

antropologia e teatro

ARTICOLO

Lo spettacolo dal vivo: scenari e prospettive a un anno dalla pandemia

di Antonio Taormina

Abstract – ITA

Questo articolo vuole fornire una panoramica sull'impatto del COVID-19 sui settori culturali e creativi. Le ricadute più forti hanno riguardato principalmente le imprese e i lavoratori dello spettacolo dal vivo. Ci attendono nuove sfide, in particolare quelle dell'occupazione e della sostenibilità economica. Le misure di sostegno messe in campo nel nostro paese sono state in larga parte indirizzate ai bisogni immediati del settore creati dalla crisi. Ma questa crisi può rappresentare un punto di svolta che potrebbe cambiare, e già lo sta facendo, il nostro modo di vivere, comunicare e lavorare.

Abstract – ENG

This paper aims to give an overview on COVID-19 impact on cultural and creative sectors. The strongest repercussions mainly concerned enterprises and performing arts workers. New challenges await us, in particular those of employment and economic sustainability. The support measures implemented in our country were largely addressed to the immediate crisis needs of the sector. But this crises can represent a turning point that could change, as it is already changing, the way we live, communicate and work.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 13 (2021)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/12738

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

Direttore responsabile: Giuseppe Liotta

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

Lo spettacolo dal vivo: scenari e prospettive a un anno dalla pandemia

di Antonio Taormina

Premessa

È passato un anno dalla comparsa di un morbo che all'inizio non era neanche stato facile classificare, ma la cui denominazione, Covid-19, è entrata ben presto – e da allora riecheggia ossessivamente – nei notiziari televisivi, nella stampa, nei discorsi quotidiani. Non possiamo non interrogarci su cosa ha significato, per chi lavora nella cultura, nello spettacolo, la sospensione che ha causato; uno spazio temporale che ha trasformato la vita precedente in ricordo, per immergerci in un'attesa a volte inquietante, a volte rassegnata.

Un anno in cui il lavoro culturale, nella sua più ampia accezione, fatte salve alcune fugaci parentesi estive, è stato cancellato, con la chiusura di teatri, cinema, musei, con il blocco di gran parte delle attività, provvedimenti in massima parte inevitabili i cui effetti sono stati però devastanti, per gli spettatori così come per i professionisti dei diversi settori.

È diffusa la consapevolezza che a conclusione dell'emergenza i danni saranno verosimilmente alti e potranno essere calcolati solo per difetto. Possiamo affrontare la questione sul versante economico e finanziario, considerando che la filiera *produzione-distribuzione-promozione* abbraccia molti altri comparti, dal turismo ai trasporti, sino alla formazione, e l'indotto che ne deriva. Ma trattiamo innanzitutto di una componente centrale per la vita del paese, in termini di benessere delle persone, di valori identitari, di inclusione; di impatti negativi sul versante sociale non quantificabili, si pensi agli effetti legati alla mancata acquisizione di strumenti critici e cognitivi, ad esempio al mancato apporto – parliamo di un effetto carsico – al processo di formazione degli adolescenti privati di una alfabetizzazione al teatro, alla danza, alla musica.

Il tempo sospeso e il vaso di Pandora

Vogliamo qui proporre alcune riflessioni su quanto è emerso, in questo tempo sospeso, sul lavoro nella cultura e nello spettacolo. La memoria torna ineluttabilmente all'infelice locuzione, in piena pandemia, di un politico secondo il quale bisognava avere “un occhio di riguardo per i nostri artisti che ci fanno tanto divertire”¹

¹ Frase pronunciata dall'ex Presidente del Consiglio Giuseppe Conte in occasione della presentazione del “Decreto rilancio” del 14 maggio 2020.

insinuando in noi interrogativi circa la consapevolezza, da parte dei vertici decisionali, del portato culturale del nostro paese. Una banalizzazione che in qualche modo ne richiama un'altra di qualche anno fa legata ai bisogni fisiologici primari di chi opera nella cultura, condannato a dieta forzata, poiché "con la cultura non si mangia" una battuta la cui contestualizzazione era più consona alle tavole del cabaret che all'eloquio di uno statista. Sono riferimenti che in qualche modo si collegano e spiegano cosa ha significato, per il mondo dello spettacolo in particolare, la pandemia.

È stato spesso citato, dopo l'esordio del Covid-19, il libro di Nassim Taleb *Il cigno nero. Come l'improbabile governa la nostra vita* (Taleb 2014) che tratta dell'imprevedibilità e dell'impatto di eventi ritenuti dai più, straordinari. Ma lo scrittore, in una intervista ha negato che tale pandemia potesse rientrare nell'impianto teorico del *cigno nero* poiché in realtà l'evento, secondo autorevoli pareri scientifici espressi non molto tempo prima, era del tutto prevedibile.

Lo stesso ragionamento si può applicare allo spettacolo dal vivo nel nostro paese. L'emergenza ha posto sotto i riflettori criticità in realtà latenti, quali l'esigenza di ripensare i modelli organizzativi e di attuare riforme strutturali ai vari livelli, a partire da quelle che attengono il mondo del lavoro. Dopo la sospensione delle attività i primi commenti degli artisti, amministratori pubblici, esperti e rappresentanti delle categorie, hanno restituito l'immagine di un settore fragile, ma anche frammentato, in gravi difficoltà². Non senza una certa enfasi (in molti casi condivisibile), è stata richiamata l'attenzione, attraverso i principali media, sulla condizione delle lavoratrici e dei lavoratori del settore, evidenziandone le difficoltà conseguenti in primo luogo all'insufficienza delle tutele, ma anche alle inadeguatezze contrattuali e previdenziali, al mancato riconoscimento giuridico-formale della categoria. Il settore vede una predominanza di lavoratori autonomi, vi sono molti intermittenti, così come la tassonomia dettata dai codici ATECO alle imprese risulta talvolta fuorviante (e per questo ne sarà temporaneamente sospesa l'applicazione); all'ombra del palcoscenico si è creata un'area di lavoratori "invisibili" non catalogabili. All'interno di questa complessa realtà le figure artistiche sono quelle più penalizzate, ne dà prova l'evocazione ricorrente, da parte di operatori e studiosi, dello *Statuto Sociale degli Artisti*³ che il Parlamento Europeo approvò nel lontano 2007 i cui inviti sono rimasti in buona parte disattesi nel nostro paese e non solo. Vi si legge tra l'altro che gli Stati membri sono invitati «a sviluppare o applicare un quadro giuridico e istituzionale al fine di sostenere la creazione artistica mediante l'adozione o l'attuazione di una serie di misure

² Cfr. AA.VV. 2020; Cannella 2020; Spada – Valentino 2020.

³ *Risoluzione del Parlamento europeo del 7 giugno 2007 sullo statuto sociale degli artisti (2006/2249 INI). La situazione contrattuale*
1. Testo integrale disponibile all'indirizzo: <https://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P6-TA-2007-0236+0+DOC+XML+V0//IT> (ultimo accesso: 17 marzo 2021).

coerenti e globali che riguardino la situazione contrattuale, la sicurezza sociale, l'assicurazione sanitaria, la tassazione diretta e indiretta e la conformità alle norme europee».

La crisi, se da una parte ha enfatizzato le criticità strutturali di quelle realtà dello spettacolo, per lo più piccole e medie imprese, che operano ai limiti della sostenibilità finanziaria, dall'altra ha avviato una grave crisi occupazionale che potrebbe protrarsi nel medio e nel lungo termine, legata da una serie di concause. Dalla contrazione dei consumi alla possibile chiusura (così come negli altri settori dell'economia), delle imprese meno resilienti. Va aggiunto, a tale proposito, che la ripresa delle attività potrebbe in molti casi avvenire con organici ridotti, e che la situazione creatasi ha penalizzato in primo luogo i soggetti più deboli sul versante contrattuale. Per far fronte all'emergenza epidemiologica l'Autorità centrale, nell'ambito dei provvedimenti emanati (decreti del Presidente del Consiglio dei ministri e decreti ministeriali), ha previsto diverse misure riguardanti le imprese e gli addetti del settore, interventi ad hoc e ammortizzatori sociali in parte innovativi. Ci riferiamo ai decreti di volta in volta denominati "Cura", "Agosto", "Rilancio", "Ristori" e "Sostegni" che hanno consentito la creazione di fondi di emergenza e l'erogazione di contributi a fondo perduto, ma anche agli interventi diretti del MiBACT (ora MiC), alla cassa integrazione riconosciuta per la prima volta a talune categorie.

Stiamo comunque trattando di provvedimenti a carattere emergenziale, e come tali vanno considerati. In una prospettiva futura il concetto di sostegno dovrebbe essere sostituito, partendo dalla consapevolezza del valore sociale ed economico dello spettacolo, da una prospettiva di investimento. Per contro le istituzioni preposte, dovrebbero applicare modalità di valutazione dei progetti per i quali vengono richiesti finanziamenti, che tengano conto della qualità della proposta culturale, ma anche della qualità dei rapporti di lavoro e dunque della affidabilità gestionale delle imprese richiedenti. Si fa riferimento agli indicatori utilizzati dal MiC⁴, che vedono una prevalenza degli aspetti quantitativi, e a quelli di cui si avvalgono altre amministrazioni pubbliche che affrontano il tema occupazione in maniera tangenziale.

Alcuni elementi quantitativi possono essere di supporto alla lettura dello stato dell'arte, che conferma la presenza di criticità pregresse.

Le statistiche Inps sono rivelatrici: nel 2019 il numero delle giornate medie lavorate per gli attori è stato pari a 15 e per i concertisti e gli orchestrali pari a 43, altre figure hanno conseguito risultati migliori, in particolare il gruppo professionale degli amministratori, ma quelle citate sono le più consistenti numericamente⁵. Con

⁴ Cfr. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Decreto del 27 luglio 2017: *Criteri e modalità per l'erogazione, l'anticipazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163*. Testo integrale disponibile all'indirizzo: http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/normativa-fuse-contributi/doc_download/1664-decreto-ministeriale-27-luglio-2017 (ultimo accesso: 17 marzo 2021).

⁵ Fonte: INPS (2020), *Osservatorio Gestione Lavoratori dello spettacolo e sportivi professionisti*, Roma.

riferimento all'anno solare 2020 non esistono ancora statistiche aggiornate sui livelli occupazionali, viceversa alcuni dati relativi all'offerta e alla domanda consentono pertinenti inferenze. Nel 2020 il numero delle recite, rispetto all'anno precedente è calato, per le attività teatrali del 65% (-86.201) e per i concerti del 66%, (-26.285) mentre il numero dei biglietti venduti ha avuto una flessione, per la prima categoria del 71% e per la seconda dell'83%⁶, con tutto quanto ne consegue rispetto al personale impiegato. Tutto questo ci porta a ritenere che nel post-pandemia più che una ripresa sarebbe opportuno auspicare un rilancio (se non una "ricostruzione").

Nella risoluzione sulla *Ripresa Culturale dell'Europa*⁷ del settembre del 2020 il Parlamento Europeo "manifesta sincera solidarietà agli interpreti, agli artisti, ai creatori, agli autori, agli editori, alle loro società e a tutti gli altri creatori e operatori culturali duramente colpiti dalla pandemia mondiale di Covid-19 [...] ritiene indispensabile destinare alle industrie e ai settori culturali e creativi una parte significativa delle misure per la ripresa economica adottate dalle istituzioni europee e combinare tali risorse con interventi rapidi di ampio respiro...".

E se la stessa Commissione Europea nel documento di accompagnamento alla presentazione del budget pluriennale per il 2021-2027⁸, inserisce la cultura tra i 14 "ecosistemi" attorno ai quali organizzare la ripresa dell'Europa, l'OCSE nel recente studio sulla situazione e le prospettive dei settori culturali e creativi auspica che sia valorizzato il ruolo del comparto nel post-Covid⁹. A livello nazionale si rileva nei confronti del lavoro nello spettacolo, da parte della politica, una crescente attenzione. Il processo ha preso l'avvio nel 2019 con l'*Indagine conoscitiva in materia di lavoro e previdenza nello spettacolo dal vivo* presso le Commissioni VII (*cultura, ricerca e istruzione*) e XII (*lavoro pubblico e privato*) della Camera dei Deputati. In tempi recenti il MiC ha altresì istituito un fondo di garanzia finalizzato anche a tutelare l'occupazione, ma l'elemento di maggiore interesse consiste nella presentazione negli ultimi mesi (dopo decenni di silenzio del legislatore in materia) di ben tre disegni e due proposte di legge aventi per oggetto (seppure con diverse impostazioni) il lavoro e la previdenza nello spettacolo dal vivo. Premesso che in questa fase non è dato sapere quali saranno gli esiti dei relativi iter, si tratta comunque di segnali positivi.

⁶ Fonte: SIAE-Osservatorio dello Spettacolo. Dati disponibili all'indirizzo: <https://www.siae.it/sites/default/files/Confronto%202020%20vs%202019.pdf> (ultimo accesso: 16 marzo 2021).

⁷ Risoluzione del Parlamento Europeo del 17 settembre 2020 sulla ripresa culturale dell'Europa 2020/2708(RSP). Testo disponibile all'indirizzo: https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-9-2020-0239_IT.html (ultimo accesso: 16 marzo 2021).

⁸ Fonte: *Bilancio a lungo termine dell'UE 2021-2027 e pacchetto per la ripresa*. Testo integrale disponibile all'indirizzo: <https://www.consilium.europa.eu/it/policies/the-eu-budget/long-term-eu-budget-2021-2027/> (ultimo accesso: 16 marzo 2021).

⁹ Fonte: OECD Policy Responses to Coronavirus (COVID-19), *Shock cultura: COVID-19 e settori culturali e creativi*. Testo disponibile all'indirizzo: <http://www.oecd.org/coronavirus/policy-responses/shock-cultura-covid-19-e-settori-culturali-e-creativi-e9ef83e6/> (ultimo accesso: 16 marzo 2021).

Considerazioni

Al di là di ogni retorica, è inoppugnabile che gli operatori dello spettacolo e del teatro in particolare, dovranno in futuro confrontarsi con mutati paradigmi di riferimento, e oltre quella dell'occupazione, con nuove sfide.

A partire dalla sfida della relazione con i pubblici, laddove ci si dovrà confrontare con una probabile flessione del numero degli spettatori causata dal sopravvenuto impoverimento del paese. Va rilevato che la stessa crisi economica globale iniziata nel 2008¹⁰, le cui conseguenze furono inferiori a quelle che ci attendono, causò flessioni in tutti i consumi. Potrebbero non tornare (almeno in una prima fase) spettatori in passato fidelizzati o anche occasionali, appartenenti alle fasce più colpite dalla pandemia. Così come il precedente "non pubblico" (specialmente quello più giovane) potrebbe rivelarsi ancora più difficile da raggiungere, avendo identificato nello streaming la modalità di fruizione culturale di riferimento.

Si dovranno ricostruire rapporti di fiducia tra l'offerta e la domanda, attivare nuove prassi nell'*audience engagement*.

