologica costituita dalla

nozione di performance”, per “agevolare una proiezione intellettuale che muove dalla posizione storica del nostro presente attuale un passo all’indietro (verso ciò che c’era prima della letteratura) e un passo in avanti (verso ciò che ci sarà – ma che in realtà già da tempo ha cominciato ad esserci – dopo la letteratura)” (Deriu 2024: 154). A sostegno di queste argomentazioni intervengono, in particolare, le riflessioni sviluppate nell’ultima parte del volume, nel quale l’autore ribadisce due concetti fondamentali e tra essi legati, che hanno intrinsecamente a che fare con il complessivo processo di riconsiderazione dei confini disciplinari di area umanistica nella contemporaneità, “incompatibili – come aveva ben compreso McLuhan già mezzo secolo addietro – con la dimensione globale, decentrante e totalizzante della comunicazione elettrico-digitale” (Deriu 2024: 146).

Da una parte, viene sottolineata ancora una volta la “necessità di esercitare un approccio metodologico che sia non soltanto inter- ma anche multi- e trans-disciplinare (intendendo con ciò non solo la disponibilità ad adottare strumenti concettuali provenienti da altre discipline rispetto alla propria, ma anche, nel caso, a modificare i tradizionali oggetti di studio delle discipline riconosciute)” (*ibid.*). Dall’altra parte, la proposta riguarda la centralità che la nozione di performance può assumere in questo processo, “nonostante – anzi forse proprio grazie al suo statuto controverso» (*ibid.*), come già intuito da Jon McKenzie, sulla scia di Foucault. Se infatti consideriamo “l’istanza narrativa e dell’espressione artistica” a fondamento “della vita sociale e culturale della specie umana” (Deriu 2024: 168), la prospettiva di indagine aperta dai Performance Studies, che sin dal principio supera i confini delle arti per assumere ad oggetto uno “spettro ampio” di attività umane e sociali, costruisce un concetto di “performance” applicabile a fenomeni ben oltre l’insieme delle pratiche artistiche, come “oggetto di studio” e “lente metodologica”, secondo un’idea rielaborata da Diana Taylor (2003).

Infine, tra le tante questioni proposte, è interessante osservare come questi nuovi contributi al paradigma teatrale, parafrasando il titolo, invitino a riconsiderare complessivamente l’approccio e la metodologia dei Performance Studies schechneriani nel contesto degli studi teatrali italiani, finendo per interrogarci sul presente e sul futuro del teatro stesso, “non in quanto genere ma in quanto pratica performativa”:

La mia tesi [...] è che il cuore della rivoluzione epistemologica del presente non è costituito, come sembra ai più, dalle tecnologie digitali, quanto piuttosto dal teatro e dalle arti performative. Esattamente come nel V secolo a.C., il fenomeno teatrale è la sede e lo snodo di importanti fenomeni cognitivi che la specie umana sta attraversando; purché si comprenda il riferimento al teatro in senso antropologico culturale e non estetico-letterario. Vale a dire si sia disposti a dissolvere – per così dire – l’idea ortodossa e letterariamente

connotata di teatro nella prospettiva antropologica e multidisciplinare centrata sulla nozione di performance e sull'esercizio delle pratiche performative. Rispetto al V secolo a.C. in cui, secondo de Kerckhove, il teatro agì come acceleratore e amplificatore della "psicologia alfabetica" e così contribuì a sviluppare e diffondere la "desensorializzazione" della conoscenza prodotta dall'applicazione estensiva dell'alfabeto fonetico, oggi le pratiche performative (e in particolare le arti performative: teatro, musica e danza in quanto *praxis*, ovvero esecuzioni) rappresentano un potente strumento al servizio di una benefica "risensorializzazione" della conoscenza. (Deriu, 2024: 119-120).

Una tesi, in definitiva, che punta ancora una volta l'attenzione sulla specificità delle arti e delle pratiche performative, tanto più nel tempo storico che stiamo vivendo.

Bibliografia

DERIU, FABRIZIO

2024 *L'azione-metafora. Altri contributi al paradigma teatrale*, Artemide, Roma.

2018 *Ricezione dei Performance Studies in Italia. Appunti di cronaca e riflessioni epistemologiche*, in G. Guccini, A. Petrini (edited by), *Thinking the Theatre. New Theatrology and Performance Studies*, in «Arti della Performance», n. 7, pp. 193-208.

1999 *Lo "spettro ampio" delle attività performative*, in Id. (edited by), Richard Schechner, *Magnitudini della performance*, Bulzoni, Roma, pp. I-XXXI.

1988 *Il paradigma teatrale. Teoria della performance e scienze sociali*, Bulzoni, Roma.

ROMA, ALDO

2021 *La storiografia del teatro in Italia e il concetto di "performance"*, in A.-M. Goulet - J.M. Domínguez - É. Oriol (edited by), *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740): une analyse historique à partir des archives familiales de l'aristocratie ie aristocratique*, in «École Française de Rome», pp. 61-67.

SCHECHNER, RICHARD

1982 *Punti di contatto fra il pensiero antropologico e il pensiero teatrale*, in F. Deriu (edited by), Id., *Magnitudini della performance*, Bulzoni, Roma, 1999, pp. 15-52.

2012 *I "punti di contatto" reconsiderati*, in Id., *Il nuovo terzo mondo dei Performance Studies*, Bulzoni, Roma, 2017, pp. 181-2010.

TAYLOR, DIANA

2003 *Atti di trasmissione*, in F. Deriu (edited by), *Performance, politica e memoria culturale*, Artemide, Roma, 2019, pp. 29-90.

TOMASELLO, DARIO

2018 *Una via italiana ai Performance Studies*, in Id. (edited by), Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, Cue Press, Imola, pp. 500-525.