Un'altra sfida attiene la sostenibilità economica. Nonostante gli interventi ministeriali abbiano garantito una pur problematica continuità ai soggetti riconosciuti prima della crisi, ma non solo, le organizzazioni meno strutturate potrebbero non riuscire a programmare una regolare distribuzione degli spettacoli, alla luce degli inevitabili riassetamenti. Potrebbero anche non rientrare nella possibile ridefinizione degli obiettivi legati ai finanziamenti di enti locali di riferimento o di soggetti privati che in precedenza intervenivano attraverso altre forme di sostegno quali l'Art Bonus¹¹.

Va da sé che un'altra sfida da affrontare sarà quella tecnologica; la rivoluzione digitale ha comportato innovazioni sostanziali nei prodotti e nei processi, determinando la nascita di nuovi mercati ma anche l'imporsi di nuove professioni e la trasformazione di quelle esistenti. L'attivazione di piattaforme come ITsART¹², di recente concezione, aprono altresì la strada a nuovi protocolli, a nuove collaborazioni sia sul versante artistico, sia su quello imprenditoriale.

Emerge dunque l'esigenza di nuove competenze, di adottare una visione sempre più interdisciplinare, di armonizzare competenze tecnico-scientifiche e umanistiche, il che comporta anche ridefinire le interrelazioni tra la formazione professionale, l'istruzione superiore e il mercato del lavoro, ma anche tra i Ministeri della Cultura, del Lavoro e dell'Università.

¹⁰ Si fa riferimento alla "Grande Recessione", secondo la definizione dell'economista Nouriel Roubini, che vide nel 2008-2013 il periodo di massima ricaduta in Italia, spesso collegata simbolicamente al fallimento della Lehman Brothers.

¹¹ Per un approfondimento si veda <https://artbonus.gov.it/> (ultimo accesso: 19 marzo 2021).

¹² <https://www.itsart.tv/> (ultimo accesso: 18 marzo 2021).

Presso le istituzioni europee è diffusa l'idea che il rilancio del settore culturale sia per tutti i paesi un elemento portante del rilancio economico e sociale. Si tratta di una visione del tutto condivisibile seppure dai dati Eurostat apprendiamo che l'Italia, in termini percentuali, nell'Europa dei 27 si trova al primo posto per quanto riguarda il numero degli studenti nell'area culturale dell'istruzione superiore ma quasi in fondo alla classifica per quanto concerne il numero dei lavoratori del settore¹³, nonostante la straordinaria ricchezza di beni materiali e immateriali e le professionalità che possiamo vantare in tutti i settori del comparto. È del tutto evidente l'esigenza di sviluppare politiche attive del lavoro che consentano, a vantaggio del paese, di potenziare l'occupazione culturale.

Stante tale assunto, per quanto attiene il nostro teatro il Covid-19 ci ha portati a riflettere sulla complessità di una situazione in cui limiti e discrasie convivono con fattori di eccellenza. A interrogarci su come uscire dalla crisi restituendo al sistema teatrale e a chi ci lavora la dignità che meritano; su come fare divenire il nostro teatro, citando un altro testo di Taleb, "antifragile" (Taleb 2013).

¹³ Fonte: Eurostat, *Culture statistics - cultural employment*. Dati disponibili all'indirizzo: https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Culture_statistics_-_cultural_employment (ultimo accesso: 17 marzo 2021).

Bibliografia

AA.VV.

2020 *Impresa cultura. Dal tempo della cura a quello del rilancio. XVI Rapporto annuale Federculture*, Gangemi Editore, Roma.

CANNELLA, CLAUDIA (a cura di)

2020 *Dossier: Il teatro al tempo del coronavirus*, in «Hystrio», anno XXXIII, n. 2, pp. 25-57.

SPADA, CELESTINO – VALENTINO, PIETRO ANTONIO

2020 *Il settore culturale e il COVID-19. Emergenze e futuro*, in «Economia della Cultura», 30 (2020), n. 1, Il Mulino, Bologna, pp. 3-14.

TALEB, NASSIM NICHOLAS

2013 *Antifragile. Proseprare nel disordine*, Il Saggiatore, Milano.

2014 *Il cigno nero. Come l'improbabile governa la nostra vita*, Il Saggiatore, Milano.

antropologia e teatro

ARTICOLO

Il *rèak* di Bandung tra rituale cerimoniale e intrattenimento popolare: una tradizione contemporanea sundanese (parte II)

di Luigi Monteanni

Abstract – ITA

Quella delle *danze del cavallo*, comunemente conosciute in Indonesia come *jaranan*, *kuda lumping* o *jathilan*, è una famiglia di performance musicali di matrice cerimoniale, nella quale un gruppo di artisti guidati da un *pawang* – figura analoga, in quanto non perfettamente coincidente, a quella dello sciamano – e accompagnati da un ensemble di musicisti, si sottopone a possessioni volontarie ad opera degli spiriti degli antenati. Dopo aver problematizzato la versione sundanese di tale fenomeno (*kasenian réak*) e aver sviluppato l'analisi nel solco della tensione polare tra i concetti di tradizione e innovazione, turisticizzazione e ortodossia nel numero precedente di questa rivista, l'autore ricostruisce la storia delle politiche culturali nell'Indonesia indipendente, cercando di dare ragione dell'evoluzione del fenomeno e comprendere quale possa essere un possibile futuro della pratica.

Abstract – ENG

The one of *horse dances*, commonly known in Indonesia as *jaranan*, *kuda lumping* or *jathilan*, is a branch of ceremonial musical performances during which a group of artists led by a *pawang* – analogous, hence not perfectly corresponding, to the one of the shaman – and accompanied by an ensemble of musicians, undergo a series of voluntary possession by the spirits of the ancestors. After having analyzed the Sundanese version of this phenomenon (*kasenian réak*) problematizing it in the wake of the polar tension between the concepts of tradition and innovation, tourism and orthodoxy in the previous issue of this magazine, the author reconstructs the history of cultural policies in independent Indonesia, trying to explain the evolution of the phenomenon and to understand what a possible future of the practice could look like.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 13 (2021)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/12739

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

Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Matteo CasariALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

Il *rèak* di Bandung tra rituale cerimoniale e intrattenimento popolare: una tradizione contemporanea sundanese (parte II)

di Luigi Monteanni

Nell'articolo precedentemente uscito per questa stessa rivista (Monteanni 2020) ho avuto modo di illustrare le caratteristiche e lo svolgimento performativo di *kasenian réak*: una performance musicale dalla funzione cerimoniale della durata di circa otto ore, durante la quale un gruppo di performer si sottopone a delle possessioni volontarie guidate da un *pawang* – un maestro di trance e medium tra il mondo visibile e quello invisibile (*alam gaib*) – sotto l'effetto di un ensemble musicale di percussioni e uno strumento a fiato. Ho avuto anche modo di mostrare come l'evoluzione della pratica sia culminata in una recente e progressiva tensione polare tra gruppi, nel solco dell'opposizione tra tradizione e innovazione. Alcuni, generalmente più anziani, difendono una posizione maggiormente conservatrice e ortopratica, che valorizzi gli aspetti cerimoniali e spirituali della performance. Altri, generalmente formati da giovani performer, sono caratterizzati da un'attitudine più sperimentale e creativa, la quale tenta di affermare la vitalità della cultura sundanese contemporanea. Nella prima parte di questo articolo, complementare al primo già menzionato, ricostruisco la storia delle politiche culturali dall'Indonesia indipendente fino all'autonomia regionale, cercando di rendere ragione dell'evoluzione del fenomeno, per tentare di gettare luce sul suo possibile futuro, attraverso quelle che sono state le accondiscendenze, negoziazioni e resistenze da parte degli artisti a tali politiche culturali. Parallelamente, metterò in rilevanza come il *sasajen*, l'offerta rituale agli antenati (*Karuhun*), rappresenti l'elemento focale di mediazione tra tendenze conservatrici e secolarizzanti.

La cultura come arte: le politiche culturali indonesiane tra Sukarno, il New Order e la Reformasi

Iniziato come performance artistico-rituale praticata solo in alcuni villaggi urbani lontani dalla metropoli, dagli anni Trenta ad oggi il *réak* ha raggiunto una ben più vasta, per quanto sempre modesta, fetta della popolazione¹. Durante il mio lavoro di campo non era raro che le persone mi dicessero quanto fossi stato fortunato ad aver cominciato la mia ricerca in un anno come questo, in cui le performance di *kasenian réak*, che solo cinque anni

¹ Dobbiamo sempre pensare che nella città di Bandung, chiunque non si interessi delle arti tradizionali e della musica locale è totalmente all'oscuro di questo fenomeno.

fa erano molto difficili da trovare, erano moltiplicate a dismisura². Gigi Priadji di Trah Documenter³ aveva confermato questo tipo di dichiarazioni fatte da molti dei miei interlocutori, affermando che anche per lui, fino ad un anno fa, era stato difficile rintracciare eventi così piccoli.

Negli ultimi dieci anni sembra che il *réak* abbia conosciuto un periodo di ascesa e di pubblica attenzione che lo ha portato oggi a essere esibito anche per eventi istituzionali come gli anniversari di molte associazioni e università, nonché a godere di festival più o meno ufficiali, ad esso interamente dedicati. Durante la mia permanenza ho potuto assistere a performance di *kasenian réak* durante la celebrazione per l'anniversario dell'ISBI Bandung, per quello dell'UNPAR Bandung (*Unipersitas Parahyangan*) e durante vari festeggiamenti ed eventi dedicati all'anniversario dell'indipendenza indonesiana (che ogni anno dal diciassette di agosto si estendono fino ad ottobre inoltrato), periodo in cui forse si registra la più alta frequenza e concentrazione di esibizioni *réak*.

Il 2017, anno in cui il *réak* si è visto protagonista del suo primo festival ufficiale, può essere considerato come il picco più alto raggiunto dall'arte. Esso è organizzato con la collaborazione di *Wonderful Indonesia* – una piattaforma statale impegnata nella promozione delle attrazioni turistiche dell'arcipelago – e del ministero del turismo (*Kementrian Parawisata*). Durante il *réak* festival, venti gruppi invitati per l'occasione disponevano, a turno, di venti minuti a testa per mostrare le proprie capacità e unicità. Alla fine dell'evento, una giuria avrebbe poi deciso i tre vincitori, assegnando un primo, un secondo e un terzo premio ai migliori tra i partecipanti. I criteri per determinare questi vincitori erano basati su quattro aspetti: l'etica (la capacità del gruppo di onorare la giuria e il pubblico), la creatività (la capacità di innovazione e la bellezza dei costumi del *Barong* e delle divise), l'unità del gruppo e ovviamente l'esecuzione musicale⁴.

Durante questo evento, il gruppo Sinar Pusaka si aggiudicò il primo premio, con una formazione composta da ben dieci musicisti, due danzatori del *Barong*, due *Barong kreasi* – letteralmente “creazioni *Barong*” o, in senso lato, “*Barong* creativi”: portantine a forma di *Barong* sostenute da quattro persone l'una – e un imponente *toa*⁵

² Per amor di verità, mi sento di dire che, nonostante queste affermazioni, non posso esserne però totalmente sicuro.

³ Gigi Priadji, regista e fondatore di Trah Documenter, è stato insieme a Teguh Permana del gruppo Tarawangasawelas mio fidato collaboratore nella ricerca sul *réak*. I due individui menzionati possono essere considerati degli ottimi conoscitori della cultura sundanese in generale e della cultura urbana di Bandung in particolare, città dove entrambi risiedono.

⁴ Festival agonistici dedicati al *réak*, strutturati in base a criteri simili, hanno luogo da molto prima che quello ufficiale venisse concepito.

⁵ Con *toa* si intende il rudimentale impianto mobile composto da uno o più diffusori acustici e un mixer montati su un piccolo carro a due ruote, che i membri del gruppo spingono a turno per le vie della città durante l'*arak-arakan*. Sovente, i *toa* vengono pesantemente decorati dal gruppo, risultando in vere e proprie creazioni artistiche a forma di totem.

finemente decorato. Durante questa performance nessuna possessione e nessun rituale del *sasajen* sono stati esibiti.

Questa piccola serie di fatti, che velocemente ripercorre la storia della diffusione e istituzionalizzazione del *réak*, non è casuale. Il fenomeno oggetto della nostra ricerca è solo uno dei tanti casi in cui la popolarizzazione di una performance, o all'opposto la sua marginalizzazione, e il suo impiego in realtà ben più connesse alle dinamiche statali rispetto ai villaggi in cui essa si è sviluppata, ci parlano di come le politiche culturali indonesiane si siano evolute nel tempo, condizionando, anche pesantemente, la forma delle arti.

Quando nel 1945 l'Indonesia guadagnò finalmente l'indipendenza dall'Olanda, una delle cose su cui il neonato stato poteva contare, con un popolo composto da più di trecento etnie, era la ricchezza di tradizioni culturali e delle loro variazioni locali. In questo senso l'arcipelago mirava a mostrare ai propri cittadini e al resto del mondo questo tipo di ricchezza, senza mancare di sottolineare che tutti i differenti popoli erano comunque uniti sotto un'unica bandiera. *Bhinneka Tunggal Ika*: "unità nella diversità", come recitava il motto ideato da Sukarno, riassume ancora oggi questo tipo di ideologia nazionale (Van Groenendael 2008). Sin dalla sua fondazione, infatti, lo stato indonesiano avvertiva la necessità di trovare una specifica identità nazionale per il nuovo popolo, per la quale la vertiginosa molteplicità di etnie e tradizioni locali, nella loro talvolta abissale diversità, costituiva al contempo un ostacolo non indifferente.

La strategia adottata per risolvere questa questione fu quindi di *inventare* una cultura nazionale che fosse costituita da una mistura ibrida di quelli che Dewantara definì come i "picchi" artistici e culturali delle differenti tradizioni regionali indonesiane (Jones 2005: 99); insomma producendo una cultura nazionale attraverso la sintesi⁶ di tutti i "geni locali" come substrato di una supposta "*indonesianità*" (Jones 2012). Questo tipo di logica e di pianificazione culturale e identitaria incontrava perfettamente il bisogno profondo degli indonesiani di rassicurazione attraverso riconoscimento e prestigio (Van der Kroef 1973) e al contempo sanciva l'inizio della lunga relazione di dipendenza che le arti e le etnie dell'arcipelago avrebbero, dalla sua fondazione come Stato autonomo, intrattenuto con l'Indonesia. Sin dal suo inizio, la repubblica indonesiana aveva un'idea precisa di tale relazione; l'articolo trentadue della costituzione del 1945 affermava infatti esplicitamente che "lo stato si

⁶ Ovviamente non tutti i gruppi etnici godevano allo stesso modo di elementi culturali e artistici adatti, secondo il governo, a rappresentare l'identità dello stato nascente e per tale ragione, durante la selezione di tali "picchi", molti di loro vennero ignorati totalmente. I risultati di questo tipo di scelte si possono ammirare al parco a tema Taman Mini Indonesia Indah a Jakarta, luogo dove il tentativo di esibire la pluralità di culture dell'arcipelago tramite riproduzioni in dimensioni naturali dell'architettura indigena e musei volti a mostrarne tratti culturali ed elementi della loro vita materiale culmina nella costruzione di 33 padiglioni, rappresentanti di altrettante etnie.

impegnava a sviluppare la cultura nazionale indonesiana”⁷ (Acciaioli 2012: 2), con la ferma intenzione di portare lo Stato nell’era moderna (Van der Kroef 1973). La costituzione del 1950 inoltre, riprendendo quella del 1949, menzionava esplicitamente che:

Il governo si impegna a proteggere la libertà di partecipazione alla cultura, alle arti e alla scienza. Rispettando questo principio, il governo si impegna, al massimo delle sue possibilità, a *promuovere lo sviluppo del nazionalismo*⁸ nella cultura, nelle arti e nella scienza⁹.

Penguasa melindungi kebebasan mengusahakan kebudayaan serta kesenian dan ilmu pengetahuan. Dengan menjunjung asas ini maka penguasa memajukan sekuat tenaganya perkembangan kebangsaan dalam kebudayaan serta kesenian dan ilmu pengetahuan.

Si può chiaramente intravedere un certo tipo di linguaggio che, già nei primi cinque anni della nazione, pone al centro da una parte il concetto imperativo di sviluppo, mentre dall’altro afferma chiaramente l’interdipendenza tra arti, nazionalismo e cultura nazionale; il tutto amministrato da uno Stato costantemente presente (Jones 2005).

Il problema di questo tipo di strategia stava però nell’ambiguità dei messaggi che essa generava: da un lato, il governo promuoveva la diversità etnica – utilizzata come arma retorica volta a legittimare l’impianto statale e l’unica identità indonesiana – dall’altro però tale retorica rischiava di generare nelle popolazioni locali un sentimento di orgoglio da cui guardarsi e da limitare, per il rischio che le parti potessero prevalere sul tutto, generando la reazione opposta, rispetto a quanto prospettato.

A prova di ciò possiamo constatare che la retorica della sintesi scompare già dal 1956. Questo cambiamento si potrebbe ricondurre al fatto che, fuori dal rendere le etnie locali e le loro tradizioni obsolete di fronte alla nuova cultura nazionale, il riconoscimento delle culture regionali come fondamenti di quest’ultima da un lato e l’accento posto da Sukarno sulle tradizioni indigene dall’altro avevano attirato l’attenzione su di esse e sui gruppi che le praticavano, promuovendo quella pluralità ritenuta pericolosa piuttosto che la singola cultura nazionale che si stava tentando di supportare. A partire da questo momento, le idee di etnia e etnicità divennero quasi una cornice attraverso cui leggere la popolazione nazionale (Jones 2005).

⁷ Corsivo di chi scrive.

⁸ Corsivo di chi scrive.

⁹ “The government will protect the freedom to partake in culture, the arts and science. Respecting this principle, the government will, to the greatest extent possible, promote the development of nationalism in culture, the arts and science” (Jones 2005: 95 – Traduzione di chi scrive).

La soluzione parziale a tale problema fu quindi quella di separare i diversi aspetti di una data cultura, selezionando solamente quelli che, meno problematici e più attraenti, potevano essere da un lato destinati al consumo turistico¹⁰ (Wessing 2016b) e dall'altro fossero funzionali alla costruzione di un'immaginata identità condivisa. Il tentativo e la logica sottostante erano quelli di far adottare alle persone quella che può essere definita una *mentalità museale*, ossia di dare alla cultura un posto privilegiato e di grande valore, ma solamente finché essa restava un elemento da mettere in mostra senza essere messa in pratica o oggetto di credenza.

Questo si può rilevare benissimo nelle danze del cavallo di Giava, nelle quali il lato animista viene nascosto perché problematico (Christensen 2014; Mauricio 2002). Un secondo esempio è costituito dal *Taman Borobudur*, nei pressi di Magelang, vicino a Yogyakarta; un monumento hindu-buddista che ha nel tempo subito una conversione da tempio religioso ad attrazione turistica¹¹ (Acciaioli 2012). Queste tendenze sono state definite da Gregory Acciaioli come pratiche di "turistificazione" (2016). Con questo termine si intende il processo con cui la cultura, intesa inizialmente come l'insieme degli elementi materiali o immateriali (tanto un monumento quanto una danza cerimoniale) dal significato identitario, sociale e culturale, viene esibita a livello nazionale e internazionale solo come arte dai connotati intrattenitivi.

Una seconda ragione per isolare e occultare queste componenti all'interno delle arti era rappresentata dall'intenzione del governo di dare una visione *moderna* dell'Indonesia post-coloniale e delle proprie tradizioni (Hellman 2013); dove per moderno si intendeva l'idea per cui mentre la tradizione è vista come un passato di valore da difendere, qualificato come origine della propria identità (locale e nazionale), la sua messa in pratica deve essere considerata al contrario come la semplice sopravvivenza di uno stadio primitivo della vita umana, a cui guardare con imbarazzo.

Per tali ragioni, arti *alus* (eleganti)¹² come il *Wayang*, ritenute in possesso di una potenzialità estetica migliore e maggiormente moderna, furono privilegiate dai regimi e in seguito modificate per rispondere alla necessità nazionale¹³, venendo portate in giro per l'arcipelago all'interno di eventi pubblici o di istituzioni politiche. Questa attenzione per l'arte *alus* comportò una susseguente marginalizzazione di quelle viste come *kasar*, a cui il *réak*

¹⁰ Personalmente, immagino che l'etichetta fintamente semplice di intrattenimento, che i performer danno alla propria arte, possa essere stata, col tempo, facilmente manipolata e utilizzata a proprio vantaggio, svuotandola lentamente dei propri più profondi riferimenti e significati.

¹¹ Una recente politica ha imposto infatti la proibizione di lasciare offerte nel sito oggetto di culto.

¹² Geertz (1976) ha mostrato come a Giava le arti possano essere divise in *alus* (raffinate, aggraziate) e *kasar* (grezzo, rozzo).

¹³ Solo per fornire un paio di esempi, alcune delle storie del *Wayang* furono cambiate (Jones 2005) e ai colori del *Barong* sostituiti quelli presidenziali (Mauricio 2002).

appartiene, generando in talune, come risposta di adattamento, delle versioni delle stesse che evitassero di mettere in scena la possessione o che ne esibissero di simulate (Christensen 2014).

Durante la democrazia guidata di Sukarno, lo stato ridefinì il suo ruolo, passando dall'essere una struttura istituzionale per quelle attività che potevano essere usate come icone della cultura nazionale, all'assumere il controllo delle stesse, mobilitando la popolazione in direzione dei propri programmi politici. Dai fatti del 1965 poi¹⁴, e dal conseguente subentro di Suharto con il suo *Orde Baru*, conosciuto popolarmente come il *New Order*, questo modello di controllo si era grandemente intensificato. Se da un lato nel periodo durante e immediatamente successivo al massacro gli artisti temevano, qualora si fossero ritrovati parte di attività non conformi alle volontà del regime, di essere visti come affiliati a partiti e organizzazioni comuniste e quindi giustiziati (Jones 2012), dall'altro la successiva ripresa delle attività artistiche fu condotta sotto l'adozione di una politica di approvazione preliminare, attuata tramite il rilascio di licenze, permessi e conseguente appoggio burocratico e militare (Jones 2005) grazie ad un organo specifico: il Direttorato della Cultura¹⁵. Sotto il governo di Suharto, vediamo quindi un'istituzionalizzazione della cultura come dispositivo politico e strumento di governance (Jones 2012) che mentre limita la creatività artistica mantiene l'ordine attraverso ingegneria sociale e produzione culturale (Tyson 2011).

Oltre a ciò, fatto quanto mai rilevante, il *New Order* controllava il dibattito pubblico intorno a una serie di temi delicati, riassunti nell'acronimo di SARA: *Suku* (etnia), *Agama* (religione), *Ras* (razza), *Aantar Golongan* (classe). La trattazione di tali temi era stata severamente vietata nella produzione culturale di qualsiasi tipo (Acciaioli 2012). Da questo punto di vista la tradizione promossa da Suharto durante il *New Order*, seguendo in parte le politiche e le strategie culturali adottate da Sukarno, implicava che le tradizioni locali altro non erano che elementi al servizio del regime, le quali, con la loro esistenza, sottoscrivevano una tacita complicità nel diffondere la propaganda nazionale della differenza nell'unità (Beatty 2003).

Ovviamente, a sostenere la serie di riforme e politiche che garantivano il controllo panoptico e capillare delle attività artistiche cittadine, era presente un ben delineato apparato ideologico e retorico. Oltre al motto "unità nella diversità" e al concetto di "identità nazionale" adottato dal primo presidente Sukarno dal 1959 (Jones

¹⁴ Nel 1965 e 1966, a seguito di quello che il presidente Sukarno ritenne un colpo di stato comunista ad opera del movimento del trenta settembre, in Indonesia ebbe luogo un massacro di massa anti-comunista, rivolto contro individui ritenuti affiliati al movimento, gruppi di etnia cinese e simpatizzanti della sinistra (Hanningan 2015).

¹⁵ I doveri del Direttorato della Cultura erano tre: il controllo del contenuto artistico delle performance mediante l'inserimento di messaggi governativi nei testi delle canzoni e nei discorsi (attraverso anche l'utilizzo specifico della lingua indonesiana nazionale), il controllo del contenuto morale degli spettacoli e infine il "miglioramento della qualità artistica", ossia la limitazione degli aspetti regionali troppo rudi e *kasar* in favore dell'implementazione di standard e elementi più "urbani" (Jones 2012).

2005), è importante ricordare i *Pancasila*, i cinque pilastri della filosofia nazionale, e la retorica dello sviluppo. I *Pancasila*, ideati da Sukarno e portati in seguito da Suharto a diventare l'unica base filosofica di tutte le organizzazioni socio-politiche (Jones 2005) con la loro diffusione in tutti gli aspetti della vita quotidiana, consistono in una serie di principi inseparabili ma indipendenti su cui fondare il governo indonesiano e l'educazione civile dei cittadini.

Essi sono: fede nell'unico e solo Dio (*ketuhanan yang maha esa*), giustizia e civiltà umana (*kemanusiaan yang adil dan beradab*), unità dell'Indonesia (*persatuan Indonesia*), democrazia guidata dalla saggezza interiore dell'unanimità derivata dalle delibere dei rappresentanti (*kerakyatan yang dipimpin oleh hikmat kebijaksanaan dalam permusyawaratan perwakilan*) e giustizia sociale per tutto il popolo indonesiano (*keadilan sosial bagi seluruh rakyat Indonesia*).

Per quanto riguarda invece lo sviluppo, prendendo da quello che Marc DuBois ha affermato (Jones 2005: 141), esso è servito da tecnica (sia retorica che amministrativa), volta a ristrutturare il comportamento e le pratiche degli individui (nell'arte ma anche in generale) con il preciso obiettivo di aumentare il benessere pubblico¹⁶, vedendo in quello che era definito il terzo mondo in particolare la necessità di modificarne le risorse umane affinché questo possa avvenire. In quest'ottica gli artisti tradizionali non erano quindi che un tassello all'interno del piano di sviluppo indonesiano, diretto verso il divenire una nazione economicamente moderna. Essi erano parte della soluzione e del problema di dover gestire il centro e la periferia della nascente identità culturale ed economica indonesiana (Van Groenendael 2008).

Ad oggi, dopo Suharto, la politica culturale è sicuramente ancora legata ai discorsi del *New Order*, diventando però, assieme alla cultura, sempre più eterogenea e plurale, grazie al decadimento di uno Stato onnipotente e, dall'altro lato, a un tipo di retorica nazionale e locale ancora focalizzata sulla diversità etnica vista come ricchezza. Mentre i governi dell'era delle riforme (*Reformasi*) non hanno infatti proposto discorsi nuovi e alternativi, il diritto dello Stato a rilasciare licenze per eventi culturali, per ragioni di controllo e pressione statale sulle arti, è lentamente decaduto¹⁷, da una parte grazie alla poca volontà dei governi seguenti al *New Order* di imporsi paternalisticamente sulle stesse, agendo al contempo con una crescente politica della tolleranza (Mauricio 2002) e dall'altra per la libera iniziativa di entità non governative e di piccoli nuclei di artisti appartenenti alla contemporanea realtà urbana (Jones 2005).

Queste evenienze possono essere legate al passaggio da un sistema di totale centralizzazione ad uno opposto

¹⁶ In esso DuBois annovera la produttività economica, la salute, l'educazione e la ricchezza dello stato (*Ibidem*).

¹⁷ Per essere più accurati, possiamo menzionare come alla fine del 2003 gli artisti fuori dai grandi conglomerati urbani dovevano ancora richiedere i permessi e le licenze per le proprie attività pubbliche (*Ibidem*).

di decentralizzazione¹⁸, avvenuto dopo la caduta di Suharto, nel 1998, il quale mirava a trasferire il potere politico e burocratico dal centro dello Stato (Giava e, in particolare, Giacarta) alle sue periferie. Si assiste quindi ad un vero e proprio revival dell'*adat*, il quale viene tematizzato dai vari gruppi in modo da intraprendere lotte per il riconoscimento e l'ottenimento di maggiori diritti (Tyson 2010).

Da questo punto di vista è facile capire come il *réak* abbia raggiunto il suo attuale status solo recentemente: similmente al resto delle danze del cavallo, esso rientra in quel gruppo di arti performative ritenute *kasar* e quindi meno indicate a veicolare le ideologie e i significati che le politiche culturali dei primi due governi tendevano a voler diffondere, arrivando, secondo alcuni dei miei informanti, ad essere addirittura vietato negli anni Novanta, poiché troppo caotico e negativo. Differentemente da molte delle danze del cavallo di Giava centrale e Giava est però, le quali pur rimanendo nell'ambito delle arti *kasar* hanno trovato il modo di lavorare a performance maggiormente estetizzate e rappresentative dell'ideale identitario dell'Indonesia indipendente (Van Groenendael 2008), il *réak* non può contare su una forma estetica appetibile per il turismo nazionale e internazionale e nemmeno su una tradizione lunga e rappresentativa dell'area di Priangan come il *tarawangsa*¹⁹; per tale motivo è facile immaginare che esso sia stato ignorato per tutto questo tempo.

Ma se questi fatti ci possono dire perché esso è stato posto a margine delle arti per un lungo periodo, non ci informano comunque sul perché il fenomeno sia diventato popolare proprio negli ultimi anni, in maniera sempre più sponsorizzata e istituzionalizzata. Oltre al revival dell'*adat*, che può essere approssimativamente collocato attorno alla fine degli anni Novanta, è giusto indicare qualche fattore che mi sembra abbia potuto contribuire affinché questo potesse accadere. Possiamo iniziare menzionando le attività pubbliche che da anni lottano per un riconoscimento maggiore della cultura sundanese²⁰ (Jones 2012). Parallelamente è bene ricordare che tra il 2001 e il 2005 Giava ovest ha attuato un programma strategico di sviluppo che considerava la cultura sundanese il fattore dominante di supporto al successo della crescita nazionale, di fatto riproducendo però le dinamiche delle politiche culturali del *New Order* (Jones 2012)²¹.

¹⁸ La logica dietro la politica di decentralizzazione era quella di ristabilire un certo equilibrio tra Giacarta, luogo dove fino alla caduta di Suharto erano state raccolte e dirette tutte le risorse dell'arcipelago, e il resto dell'Indonesia (Davidson – Henley 2007).

¹⁹ Il *tarawangsa* è un genere musicale di arte performativa originario dell'area collinare di Rancakalong: un piccolo villaggio a nord est di Bandung. Ad eseguire le quarantadue canzoni che compongono il repertorio del *tarawangsa*, il duo di musicisti fa uso di uno strumento ad arco con due corde di metallo, suonato verticalmente e chiamato *ngek-ngek* o direttamente *tarawangsa* e una cetra a sette corde di nome *jentreng*, in tutto e per tutto considerabile come uno specifico tipo di *kacapi*.

²⁰ A tal riguardo, degno di nota è il discorso di Ajip Rosidi al KIBS, la conferenza internazionale per la cultura sundanese, tenutosi a Bandung nel 2001.

²¹ Possiamo forse aggiungere che un secondo documento di pianificazione si aggiungeva al primo sostenendo l'implementazione di una politica di buona governance attraverso una strategia di "*customer service*" (Jones 2012).

Inoltre, da un punto di vista strettamente sociale e culturale, il *réak* risponde alle necessità intrattenitive di una parte della popolazione più interessata alle forme d'arte *kasar* o almeno non *alus* contemporanee. Il *réak*, secondo questa prospettiva, si configurerebbe come un tipo di intrattenimento al passo coi tempi, più inclusivo e godibile, simbolo dell'arte performativa urbana. Questa ipotesi nasce da un commento che Teguh dei Tarawangsawelas ha fatto nella sua intervista:

Credo sia una rappresentazione perfetta della tradizione musicale urbana. Si può andare dovunque a organizzarlo e seguirlo tutti insieme. Ho visto molti *punk rocker* ubriachi partecipare in maniera molto spinta... Quindi se mi chiedessero qual è la musica che rappresenta di più la tradizione urbana... Io direi il *réak*! Mi piace molto. Insieme al *soundsystem* distrutto e il resto sembra quasi *noise* tradizionale²².

L'idea potrebbe essere confermata dal lavoro di valorizzazione della cultura sundanese condotto da alcuni anni ad opera di gruppi *metal* e *hardcore* come Karinding Attack e Jasad e di studiosi della cultura sundanese comunque vicini a questa scena musicale, quali Budi Dalton. Sullo stesso piano, potrebbero sicuramente aver contribuito l'attività di sensibilizzazione alle forme d'arte performativa meno *alus* condotta da entità governative e istituzionali come ISBI, la promozione a livello mondiale delle tradizioni musicali sundanesi più recenti grazie al gruppo di *world music* SambaSunda e l'attivismo di intellettuali come *abah* Enjoem, i quali hanno intrapreso vere e proprie ricerche, partecipando spesso a congressi e discussioni pubbliche sullo stato delle arti.

Importante, in ultimo, potrebbe essere stata la popolarità a Bandung di generi di musica estrema come il *black metal* o il *grindcore* (Wallach 2008), più vicini ad arti tradizionali come il *réak* che al *gamelan* o al *tarawangsa*. A mio avviso, questi fattori possono fornirci un disegno verosimile sulla realtà dei fatti. Comunque, se questa può essere solo un'ipotesi, l'urbanizzazione delle aree in cui il *réak* è ad oggi popolare è invece una realtà. Solo per fare un esempio, Il villaggio di Cinunuk (*desa Cinunuk*) è stato nel tempo trasformato completamente da terra agricola ad area ad uso abitativo (Rohendi 2016). La definizione dei villaggi dell'area dove il *réak* è praticato, come di realtà urbane, è inoltre comprovata, come Wessing conferma (2001), dalla differenza stessa tra i termini *kampung* (villaggio tradizionale) e *desa* (sua versione contemporanea e non agricola). L'urbanizzazione ha sicuramente contribuito, connettendo i villaggi al tessuto urbano e rendendo i confini tra la città di Bandung come centro e i *desa* come periferia molto meno netti.

²² Intervista condotta il 13 dicembre 2017.

Avendo ad ogni modo raggiunto un più vasto bacino di possibili spettatori, il *réak* è stato poi identificato dalle organizzazioni e dai partiti come un'occasione diretta per fare campagna politica. Questo ha generato fenomeni quali i vari festival agonistici di *réak*²³, i quali spesso costituiscono sia una forma di orgoglio che di imbarazzo per i gruppi coinvolti²⁴ e di ingiustizia per quelli esclusi. Il primo festival *réak* ufficiale ha infatti visto presenti solo i gruppi dell'area di Bandung, escludendo quelli provenienti dai *kabupaten*²⁵ ad essa vicini, da cui peraltro l'arte proviene. Con il progressivo interesse da parte delle associazioni di tipo politico, si assiste in seguito ad una burocratizzazione della performance. I gruppi cominciano ad essere censiti dalla città di Bandung, la quale attesta la loro esistenza e presenza. A seguito di questo censimento, i gruppi hanno l'occasione di essere chiamati a rappresentare il *réak* durante celebrazioni e cerimonie di tipo istituzionale e di ricevere quindi maggiore supporto economico²⁶.

Questo fatto sembra parte di un problema molto sentito e non limitato al solo *réak*; molti dei miei interlocutori si sono lamentati del fatto che di tutti i fondi che Bandung deve destinare alle arti, solo una parte trascurabile viene dedicata alle attività del *kabupaten*, rimanendo quasi tutta concentrata in città²⁷. Ciò ha certamente generato alcune importanti conseguenze, tra le quali possiamo includere l'esclusione da eventi del genere dei gruppi fondatori dell'arte, più legati ai significati rituali della pratica rispetto a gruppi maggiormente dediti all'estetica della performance, una parziale commercializzazione del *réak*, la nascita di una certa competitività tra i gruppi, segni di una iniziale burocratizzazione interna (il gruppo Sinar Pusaka chiede ai genitori dei suoi membri minorenni di firmare un permesso che legittimi la loro unione al gruppo) e in ultimo, derivante da queste eventualità, una tendenza dei gruppi a voler sviluppare la parte creativa e intrattenitiva della propria performance, a discapito di quella rituale. Dopotutto dobbiamo ricordare che, a parte l'etica del gruppo, nulla che fosse collegabile a quest'ultima dimensione veniva menzionato tra i criteri necessari per poter essere scelto come vincitore del festival.

²³ Il festival culturale è un fenomeno tipico del periodo della *Reformasi* e post-*Reformasi*, così come la commercializzazione delle arti, a discapito del loro uso strettamente politico (Acciaioli 2012). D'altra parte, possiamo specificare come questo tipo di eventi fossero considerati già dal *New Order* strumenti privilegiati di influenza culturale da parte dello Stato (Tyson 2011).

²⁴ L'imbarazzo viene dal fatto che l'agonismo, la competizione, è una componente, almeno originariamente, totalmente estranea al *réak* e ai suoi partecipanti.

²⁵ Il *kabupaten*, traducibile con il termine "reggenza", rappresenta il secondo livello amministrativo dell'Indonesia, subordinato alla provincia.

²⁶ Gli accadimenti ricordano molto ciò che successe negli anni Novanta nelle danze del cavallo a Giava, dove affiliarsi agli adattamenti artistici del regime equivaleva a ricevere le sovvenzioni statali (Mauricio 2002).

²⁷ A tal riguardo, il giornale *Pikiran Rakyat* del sedici gennaio 2018 aveva pubblicato un'intervista ad *abah* E, il quale si lamentava delle politiche culturali della città di Bandung, precisamente riguardo la questione appena esplicitata (Heryanto 2018).

Il futuro del *réak* sembra puntare verso una progressiva turistificazione della pratica in cui la cultura locale e il suo *adat* verranno sempre più considerati delle forme d'arte di cui esperire il solo aspetto estetico. Arti performative da appoggiare e sostenere solo in quanto componenti di una più ampia agenda politica che agisca sia su un livello nazionale interno (in cui il *réak* è uno strumento di elezione politica) sia su uno internazionale ed esterno (in cui il *réak* è parte dell'identità indonesiana). Anche se ciò è vero, ci sono comunque alcuni fattori da prendere in considerazione in modo da ottenere una visione più completa e complessa.

È sicuramente vero che, generalmente, come abbiamo visto nel caso del *réak*, in seguito a cambiamenti del genere all'interno delle politiche culturali, le arti tradizionali esperiscono uno slittamento dalla funzione rituale a quella intrattenitiva. Da questo punto di vista il *réak* non sarebbe diverso dal caso del *kebo-keboan* di Giava est, un rituale agrario del popolo using durante il quale gli uomini vengono posseduti da spiriti di bufalo. Una donna using, intervistata da Robert Wessing in un lavoro di campo riguardante il fenomeno, si lamenta infatti della turistificazione della pratica, affermando che il *kebo-keboan* “non è più uno *slametan*²⁸ per il villaggio²⁹, ma una festa folkloristica (*pesta rakyat*)” (Wessing 2016a: 10).

Il *réak*, al contrario, anche nella sua progressiva commercializzazione, continua comunque a mantenere un aspetto rituale molto forte e presente, senza mai rinunciare totalmente a quell'atmosfera caotica, incontrollata e tipicamente *kasar* che lo contraddistingue. Sarebbe infatti ingenuo pensare che i gruppi etnici debbano in continuazione scegliere tra un rituale e la sua commercializzazione, senza sviluppare strategie di adattamento in cui entrambi i mondi possano convivere – dove convivere non implica necessariamente l'assenza di conflitti – e collaborare. I gruppi, infatti, sviluppano più facilmente una dualità per la quale se superficialmente sembra che la performance per il contesto pubblico vari solo di pochi insignificanti dettagli da quella praticata in contesto rituale, in realtà la differenza tra i due tipi di pratica è quanto mai abissale. Questo è esattamente il caso del *réak*. I gruppi differenziano le *pesta rakyat* dagli *upacara adat* omettendo la pratica del *sasajen*, la quale viene eseguita solo in contesto rituale. Ciò è confermato dalle parole di *abah* Agus di Sinar Pusaka:

Per esempio possiamo essere chiamati per due eventi: la circoncisione o il compleanno sia di giovani che anziani. Di sicuro nel primo io utilizzo la via tradizionale come bruciare l'incenso e preparare il *sasajen*, ma nel secondo facciamo senza il rituale. Per esempio quando suonammo ad Asia Africa³⁰ [indica una foto del

²⁸ Pasto comune di particolare valenza sociale, spirituale e simbolica, condiviso con amici e parenti. Di solito lo *slametan* viene tenuto per le cerimonie dei cicli della vita, per onorare gli ospiti o per celebrare occasioni speciali. A Giava è un pasto spesso consumato sia con amici e parenti, che con semplici vicini e conoscenti (Gertz 1976).

²⁹ Ossia, un rituale.

³⁰ Jalan Asia Africa, una delle vie principali di Bandung.

carnevale]. O a Manglayang Midang. Non facciamo i rituali come negli eventi che ti ho già detto. Non voglio che le persone dicano che il *dogdog* è venuto fuori dalla via della religione (*keluar dari jalur agama*)³¹.

Da questo punto di vista, il caso del *réak* sembra cadere sotto quello che Edi Sedyawati ha definito “bilinguismo del teatro folkloristico”. Parlando di questo tipo di arti performative, che tecnicamente cadrebbero sotto il macro-genere di performance folk tradizionali, Sedyawati ha già fatto notare come esse, provenendo da realtà culturali locali (*kebudayaan daerah*), per funzionare a livello nazionale debbano sì essere adattate e trasmutate, in quanto le idee, i significati e i sentimenti appartenenti alla cultura di provenienza non sono immediatamente comprensibili nella più ampia realtà culturale della nazione indonesiana, ma al contempo esse debbano funzionare di pari passo su due differenti livelli: quello nazionale (e artistico) e quello locale rituale³² (Van Groenendael 2008). Insomma, parafrasando Henry Spiller, si potrebbe dire che col tempo nuovi significati si stratificano su quelli vecchi, facendo sì che il *réak* possa esprimere e contenere differenti messaggi (Spiller 2004). Per tale ragione il *sasajen* non è un elemento fondamentale del *réak*: da un lato esso è presente anche in altri tipi di cerimonie, e pertanto non contraddistingue il *réak* in particolare, e dall'altro un *réak* profano è pur sempre un *réak*, anche senza la sua parte rituale. Ma allora come leggere la volontà di molti dei gruppi di eseguire il rituale del *sasajen* anche in contesto profano? Se esso è comunque considerabile parte di un certo intrattenimento visivo, la mia impressione, in base ad alcune dichiarazioni dei miei interlocutori, è quella che tali atti si possano anche leggere come dichiarazione politica contro un'eventuale distinzione definitiva tra sacro e profano. Il *réak*, essendo un'arte sacra, in cui si fa onore ai propri antenati, ha bisogno sempre e comunque di un processo rituale. Se come dice Acciaioli (2012) è vero che, in genere, se una tradizione è realmente avvertita come sacra, il suo contenuto semplicemente non può essere cambiato, questa sembra la tendenza per cui propendono molti dei gruppi i quali si ritengono non solo artisti, ma attivisti del *réak* e dell'*adat* sundanese. Se il *réak* è veramente un'arte sacra, essa deve generalmente rimanere sacra anche in contesto profano³³.

³¹ Intervista condotta il 25 febbraio 2018.

³² Per amor di scienza, nella prospettiva di Sedyawati, l'artista fa una sintesi di quelle che sono le proprie individuali prospettive sulla tradizione e sulla modernità. Ad ogni modo non credo che la mia lettura vada molto lontano, qualora cercassimo di capire cosa succede ai generi rimasti *tradizionali*, nell'affrontare simili processi.

³³ A tal proposito, contro la mia ipotesi, Acciaioli (2012) ha argomentato dividendo le performance artistiche da quelle rituali in base alla necessità di chiedere permessi istituzionali per attuarle. Questa distinzione, che porrebbe il *réak* nelle performance artistiche e non rituali, potrebbe comunque essere fuori luogo qualora si considerasse che il fenomeno vive in realtà sempre molto urbanizzate, dove bloccare le strade e "turbare la quiete cittadina", come il *réak* fa senza il consenso delle autorità competenti, sarebbe comunque impensabile.

Conclusioni: per un réak contemporaneo

In questo articolo abbiamo visto come il *réak*, lontano dall'essere concepito come *spettacolo tradizionale* statico e immutabile dove gli attori sono solo meri esecutori di un codice performativo, sia piuttosto un genere dinamico la cui definizione è in divenire. Su un primo piano, la cerimonia è infatti teatro di lotte intestine più o meno dirette, più o meno esplicite tra anziani e giovani, nel solco di una società generalmente gerontocratica e del discorso riguardante il senso, il valore e l'ortoprassi della cerimonia.

Al contempo, a un livello superiore ma non separato, il *réak* è un campo dove idee, significati e concezioni riguardanti la spiritualità, l'identità e la cultura sono costantemente negoziati, rinegoziati e rifunzionalizzati da continui scambi dialettici tra gli individui come attori sociali di pratiche incorporate – in questo caso artisti e officianti di una cerimonia dedicata ai cicli della vita – e un apparato statale fortemente egemonico. Per questo agente gestire le politiche culturali post-indipendenza implica soprattutto un tentativo di controllare e il diritto di supportare o ostracizzare specifiche forme di arte di matrice etnica in base a determinati criteri di legittimità, che hanno al centro l'obiettivo della creazione e del mantenimento di un'identità nazionale creata sulla base di una specifica agenda politica.

Da questo punto di vista si può cogliere chiaramente come il *réak* sia definibile attraverso la sua complessa rete di relazioni, che tocca a un tempo sia la dimensione politica, quella religiosa e il turismo da una parte, che quella relativa al senso di identità e alla cultura dall'altra, in un'interazione dialettica che dà alla performance la sua forma peculiare di "intrattenimento sacro" (Monteanni 2018) e che la introduce al contempo alla sua eventuale folklorizzazione e turisticizzazione.

Anche se questo potrebbe a ragione suonare come un'infesta analisi, che condanna senza appello le nuove tendenze volte all'intrattenimento e alla spettacolarizzazione della cerimonia, è necessario considerare che la commercializzazione delle pratiche culturali rappresenta anche una forma positiva di agentività³⁴ locale e una strategia democratizzante, oltre a portare benefici finanziari ad una determinata comunità, accrescendone il capitale simbolico, nonché una parte fondamentale del naturale processo di applicazione creativa degli individui. In questo senso anche una performance nella sua forma puramente estetica e commerciale può consolidare l'identità etnica di un gruppo e dimostrare ad entità governative la propria importanza, in un quadro più ampio di obiettivi che il gruppo si pone (Acciaioli 2012). Nel *réak*, almeno in parte, questo tipo di pensiero sembra trovare una conferma in quei gruppi che vedono la loro presenza ad occasioni istituzionali e ufficiali come

³⁴ L'agentività, o *agency*, può essere definita come la capacità degli individui di agire indipendentemente e di fare le proprie scelte in modo libero.

un'occasione per mantenere viva la pratica e far conoscere l'*adat* sundanese al di fuori di Priangan e dell'Indonesia intera.

Date queste considerazioni, nel futuro il *réak* potrebbe tendere sempre di più a questa dualità, portando avanti la differenza tra performance locale e cerimoniale per gli *hajatan* e performance artistica per le occasioni istituzionali. Questo dipende ovviamente dall'eventualità che le nuove generazioni continuino ad apprendere riguardo gli originali significati del *réak* e le loro motivazioni oppure no e, ovviamente, dai futuri sviluppi delle politiche culturali. Purtroppo, riguardo ciò, non abbiamo informazioni precise e dobbiamo perciò attendere eventuali sviluppi per la sempre mutevole forma del *réak* a venire.

Bibliografia

ACCIAIOLI, GREGORY

2012 *Enactment and transaction in festival performance: Contestations over representing Adat at the Festival of Lake Lindu*, presented at AAS Annual Conference, Macau.

2016 *Culture as art: from practice to spectacle in Indonesia*, in LEE, J. CH – FERRARESE, M., *Punks, monks and politics: Authenticity in Thailand, Indonesia and Malaysia*, Rowman & Littlefield, Lanham, pp. 145-164.

BEATTY, ANDREW

2003 *Varieties of Javanese Religion. An Anthropological Account*, Cambridge University Press, Cambridge.

CHRISTENSEN, PAUL

2014 *Modernity and spirit possession in Java: horse dance and its contested magic*, in GOTTOWIK, V. (a cura di), *Dynamics of religion in Southeast Asia*, Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 91-110.

DAVIDSON, J. S. – HENLEY, D.

2007 *Introduction: radical conservatism – the protean politics of adat*, Routledge, New York.

GEERTZ, CLIFFORD

1976 *The religion of Java*, University of Chicago Press, Chicago.

HANNINGAN, TIM

2015 *A brief history of Indonesia. Sultans, spices, and tsunamis: the incredible story of Southeast Asia's largest nation*, Tuttle publishing, Claredon.

HELLMAN, JÖRGEN

2013 *Meeting with Ancestors — Contesting Borders in Indonesian Religion and Politics*, in «Anthropological Forum», n. 2, vol. 23, Routledge, New York.

HERYANTO, ROBBY

2018 *Perhatian pemprov untuk seni tradisi kian turun*, in «Pikiran rakyat», p. 9.

JONES, TOD

2005 *Indonesian Cultural Policy, 1950-2003: Culture, Institutions*, tesi di dottorato, consultabile online all'indirizzo: [https://www.academia.edu/7447922/Liberalism and Cultural Policy in Indonesia](https://www.academia.edu/7447922/Liberalism_and_Cultural_Policy_in_Indonesia) (Ultimo accesso: 21 febbraio 2020).

2012 *Indonesian Cultural Policy in the Reform Era*, in «Indonesia», n. 93, Southeast Asia Program Publications at Cornell University, Ithaca, pp. 147-176.

MAURICIO, DAVID E.

2002 *Jaranan of East Java, an ancient tradition*, tesi magistrale, disponibile online all'indirizzo: https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/bitstream/10125/7082/2/uhm_ma_3041_r.pdf (Ultimo accesso: 21 febbraio 2020).

MONTEANNI, LUIGI

2018 *L'intrattenimento Sacro: per un'analisi della danza sundanese del cavallo*, tesi magistrale, Università di Bologna, inedita.

2020 *Il rèak di Bandung tra rituale cerimoniale e intrattenimento popolare: una tradizione contemporanea sundanese*, «Antropologia e Teatro. Rivista di Studi», n. 12, p. 29-41.

SPILLER, HENRY

2004 *Gamelan. The traditional sounds of Indonesia*, ABC-CLIO, Santa Barbara.

TYSON, ADAM D.

2010 *Introduction*, in TYSON, A. D. (a cura di), *Adat revivalism in Indonesia*, Routledge, New York, pp. 1-20.

2011 *Titik Api: Harry Roesli, Music, and Politics in Bandung, Indonesia*, in «Indonesia», n. 91, Southeast Asia Program Publications at Cornell University, Ithaca, pp. 1-34.

VAN DER KROEF, JUSTUS M.

1973 *Sukarno's Indonesia*, in «Pacific Affairs», n. 2, vol. 46, University of British Columbia, Vancouver, pp. 269-288.

VAN GROENENDAEL, CLARA

2008 *Jaranan: the horse dance and trance in East Java*, KITLV press, Leiden.

WALLACH, JEREMY

2008 *Modern noise, fluid genres: popular music in Indonesia 1997-2001*, The University of Wisconsin, Madison.

WESSING, ROBERT

2001 *Telling the Landscape: Place and Meaning in Sunda*, in «Moussons», vol. 4, Institut de recherche sur l'Asie du Sud-Est Contemporaine, Bangkok, pp. 33-61.

2016a *Hosting the Wild Buffaloes: The Keboan Ritual of the Using of East Java, Indonesia*, Nalanda-Sriwijaya Centre Working Paper Series, n. 22, Singapore. Disponibile online all'indirizzo: <https://www.iseas.edu.sg/articles-commentaries/nsc-working-papers/item/3181-hosting-the-wild-buffaloes-the-keboan-ritual-of-the-using-of-east-java-indonesia> (Ultimo accesso: 21 febbraio 2020).

2016b *When the Tutelary Spirit Objected: Conflict and Possession among the Using of East Java, Indonesia*, in «Anthropological forum», n. 4, vol. 26, Routledge, New York, pp. 355-375.

antropologia e teatro

ARTICOLO

“La Rete”: un gruppo di intellettuali nella Ferrara moderna

di Giuseppe Scandurra

Abstract – ITA

Oggetto di questo articolo è la formazione di una rete di intellettuali a Ferrara tra l’inizio degli anni Cinquanta e la fine degli anni Ottanta che hanno prodotto fuori e dentro le Mura cittadine una serie di opere visive e di scritti innovativi e di valore antropologico. Alla base dello sguardo di questa generazione di intellettuali vi era un punto di vista fortemente transdisciplinare in un momento in cui le separazioni tra discipline erano meno evidenti, vista anche l’assenza di facoltà umanistiche e l’istituzione della prima cattedra di antropologia culturale a Ferrara solo nel 2008/2009. La domanda al centro di questo articolo è: come si è formata questa rete? Quanto ha contribuito a fare del capoluogo estense una città dell’arte e della cultura? Come questo gruppo di intellettuali è riuscito in poco tempo a rendere istituzioni come il Teatro Comunale e/o i Palazzo dei Diamanti delle *eccellenze*?

Abstract – ENG

The present issue explores how a network of intellectuals was formed in Ferrara and its surroundings between the beginning of the Fifties and the end of the Eighties, producing plenty of innovative and anthropologically relevant works. This generation of intellectuals shared a remarkably transdisciplinary point of view, in a moment when the boundaries between disciplines were much less conspicuous than now and the Chair of Anthropology at the University was yet to be founded (it happened in Ferrara in 2008/09). The essay shows how this network was formed, to which extent it contributed to Ferrara becoming a cultural capital, how it managed to transform the Teatro Comunale and the Palazzo dei Diamanti, for instance, into outstanding cultural institutions.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 13 (2021)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/12740

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

Direttore responsabile: Giuseppe Liotta

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

“La Rete”: un gruppo di intellettuali nella Ferrara moderna¹

di Giuseppe Scandurra

Introduzione

Carducci, D'Annunzio e Bassani, certamente [...]. Rimane duro fare un discorso sull'antropologia urbana, perché qui rimane solo il discorso di “Quando Ferrara era grande”, quando rubarono a Ferrara il Po dentro un grande scontro politico con Bologna [...]. Qui la sociologia non c'è mai stata².

Una delle rappresentazioni di cui gode Ferrara è sicuramente quella di *città rinascimentale*. Cosa questo contesto urbano è stato sotto la signoria estense, e cosa ha prodotto durante quel periodo, è oggetto di un eterno dibattito storico. Un *writer* cittadino con evidente dono di sintesi qualche anno fa scrisse con un pennarello sul muro della galleria cittadina Matteotti: “Ferrara 500 anni fa era New York”. Cosa questo volesse dire è stato evidente quando tantissimi ferraresi e non, me compreso, sono andati a vedere la mostra a cura di Guido Beltramini e Adolfo Tura organizzata tra il 2016 e il 2017 dalla Fondazione Ferrara Arte e dal Ministero per i beni e le attività culturali. Una mostra che celebrava i cinquecento anni della prima edizione dell'*Orlando Furioso* e che partiva da queste domande: cosa vedeva Ludovico Ariosto quando chiudeva gli occhi? Quali immagini affollavano la sua mente mentre componeva il poema che ha segnato il Rinascimento italiano?

Concepito nella Ferrara estense e stampato in città nel 1516, il poema di Ariosto è stato sicuramente uno dei capolavori assoluti della letteratura occidentale. Al di là del suo indubbio valore, però, la mostra rispose a quelle domande mostrando come i capolavori dei più grandi artisti di quel periodo – da Mantegna a Leonardo, da Raffaello a Botticelli e Tiziano –, le sculture rinascimentali, le incisioni, gli arazzi, i libri e i manufatti di straordinaria bellezza prodotti in quegli anni influenzarono lo scrittore. A noi visitatori della mostra Ferrara emerse come una delle grandi capitali europee, il crocevia di tanti artisti e studiosi: solo in questo periodo rinascimentale, in sintesi, avrebbe potuto nascere quel libro.

¹ Questo articolo è frutto di una ricerca iniziata nel 2017 e pubblicata dalla casa editrice Meltemi nel 2020, con il titolo *Ibridi ferraresi. L'antropologia in una città senza antropologi*. Nello specifico, l'articolo è frutto della riscrittura critica e dell'approfondimento di alcuni temi che sono stati solo evocati nella monografia (Scandurra 2020).

² Intervista a Franco Cazzola, storico ferrarese, giugno 2018.

L'Accademia ferrarese in cui lavoro è figlia anche di questo tempo. I principali insegnamenti sono rivolti ancora oggi a quello spaccato storico che aveva come centralità Ferrara. Eppure, quella scritta apparsa sul muro provocò in me un'altra domanda che potrei riassumere così: cosa ha prodotto la città in questi ultimi sei secoli? Se i prodotti culturali derivanti da quel periodo storico sono noti ai più, in città e anche fuori, come ha costruito una sua rappresentazione *moderna* la città contemporanea dove lavoro?

Ferrara anche oggi è teatro di importanti manifestazioni culturali. Da anni una rivista prestigiosa nel campo del giornalismo e dell'inchiesta come «Internazionale» porta in città studiosi, intellettuali, artisti e saggisti per raccontare ciò che succede, a livello sociale, politico, culturale in tanti altri contesti urbani del nostro Pianeta. La rivista «Internazionale» non è che una delle tante realtà culturali che ha deciso di organizzare a Ferrara un festival annuale. Il capoluogo estense gode oggi, infatti, di un'altra rappresentazione, ovvero quella di essere una *città d'arte e di cultura* – la città è stata riconosciuta patrimonio Unesco nel 1995. Ciò non solamente in virtù di un polo museale quale quello del Palazzo dei Diamanti – uno degli edifici rinascimentali più celebri al mondo, progettato da Biagio Rossetti e costruito dai d'Este a partire dal 1493 –, ma, più in generale, per la presenza d'istituzioni, quali il Teatro Comunale per esempio, che hanno prodotto in diversi campi artistici delle eccellenze riconosciute anche in ambito internazionale.

Questo articolo è frutto di una ricerca iniziata nel 2017 con un viaggio verso la provincia ferrarese, in direzione del Delta. Non conoscevo questo territorio e non l'avevo mai visto rappresentato in nessun libro o film; o almeno, non ero mai riuscito a identificarlo come paesaggio specifico e circoscrivibile. Ho iniziato così a costruire rapporti di fiducia con un gruppo di persone che poi sarebbero diventati miei interlocutori facendomi praticamente da guida verso la conoscenza più approfondita di queste terre.

Il Delta ancora oggi è caratterizzato da una povertà maggiore rispetto a quella che contraddistingue Ferrara: una povertà economica, materiale, simbolica e culturale. Per grande parte del Novecento quest'area geografica ha rappresentato una vera e propria *questione meridionale* nel Nord Italia, ovvero il territorio più povero del Settentrione del Paese. Non a caso, a cominciare dai primi anni del Novecento i governi e le amministrazioni comunali che si sono succeduti hanno lavorato per migliorare le condizioni di vita dei suoi abitanti. Caduto il regime fascista, a partire dagli anni Cinquanta il Delta è stato oggetto di un grande processo di bonifica e riqualificazione delle terre. Le pratiche di vita quotidiane di chi ha abitato questo territorio e la stessa riforma agraria sono state studiate e rappresentate da numerosi studiosi e artisti, per lo più ferraresi. Lavorando su questo territorio, a partire dagli anni Cinquanta, si è formata una rete di intellettuali, i quali hanno sperimentato forme scritturali nuove per descrivere questa realtà nel desiderio di raccontare il punto di vista dei suoi abitanti – non a caso, lo stesso Neorealismo, come sguardo su una realtà fisica e sociale, è nato in queste terre.

Non avendo a disposizione una letteratura ben definita sul tema – per lo più documenti d’archivio, quotidiani, testimonianze scritte raccolte in biblioteche di privati – ho ricostruito la formazione di questa rete di intellettuali. Nonostante molti lavorassero sul Delta, le loro parole, i loro quadri, le loro pitture, i loro film, le loro opere teatrali, e ancora inchieste, video, reportage, fotografie parlavano, di riflesso, anche di Ferrara. Tale “Rete” infatti non solo si formò in città, ma, sebbene guardasse il Delta, provocò dibattiti che si svilupparono e trovarono seguito soprattutto nel capoluogo estense; dibattiti che a loro volta provocarono la nascita, fino alla fine degli anni Ottanta, di altri gruppi culturali in città. L’utilizzo del termine “rete” non deve portare a interpretare il fermento culturale che caratterizzò il capoluogo estense tra gli anni Cinquanta e Ottanta come qualcosa di pianificato; allo stesso tempo, tale fermento non è stato certamente frutto della sola casualità, ma risponde, come vedremo nei prossimi paragrafi, a un comune modo di sentire ciò che chiamiamo “impegno” da parte di numerosi studiosi e artisti attivi nel secondo Dopoguerra a cui faccio riferimento in queste pagine.

Quello che ho iniziato a indagare da subito è come persone dalle competenze diverse – disegnatori, fotografi, poeti, giornalisti, maestri di scuola, registi, documentaristi, disegnatori – fossero riuscite a realizzare dei testi – libri, fotografie, fumetti, film, video, inchieste – frutto di un evidente sguardo antropologico; quello che volevo capire è quanto questi gruppi guardando al Delta, partendo e comunque tornando sempre a Ferrara, siano stati capaci in determinati anni di *fare antropologia*, mentre l’Accademia restava sostanzialmente a studiare e a raccontare nostalgicamente i tempi in cui “Ferrara era New York”.

Tali gruppi di intellettuali sono nati all’interno di determinate condizioni storico-politiche. Questo saggio ha come sfondo quella Ferrara dove spesso, dietro al fermento culturale, vi erano il Partito comunista e altre istituzioni e corpi intermedi che governarono dai primi anni del secondo Dopoguerra fino alla fine degli anni Ottanta la vita politica quotidiana dei ferraresi. Concentrando lo sguardo sulle opere prodotte da questi intellettuali, mi sono più volte domandato: in che modo tali prodotti non scientifici, non accademici, alle volte commissionati dalle stesse istituzioni al governo della città, sono stati frutto di un dialogo tra diversi sguardi e rappresentano, proprio in quanto ibridi, una letteratura antropologica che si è depositata in città ancora prima dell’istituzionalizzazione di una cattedra di antropologia nel 2009?

Gli intellettuali per lo più attivi tra gli anni Cinquanta e Ottanta del Novecento non potevano che vivere a Ferrara, così come l’opera di Ariosto non avrebbe potuto prendere vita senza la signoria estense e quell’immaginario legato alle corti rinascimentali che la mostra sul cinquecentenario del *Furioso* mise ben in evidenza. Come e quanto, di conseguenza, possiamo leggere la città di Ferrara – e quello che rappresenta oggi, non solo quello che ha rappresentato sei secoli fa – attraverso la produzione culturale di questi studiosi e artisti?

1. La nascita di una Rete

Erano documenti mai portati alla luce sui nostri schermi, e ora Visconti [...] e io, insieme a tutta una troupe [...], ci affogavamo dentro come fossimo alla ricerca di una civiltà sepolta che altri non avevano voluto far emergere dal triste e doloroso sottosuolo dove si trovava nascosta. [...] "Osessione" insomma fu, per noi prima di ogni altra cosa, un risveglio alla vita e un acquisto di consapevolezza della propria identità, un invito a guardare ciò che stava intorno a noi entro i limiti riduttivi dei nostri sguardi ancora offuscati (De Santis in Micalizzi 2010: 39).

Per gli storici ferraresi Franco Cazzola e Anna Quarzi, il Delta, a cominciare dagli anni della riforma agraria, divenne il territorio scelto da numerosi intellettuali che decisero di studiare e rappresentare la vita quotidiana degli abitanti di queste terre; una vita che appariva lontana ed esotica ai loro occhi di cittadini che vivevano dentro le Mura.

Vancini fece un lungometraggio sul Delta Padano [*Delta padano*, 1951, n.d.a.] a cui collaborarono tutta una serie di intellettuali. Allora la battaglia era il Delta, perché il Delta era lo sforzo di lavorare per la massa di braccianti sfruttati. Non c'è stato un Pasolini, ma l'inchiesta sociale si faceva attraverso il cinema, la musica. Gli intellettuali si spostarono verso il Delta e cominciò lo stesso Visconti con *Osessione* [...]. Nel Delta c'era il cuore del conflitto, la miseria, la povertà più estrema; andarono sul Delta come forma di impegno sociale. In quel momento io sono convinto che il Delta era il terreno prediletto per gli intellettuali... la contaminazione ci fu lì. Il periodo è dal '48 al '56 quando c'è stata la riforma agraria ... dopo di che cominciarono anche rilievi etnografici, perché il Delta era un territorio di frontiera, come si dice, interessante per la sua insularità dal punto di vista antropologico³.

Negli anni Cinquanta comincia la lotta nelle campagne. La Camera del lavoro ha un gruppo di intellettuali [...]. Un gruppo che sconvolge, che io stesso mi dico ancora oggi che era impossibile. Per me è stato una meraviglia, perché il Partito comunista invita gli intellettuali ad andare verso il Delta, siamo nel '55-'56. Del resto la riforma agraria cambia tutto come avevano fatto le bonifiche a inizio Novecento. Il discorso sul Delta diventa importante nelle arti, ma anche in altri saperi più sociologici. Nasce il Centro etnografico; c'è proprio un'apertura. Il film di Vancini sul Delta fa capire tutto questo, poiché quando lo va a montare a Roma i romani pensavano che questo territorio non potesse essere il Nord Italia, ma il Sud⁴.

³ Intervista a Franco Cazzola, giugno 2018.

⁴ Intervista ad Anna Quarzi, settembre 2018.

Nel ricostruire questa rete di intellettuali e studiare la loro produzione da un punto di vista antropologico, i primi nomi che vengono fuori sono sicuramente quelli di Franco Farina e Renato Sitti: due *uomini del fare* che saranno al centro del prossimo paragrafo. Tale esercizio di ricostruzione, però, non è stato facile: i diretti protagonisti non ci sono più, non vi sono pubblicazioni che riescono a fare sintesi di questo periodo, molto è nella memoria di chi ha vissuto quegli anni da bambino oppure l'ha studiato senza mai farne un oggetto di ricerca compiuto. L'unico modo per ricostruire questa storia è stato quello di partire dal territorio, da questo grande specchio della provincia ferrarese che è il Delta.

Da questo momento [anni Cinquanta, n.d.a.] il Po diventa un tema presente a tutti i livelli della creatività artistica, sia per il valore di emergenza che assume nella ricostruzione sociale e materiale del Dopoguerra, ma soprattutto perché le nuove arti, la fotografia e il cinema trovano qui, lungo il Po, nelle città e nei paesi che lo costeggiano, le motivazioni più vere per una nuova ispirazione e sensibilità (IBC 1995: 13).

A partire dagli anni Cinquanta, il viaggio verso queste terre fu ispirato da quello sguardo nuovo che Visconti aveva svelato con *Ossessione* (1943), e quindi fortemente condizionato dal Neorealismo. Più in generale, come ricorda Cazzola, da una concezione nuova della figura dell'intellettuale che per ora definiremo, restando alle parole dello storico ferrarese, "gramsciana" e "organica":

Quando arrivò l'alluvione [1951, n.d.a.], chi si occupò di aiutare gli alluvionati fu proprio la Camera del lavoro che ebbe la direzione di quelle operazioni. Ovviamente gli intellettuali partivano dalla città di Ferrara. Io li chiamavo intellettuali, non artisti, poiché allora c'era l'intellettuale gramsciano, organico. Conta anche il valore del cinema girato in quelle terre, da *Ossessione* a *Senso*. Le grandi manifestazioni si facevano sul Delta e si cercava di parteciparvi venendo da Ferrara; allo stesso tempo s'inventava un linguaggio perché se uno pensa a come erano messi gli veniva da fare il Neorealismo⁵.

Da una parte, ricostruendo le prime attività promosse sul territorio da questa rete di intellettuali, è indubbio come sia stata l'alluvione del 1951 nel polesine ferrarese a dare il via a questo movimento. Dall'altra, lavorando al fine di circoscrivere questa rete, durante la mia ricerca ho iniziato da subito a chiedermi di chi fossero figli questi intellettuali e come fossero riusciti ad emergere nel clima disastrato del Dopoguerra. Il cinema, in questo senso, ha giocato una parte importante, almeno quanto lo sono state le pagine culturali locali, come nel caso

⁵ Intervista a Franco Cazzola, novembre 2018.

della terza de «Il Corriere Padano» diretto da Nello Quilici (Moretti 1980), dove questi intellettuali si sono formati. Più che nel costruire un elenco di nomi, la mia intenzione in questo saggio è quella di ricostruire le relazioni tra questi studiosi, artisti, gruppi e la città. L'appartenenza al Partito comunista di molti di loro, come ricorda lo storico ferrarese Pinna, non spiega da sola l'origine e la forza di queste relazioni. Allo stesso tempo, nel ricostruire questo periodo di fermento culturale, durante la ricerca ho preferito non concentrare troppa attenzione su noti artisti, quali Michelangelo Antonioni, il cui lavoro, seppure in parte legato alla rappresentazione di questo territorio, ha avuto effetti e conseguenze su contesti e discorsi che solo marginalmente riguardano il territorio che ho preso come oggetto di studio.

L'artista ferrarese Lola Bonora va a fare teatro nel Delta utilizzando la rete delle Case del popolo. [...] Ovviamente dietro c'è anche il Partito comunista [...]. Per me per esempio vedere i grandi registi non aiuta, perché secondo me Antonioni non è ferrarese, quello che fa non ci aiuta a leggere la città. Sarebbe invece più interessante vedere come si è formato questo mondo di legami. D'altronde quegli anni sul Delta sono stati veramente gli unici anni di riflessione intellettuale sul territorio [...]. Ci devono essere state figure che sono state in grado di costruire questa rete di relazioni⁶.

L'alluvione del 14 novembre 1951 è la protagonista assoluta di un libro uscito nel 1953, dal titolo *Voci del Delta*, che segnerà molto, a mio avviso, la forza di questa rete:

Mentre scriviamo, a 20 ore dal momento in cui il rombo pauroso dell'argine schiantato presso Piavole è rimbalzato sulle acque tumultuose e avvertito a grande distanza, interi paesi sono allagati [...]: S. Maria Maddalena, Canaro, Paviole, Occhiobello, Fiesso Umbertiano, Stienta, Frassinelle, Pincara, Piacentina e decine di alti paesi rivieraschi sono sommersi. (AA.VV. 1953: 55)

Gli autori nel testo, i quali nel corso degli anni si struttureranno sempre più come gruppo di intellettuali protagonisti di diverse attività culturali in città fino agli anni Ottanta, raccolsero le testimonianze di chi si era salvato omaggiando gli uomini e le donne che si adoperarono per salvare il numero più alto di persone. Il tono lirico delle pagine riportate qui in basso permette di comprendere il portato ideologico di questi intellettuali; è d'altronde lo stesso tono che ispirerà tante opere neorealiste che, sulla spinta emotiva dell'alluvione, indagheranno in questi anni le condizioni di vita degli abitanti del Delta:

⁶ Intervista a Pinna, dicembre 2018.

“Io mi sono salvato... sarà per destino. L’acqua saliva sempre, sul camion c’era tutto il gruppo. Io ero un po’ più in alto perché ero sulla sponda. Avevo stretto col braccio sinistro i miei tre figli, e mia moglie con l’altra figlia sulle spalle, dall’altra parte. L’acqua arrivava, continuava a salire, era quasi alla gola. Io continuavo a tenermi stretto; ho tenuto stretto [...]”. Questo è il tipo dell’italiano ideale, che non dimentica il senso del dovere ed è animato dallo spirito di solidarietà nazionale. È un comunista. È la gigantesca figura dell’italiano ideale proprio perché è un dirigente organizzatore comunista che non si piega alla rassegnazione (AA.VV. 1953: 63-65).

Voci del Delta permette di comprendere anche il carattere transdisciplinare di questa rete e il suo valore antropologico. Nel libro, infatti, sono raccolti saggi storici, racconti, poesie, appunti per una canzone sugli operai e sui contadini di queste terre, disegni, testimonianze raccolte dell’alluvione del Po, e ancora saggi politici, favole, inchieste sociali, un soggetto cinematografico. La quarta di copertina fa chiarezza sugli obiettivi dell’opera:

Con questo volume – che dovrebbe dare l’avvio ad una più coordinata e approfondita trattazione dei molteplici problemi che sono alla base della nostra vita democratica – la giovane cultura progressiva ferrarese ha inteso esemplificare il contributo, da essa dato, all’eroica lotta intrapresa dalle masse popolari per la rinascita del Delta Padano, per il lavoro e la pace delle sue genti.

Il libro è dedicato a Otello Putinati, “senatore del popolo, maestro della gioventù ferrarese nella lotta per la difesa della pace, del lavoro e della libertà”. Mario Roffi, ex senatore, lo introduce con queste parole:

Due anni fa il prof. Massimo Aloisi, allora docente della nostra università, si recò a Comacchio per il primo Convegno provinciale degli intellettuali comunisti ferraresi. [...] Dopo molte insistenze da parte del Prof. Aloisi, finalmente uno intervenne. Parlò naturalmente nel duro e strano dialetto comacchiese, e disse soltanto e semplicemente che lui vive in una stanza assieme ad altri cinque o sei persone, e dormono in un unico letto e quando esce e deve andare a dormire gli tocca di scavalcarne altri due o tre. Su questo punto si accese un’animata discussione perché altri protestarono contro questo intervento dicendo che non c’entrava con l’ordine del giorno. Evidentemente, invece, c’entrava. Perché questa è realtà, non soltanto di Comacchio ma di tanta parte della provincia e della città di Ferrara. (Roffi in AA.VV. 1953)

Da qui sono partito per ricostruire questa rete di intellettuali che voleva cambiare il Delta “ognuno, col proprio temperamento e coi propri mezzi, [...] mediante l’arma potente della cultura e dell’arte”:

Ora noi chiediamo agli intellettuali ferraresi: si può fare dell’arte e della cultura, lirica o storica, cinema o pittura, giornalismo o musica, prescindendo da questa realtà? [...] Ci è sembrato che ancora gli intellettuali di provincia siano fuori da questo moto di rinnovamento culturale, in parte per propria colpa, in parte per la frantumata organizzazione o meglio “non organizzazione” della cultura in Italia. [...] I giovani ferraresi che hanno collaborato a questa raccolta sono appunto di quelli che non prescindono, ma si muovono e agiscono nel vivo della realtà dolorosa per comprenderla e per modificarla. [...] Hanno voluto semplicemente dire: ecco i temi sui cui qui, a Ferrara, si è fermata la nostra attenzione e questi temi noi li proponiamo al popolo e in particolare agli altri intellettuali giovani e non giovani di diversa corrente, di diversa formazione, di diverso ambiente (*Ibidem*).

Il libro *Voci del Delta*, e il lancio di un nuovo impegno civile ed intellettuale ad opera dei “giovani ferraresi”, sarebbe stato impossibile senza l’appoggio della Commissione cultura del partito comunista e della Camera del lavoro: due realtà che determinarono le politiche culturali locali per grande parte della seconda metà del Novecento e al cui interno si strutturò questa rete.

Renato Sitti, ricostruendo tale stagione nel volume *L’operatore culturale* (1976), identifica il momento di nascita di questo impegno collettivo con le prime attività promosse dall’associazione culturale Antonio Gramsci e con la creazione dell’ufficio stampa presso la Camera del lavoro in concomitanza con l’esplosione della lotta bracciantile. All’interno dell’associazione Antonio Gramsci confluivano esperienze e competenze assai diverse. Da una parte, a conferma dell’importanza delle riviste locali in quel periodo, un primo nucleo di giovani veniva dalla campagna elettorale lanciata sulle pagine del settimanale «La Nuova Scintilla» della federazione comunista diretta dall’ex comandante partigiano Italo Scalambra: Florestano Vancini, Vittorio Passerini, Italo Marighelli, a cui si aggiunsero Massimo Felisatti, Fabio Pitorru e Giuseppe Sateriale. Un altro gruppo veniva invece da fuori, come Mario Roffi, Benedetto Ghiglia e altri insegnanti delle scuole medie. Dai quotidiani locali uscirono infine altri intellettuali, alcuni che avevano condiviso l’esperienza dell’ufficio stampa del sindacato unitario, altri che avevano curato la redazione de «L’Unità», quali Onorio e Flavio Dolcetti; e ancora, artisti quali Ervardo Fioravanti e Carlo Rimbaldi (*Ibidem*: 43).

Alcuni tra loro scelsero da subito il cinema come mezzo di diffusione culturale. Sitti ricorda in questa direzione come venne da subito creata una sezione legata al nuovo linguaggio neorealista: Florestano Vancini, Adolfo Baruffi, Renzo Ragazzi, Vittorio Passerini, Benedetto Ghiglia, poi Massimo Felisatti e Fabio Pitorru “compirono in

quegli anni le loro prime prove di soggettisti, sceneggiatori, registi, autori di commenti sonori e musicali” (*Ibidem*: 48). Nel 1951 *Delta padano* fu il primo prodotto della Camera del lavoro, e fu, da tanti punti di vista, un prodotto antropologico.

Realizzato soprattutto da Vancini, Passerini, Ghiglia, Onorio Dolcetti attraverso un lavoro di ricerca a cui contribuirono attivamente i protagonisti della storia, uomini e donne del basso ferrarese delle cui condizioni sociali e culturali il film voleva farsi interprete. L’abbozzo di una ricerca antropologica, o più strettamente etnografica (testimonianza, canto), realizzata in quell’occasione [...] resta [...] un antecedente significato a cui l’attività intrapresa recentemente nel settore dal Comune di Ferrara, con la costituzione del Centro etnografico ferrarese, può in qualche modo richiamarsi. [...] La produzione di *Delta padano* non restò episodio isolato, altri film furono realizzati negli anni immediatamente seguenti (*Ibidem*: 49).

Tra questi studiosi e artisti vi erano coloro che si erano formati organizzando mostre ed eventi culturali all’interno di gruppi che, pur restando attivi per pochi anni, riuscirono a lasciare un segno in città. Uno di questi sarà sicuramente il *Filò* che, richiamando la grande tradizione ferrarese – dagli estensi alla pittura rinascimentale alla letteratura ariostesca –, aveva come scopo quello di diffondere tale cultura in ambito nazionale, e, con maggiore ambizione, portare “i margini” e “le periferie”, ovvero Ferrara, al centro del dibattito nazionale e internazionale (Fiorillo 2017: 89).

Una delle prime sintesi di questa stagione di grande fermento la faranno i due volumi pubblicati dalle edizioni bolognesi Alfa nel 1969 dal titolo *Ferrara*. Roberto Roda, ex dirigente del Centro etnografico, ricorda come i due libri vennero per diversi anni ristampati senza aggiornamenti e acquistati per lo più in rate attraverso un efficace porta a porta. Renato Sitti fu al centro di questa operazione, nella volontà di offrire alla cittadinanza una visione organica della Ferrara moderna facendo dialogare le fonti storiche, le fonti demo-etno-antropologiche e quelle visive:

Curati da Renzo Renzi, i volumi su Ferrara erano in quel momento davvero innovativi: grafica moderna [...], testi pluridisciplinari ben scritti, ricchissimi apparati iconografici. L’idea vincente fu quella di porre accanto alla documentazione iconografica storica, rigogliosi dossier fotografici in bianco e nero sulla città contemporanea, affidandoli al rigore di due straordinari maestri della fotocamera, Paolo Monti e Antonio Masotti⁷.

⁷ Intervista a Roberto Roda, giugno 2018.

L'operazione legata ai due volumi *Ferrara*, la prima sintesi che avesse l'ambizione di raccontare la città e divulgare il suo sapere urbano attraverso un dialogo transdisciplinare, portò lo stesso Sitti e altri suoi colleghi a dare vita, sul finire del 1972, a una nuova struttura culturale: il Centro etnografico ferrarese, istituto preposto alla ricerca delle tradizioni popolari – in seguito alla ricerca demo-etno-antropologica – e alla promozione della cultura di base. Rileggendo i *Quaderni* prodotti dal Centro etnografico è evidente lo sguardo antropologico che dovevano assumere i ricercatori e le ricercatrici intenzionati a collaborare con la neonata istituzione:

Sitti li invitava a utilizzare strumenti altri dalla scrittura, a cominciare dalla pellicola fotografica e cinematografica, ma soprattutto a ragionare sulla necessità di utilizzare quello che lui definiva metodo etnografico: [...] Un gruppetto di giovani a disposizione per fissare avvenimenti dell'oggi, fatti del giorno particolarmente significativi sul piano dell'espressività popolare (scioperi, lotte nelle campagne, occupazioni di fabbriche, assemblee, fiere e mercati, personaggi di passaggio, ecc.) (Roda 2017: 96-97).

Grazie alle prime attività promosse dal Centro etnografico, Ferrara comincerà a costruirsi come centralità anche dal punto di vista degli studi sull'etnomusicologia (Boldrini 2014). Lo stesso discorso vale per le attività teatrali che vennero organizzate in questa stagione soprattutto in virtù della riapertura del Teatro Comunale nel 1964. Ferrara, in questo modo, uscirà dall'isolamento causato dalla Seconda Guerra diventando una capitale internazionale soprattutto per quanto concerne le arti visive e la videoarte nello specifico (Marchetti 2017). Se, come ebbi modo di indagare scrivendo sulla "febbre del fare" bolognese (Scandurra 2017), esiste una letteratura molto corposa su come la regione Emilia-Romagna, e nello specifico il suo capoluogo, dagli anni Cinquanta alla fine degli anni Ottanta sia stata capace di diventare un interessante e prolifico laboratorio politico-culturale, non esiste alcun libro che racconti questi *anni dell'entusiasmo* ferrarese. Nel capoluogo estense, per avere una visione più generale, si mossero una quantità di associazioni e di gruppi difficili da immaginare ai giorni nostri per numero di attività realizzate sul territorio (Sitti 1976: 213-218): tutte realtà che dialogavano tra loro, e che videro come abili tessitori due uomini su cui concentrerò l'attenzione nel prossimo paragrafo, ovvero Renato Sitti e Franco Farina.

2. I due “maestrini”

La Videoarte, Renato Farina, Nello Quilici... queste storie sono conosciute ma nessuno ha mai ricostruito la relazione tra queste cose. Rimangono studiate come momenti isolati quando invece una struttura sicuramente ci deve essere. Per esempio oggi sappiamo che c'è stata una rete di documentaristi, cosa che prima non si sapeva, pur sapendo che molti giravano documentari a Ferrara. Ci sono molti micro nuclei di conoscenza storica; manca l'idea che queste cose non erano piccoli episodi staccati⁸.

Nel libro *L'operatore culturale* (1976), Sitti, nel ricostruire la storia del Centro etnografico, richiama alcune parole chiave del pensiero di Bosio su *L'intellettuale rovesciato* (1998). Cirese, il quale curerà la parte introduttiva al testo, ricorda come alla base dell'idea del Centro vi fosse la distinzione tra “animazione culturale” e “promozione culturale” (Cirese 1976). Sitti, infatti, definiva la prima come “un metodo di mediazione fra prodotto e utente dentro un rapporto di soggezione del secondo nei confronti del primo” e configurava la seconda come “la funzione mediatrice dell'operatore che agisce come parte integrante – metodologica – di strutture appositamente allestite per consentire processi di partecipazione a forme di creatività culturale a qualsiasi livello di formazione individuale e collettiva” (*Ibidem*).

Proprio il concetto di *struttura* permetterà a Sitti di dare vita a realtà istituzionali che nel corso di decenni, per tutta la seconda metà del Novecento, fecero di Ferrara una delle centralità dal punto di vista della promozione e delle politiche culturali, almeno per quanto concerne il nostro Paese: per citarne solo alcune, il “servizio culturale pubblico”, l’“istituzione aperta” e i “centri di ricerca come servizio” (*Ibidem*). L'operatore, o come Sitti stesso lo chiamava, ovvero “promotore di cultura”, doveva identificare un intellettuale capace di smarcarsi da quello “tradizionale” a cominciare dalla decostruzione della dialettica tra “scienza-tecnica” e “umanesimo” (*Ibidem*: 17-19). L'idea di Sitti non nasceva dal nulla, ma si richiamava alla Resistenza, nel quadro delle lotte politico-sociali regionali e nazionali e ai problemi che insorgevano con i primi governi locali delle sinistre; e ancora, risaliva più indietro, ai primi indirizzi di politica culturale seguiti dai socialisti e dai cattolici nei primi decenni del Novecento e alla “importantissima e stravolgente esperienza per la realizzazione di un progetto autoritario di cultura di massa realizzato dal fascismo fra il 1935 e il 1943” (*Ibidem*: 6-7). Le sue *strutture*, in questa direzione, si richiamavano soprattutto al Piano del lavoro di Di Vittorio formulato dalla CGIL nel 1950 in un clima di grandi battaglie sociali.

Ho scritto nel paragrafo precedente come, dopo l'alluvione, il libro *Voci del Delta* del 1953 nacque a Ferrara da

⁸ Intervista a Pinna, storico ferrarese, dicembre 2018.

un gruppo di intellettuali che volevano rispondere al grido di aiuto lanciato dal ragazzo comacchiese che interruppe la relazione del Professore Massimo Aloisi durante il primo convegno provinciale degli intellettuali comunisti ferraresi. Fin dalle origini, di conseguenza, fu evidente come tale rete non potesse smarcarsi dal Delta nella volontà di risolvere i tanti problemi sociali che caratterizzavano quelle terre: la lotta dei braccianti poteva infatti rappresentare un ottimo banco di prova per iniziare, soprattutto in quel momento in cui il bracciantato ferrarese era capace di richiamare su di sé l'attenzione della cultura nazionale.

In città, cattedre legate alle scienze sociali non esistevano e la costruzione d'una facoltà umanistica era lontana anche solo dall'essere pensata: sarà Sitti, con questa rete di intellettuali, a introdurre a Ferrara il dibattito sulla necessità di percorsi di ricerca e di costruzione di un sapere urbano moderno e contemporaneo che avessero al centro uno sguardo transdisciplinare proprio al fine di superare ciò che lui stesso chiamava "i settori tradizionali della cultura" (*Ibidem*: 61).

Quello che interessava questo gruppo di intellettuali, e Sitti per primo, era realizzare delle ricerche e divulgare un sapere urbano e contemporaneo che avessero forti ricadute applicative in città. Negli anni Sessanta, a Ferrara, tale direzione fu percorsa da tante istituzioni culturali che operavano in città, a partire dal Gramsci, dalla Camera del lavoro, dall'Archi, dal Teatro Comunale e dal Centro etnografico, per non parlare dei centri legati all'arte moderna e contemporanea diretti da Franco Farina. Ricadute applicative che dovevano coinvolgere non solamente le scuole del territorio comunale e provinciale, ma anche "sindacati, cooperative, partiti, fabbriche, enti locali, movimenti associativi ecc. dove sono cresciuti e svolgono attività di impegno organizzativo e creativo operatori culturali di formazione diversa" (*Ibidem*: 73).

Il periodo in cui Sitti lavora alla formazione del Centro etnografico è lo stesso in cui va strutturandosi il *Sistema Farina*. Nel saggio *Gli anni Sessanta: dall'eredità del 'realismo' alla neo-figurazione* (2017), Patrizia Fiorillo ricostruisce la storia di una città, Ferrara, che ha prodotto cultura e arte e che è stata poco raccontata, anche al fine di smentire, concentrando l'attenzione sull'arco temporale Sessanta/Novanta, la rappresentazione molto diffusa di un territorio "morto dopo la parentesi estense" (*Ibidem*). L'ex direttore del Centro etnografico, Roberto Roda, ricorda non a caso questo periodo come gli "anni dell'entusiasmo" (2017). È il momento storico in cui il Comitato manifestazioni culturali, l'istituzione che dal Dopoguerra aveva come compito quello di pensare e organizzare la programmazione culturale cittadina, cede l'iniziativa all'amministrazione comunale attraverso la nascente Galleria civica d'arte moderna di Palazzo dei Diamanti.

L'Amministrazione in questi anni inizierà a governare le politiche culturali cittadine, e Sitti e Farina, da una parte e dall'altra, lavorano per strutturare sempre più l'offerta delle iniziative pubbliche offerte alla cittadinanza. Un lavoro possibile anche in virtù del fatto che campi e discipline differenti del sapere fossero in continuo dialogo;

e soprattutto, di modi simili di intendere il ruolo di operatore. Restando al campo delle mostre di arte moderna e contemporanea, la situazione in cui versava Farina non era diversa da quella in cui aveva iniziato ad operare Renato Sitti. La Guerra e prima ancora la lunga parabola decadente del fascismo avevano lasciato Ferrara completamente isolata dalla cultura internazionale, quando non nazionale. Il 1963 è l'anno in cui prende corpo il suo *sistema*, ovvero l'idea di una struttura organica di spazi espositivi pubblici legati all'arte contemporanea (Lopresti – Magri 1993). Una costellazione di realtà culturali che poi, negli anni Settanta e Ottanta, avrebbe acquisito visibilità e autorevolezza in ambito anche internazionale, diventando un vero e proprio polo artistico. Tale struttura composita fatta di poli museali e gallerie nascerà fin da subito sotto il segno dell'innovazione e per un trentennio utilizzerà sempre uno sguardo che a mio avviso è legittimo definire antropologico. Nel 1968 il Comune aprirà due sale attrezzate del Centro Attività Visive a poche decine di metri dall'ingresso principale dei Diamanti. Roberto Roda sottolinea come in quegli anni il vasto universo della *comunicazione visiva* toccasse la fotografia, i reportage, le incisioni, la grafica politica, il fumetto, il fotoromanzo. Lo studio delle attività realizzate attorno alla video arte e la Sala Polivalente, aperta nel 1973, mi ha dato la conferma di come questa proliferazione di attività culturali e di ricerca non fosse destinata solo a un pubblico di addetti ai lavori; più nello specifico, come tutte le iniziative messe in campo in quel periodo, a cominciare dai gruppi che si erano formati negli anni Cinquanta, non fossero autoreferenziali. La Sala Polivalente, per esempio, rimase in vita per diversi anni come spazio pubblico aperto a tutta la cittadinanza. La Direttrice, l'artista Lola Bonora, ricorda un pubblico composto da studenti, insegnanti, intellettuali, artisti, politici, sempre stimolati ad interagire e a partecipare attivamente alle attività promosse, che in quegli anni andava tutto formato. Un pubblico di ferraresi, ma anche *straniero*, proveniente da altre città italiane, quando non internazionale poiché consapevole di trovarsi in uno spazio artistico di assoluta avanguardia nel panorama europeo.

Sitti e Farina, in questo senso, avevano fin da subito chiaro in testa chi avrebbe dovuto essere il loro pubblico, ovvero la cittadinanza nel senso più inclusivo della parola, e come, per raggiungerlo, avrebbero dovuto essere altro – entrambi erano maestri di scuola come formazione – dagli intellettuali tradizionali. Lo studioso Tassinari parte proprio da questo aspetto per spiegare i motivi del successo della sua direzione:

La contrapposizione tra modelli museali “freddi”, fondati sulla conservazione, e sistemi “caldi”, fondati sulla nuova idea d'istituzione come soggetto polivalente e multifunzionale [...]. In quel clima, l'interpretazione di Farina a Ferrara è stata apparentemente una corretta, forse irripetibile, sintesi di modelli: prudente e sornione, per certi versi, sfrontatamente indipendente e sperimentale per altri, la sua abilità nell'operare scelte, nel catalizzare energie, nel cogliere lo spirito del tempo ma anche nel rispondere con puntualità alla

funzione istituzionale. [...] L'attitudine del direttore a porsi *super partes*, con un ruolo mai radicalmente militante, ma piuttosto di divertito regista in ascolto di narrazioni che intrecciavano voci molto differenti. (Tassinari 2017: 36-37)

Nasce proprio sotto questi aspetti apparentemente schizofrenici – “prudente”, “sornione”, “indipendente”, “sperimentale” – quel *brand* di città dell'arte e della cultura che farà di Ferrara negli anni Duemila una città al centro anche dei flussi turistici culturali. Leggendo le cronache degli anni Ottanta traspare infatti come gli amministratori della città degli ultimi venti anni del secolo scorso abbiano lavorato per mettere la firma su questo *sistema* e renderlo un *brand* turistico. L'attuale ministro alla Cultura Franceschini ricorda come nel 1980, quando iniziò a Ferrara la sua carriera politica come consigliere comunale di opposizione, la città fosse lontanissima da “una autentica vocazione culturale e turistica; ricordo le numerose battaglie affinché si valorizzasse il suo volto di città d'arte” (Fiorillo 2017: 287). Sono gli anni in cui emerge la figura politica di Soffritti che fino alla fine del millennio guiderà la città per quattro legislature e ben venti anni – se sommiamo al suo ruolo di sindaco quello di consigliere comunale.

Man mano che le manifestazioni crescevano in quantità e qualità, aumentava anche la crescita del mondo economico. Per esempio con la Cassa di risparmio [...] Cresceva l'interesse della città, il Comune investiva, ma aveva bisogno di stabilire relazioni con il mondo economico, quelli che oggi si chiamano sponsor [...]. Fondamentale è stata altresì la presenza di Abbado in città, la sua capacità di portare qui i *Berliner Philharmoniker*. [...] Buzzoni [che succedette a Farina nella direzione dei Diamanti, n.d.a.] nel 1992 portò al Palazzo dei Diamanti la mostra “Claude Monet e i suoi amici”. [...] Uno strepitoso successo di pubblico che si tradusse in una significativa offerta turistica, quindi anche economica per la città. [...] Fu un grande successo, vi fu una crescita continua, riuscimmo ad organizzare concerti e mostre di altissimo livello, coinvolgendo figure di fama mondiale. Tutto ciò ruppe un incantesimo, quello di Ferrara come città prettamente agricola e marginale a livello economico. [...] C'è una parte della regione che vive sulla via Emilia e sulla sua storia, una che vive sulla costruzione della riviera emiliano-romagnola e sul suo apporto turistico, poi c'eravamo e ci siamo noi con l'acqua. Ho compreso quanto ciò incidesse sul piano delle politiche culturali, in sostanza ho capito che era un mondo diverso e che la proiezione di questo segmento geografico dipendeva dalla storia di questa provincia che era dentro il Delta del Po (intervista a Soffritti, Fiorillo 2017: 285).

Eppure, ricercando documenti d'archivio su quella stagione culturale, l'impressione che ho avuto è che proprio con Soffritti sindaco – negli anni Novanta – il sistema culturale costruito sull'abilità da tessitori di *uomini del fare*

quali Sitti e Soffritti finisca, o comunque si trasformi, in qualcosa d'altro.

Portiamo i lettori e le lettrici, ora, dentro il Teatro Comunale, una delle istituzioni più attive in quegli anni di grande fermento culturale.

3. I teatri a Ferrara

Forse è solo cogliendo il valore di questa prospettiva policentrica che si può davvero cercare di comprendere la formula della *golden age* ferrarese, sospesa tra sogno e pragmatismo, sperimentazione e tradizione, ribellione e mondanità, aperture all'avanguardia e revisioni della storia. (Tassinari 2017: 34-35)

Ad esempio di tale fermento culturale, in questo articolo, voglio prendere le attività teatrali che sono state prodotte a Ferrara tra metà anni Sessanta e inizio anni Ottanta, e i gruppi che ne sono stati protagonisti; avrei potuto, come faccio nel mio libro (Scandurra 2020), fare riferimento anche ad altro tipo di attività culturali, come quelle legate alla produzione cinematografica o d'inchiesta sociale che, per motivi di spazio, non prendo sotto analisi in queste pagine. La mia impressione, mentre conducevo questa ricerca, è che le esperienze teatrali che si sono succedute alla riapertura del Teatro Comunale avvenuta alla metà degli anni Sessanta riassumano meglio di altre come il fermento culturale fosse iniziato almeno un decennio prima – tra i protagonisti della riapertura del Teatro vi saranno diverse persone che si erano impegnate per tutti gli anni Cinquanta per il miglioramento delle condizioni di vita della popolazione della provincia ferrarese più povera.

Della costellazione di centri e iniziative culturali evocata da Tassinari faceva infatti sicuramente parte il Teatro Comunale, sito davanti al Castello estense. La sua riapertura sarà frutto del dialogo tra l'Amministrazione e gruppi attivi in città, composti – come detto – da uomini che avevano iniziato a fare politica ai tempi delle lotte bracciantili sul Delta. Nel libro pubblicato nel 1985 dal titolo *Teatro Comunale di Ferrara*, stampato in occasione della ventennale della riapertura, è possibile leggere l'intera programmazione rivolta al pubblico, gli spettacoli – sempre legati al Teatro Comunale – che avevano luogo alla Sala Polivalente e tutte quelle attività *decentrate* organizzate negli spazi teatrali fuori le Mura: nello specifico, la stagione concertistica, di prosa, d'opera, di balletto, gli abbonamenti speciali per studenti e lavoratori, le attività collaterali, gli spettacoli per ragazzi.

C'era Mario Paoli, che fu a lungo Direttore del Teatro Comunale... io feci parte del primo consiglio di gestione. Siamo negli anni tra il 1964 e il 1966/67. Il Teatro viene restaurato e soprattutto si riesce a vincere la battaglia contro i palchettisti, che erano proprietari del loro spazio. Il Teatro Comunale nacque con un comitato di gestione che aveva dentro i socialisti, i comunisti, i democristiani e aveva come presidente Vittorio Passerini

[...]. Questa era l'intelligenza cittadina, che nasceva da queste figure, non erano intellettuali classici. Nacquero così i primi programmi del Comunale⁹.

L'attuale direttore del Teatro Comunale, Marino Pedroni, durante la ricerca mi permise di consultare alcuni verbali relativi al periodo della riapertura. Sebbene, come emerge dalle parole di Cazzola, l'Amministrazione tramite i suoi consigli di gestione giocasse da subito un ruolo fondamentale, il Teatro Comunale fin dal primo anno mise in programma iniziative che potremmo classificare all'interno del mondo contro-culturale nazionale e internazionale.

Non fu facile per Passerini prendere il *Living Theatre*. Io me lo ricordo il loro spettacolo che si svolgeva tutto su una linea bianca e c'erano loro che marciavano e chiedevano se potevano passare la linea bianca. Uno spettacolo che andò avanti così per tantissimo e ti metteva i brividi perché capivi che loro stavano denunciando l'istituzione totale. Si lavorava così, convincendo il consiglio di gestione a invitare persone così. Passerini per esempio diceva che l'opera era la cosa più popolare e voleva portare spettacoli di questo tipo dentro. Noi pensavamo che l'opera costasse troppo, e che al posto di un'opera si potevano comperare anche altri spettacoli e facevano così un po' di fronda¹⁰.

Se da una parte i comitati di gestione, composti da quelle persone che si erano formate attorno alle lotte politiche degli anni Cinquanta, batteggiavano per imporre una programmazione di *avanguardia* o, come afferma l'attuale Direttore del Teatro, *contro-culturale*, è evidente come l'Amministrazione, per non frenare queste iniziative, lavorò affinché potessero essere realizzate.

Si vede chiaramente cosa è stato il '68 se si prende in considerazione la stagione di quegli anni, con spettacoli che parlavano e ospitavano greci che uscivano dalla dittatura. Da questo punto di vista io, come ferrarese, in quegli anni ho sempre pensato che le istituzioni fossero sempre più avanti della cittadinanza. Io mi ricordo Wharol che passeggia per la città e la fatica di una città che non capiva l'importanza di quegli inviti e di quegli spettacoli. Anche la programmazione del teatro era avanti, se pensiamo che Carmelo Bene venne qui a fare diverse cose, e poi il *Living*. Per noi che frequentavamo il teatro sapevamo poi che altre cose si muovevano attorno alla sala Polivalente di Lola Bonora, e la stessa cosa per quanto concerneva il Centro etnografico che sarebbe nato negli anni Settanta. Sarà infatti proprio dentro il Centro etnografico che crebbe la figura di Paolo

⁹ Intervista a Franco Cazzola, giugno 2019.

¹⁰ *Ibidem*.

Natali, che fu importantissimo per il Teatro Comunale per gli studi etnomusicologici, dove per anni sarà vicedirettore¹¹.

Dalla metà degli anni Sessanta a quella degli anni Ottanta il Teatro Comunale si arricchì delle competenze di studiosi e artisti che provenivano da altre realtà culturali che erano nate in quegli anni. Il Comunale era in relazione con il Palazzo dei Diamanti e con l'associazione Antonio Gramsci. In anni successivi lo sarebbe stato con i teatri legati all'esperienza manicomiale e con quello universitario; e ancora, con le piccole realtà diffuse in provincia, fuori le Mura.

C'erano abbonamenti stagionali per studenti e lavoratori e su titoli e spettacoli importanti. Molti vennero a conoscere il jazz a teatro. Basta pensare agli spettacoli per ragazzi che un teatro tradizionale non faceva. Io stesso utilizzai di questi sconti, come l'abbonamento per i lavoratori della sanità e del polo petrolchimico e di altri circoli di lavoratori. Nella mia famiglia non c'era una tradizione teatrale e così io fui il primo ad andare a teatro grazie a queste politiche di sconti prima ancora del '68 e del '77 [...]. Qui a Ferrara c'erano due/tre strutture in alcuni quartieri del territorio, e io ricordo grandi spettacoli in teatrini di quartiere. La stessa cosa per Pontelagoscuro, ancora prima del Cortazar e del Teatro Nucleo. C'erano i centri civici con delle sale e là si spostavano gli spettacoli, e il teatro comunale faceva da regia a questo decentramento. Basta sfogliare il programma per vedere per esempio Carmelo Bene a San Martino o cose di questo genere¹².

Tutto questo fermento culturale troverà il suo apice, anche in ambito teatrale, a partire dagli anni Novanta, quando Soffritti lancerà il *brand* Ferrara. Con la direzione di Morselli, ricorda Pedroni, "il cartellone di Ferrara non sembrava più un cartellone di provincia" (*Ibidem*). Ancora una volta, però, il fatto che molti cittadini potessero incontrare nei pressi del Teatro artisti del calibro di Cage che passeggiavano sotto i portici non è comprensibile se non prendendo sotto osservazione i venti anni precedenti. Le due anime, quella sperimentale e di ricerca, e quella che poi sarebbe stata dei *grandi eventi*, trovarono sintesi nei due protagonisti della stagione teatrale degli ultimi venti anni del Novecento.

Da una parte Natali, molto impegnato, sempre legato al territorio, e dall'altra parte il direttore Morselli, di spirito diverso. Queste figure avrebbero profondamente modificato il tessuto del teatro perché furono anni molti vivaci, gli anni Ottanta. Entrambi però avevano alle spalle una rete di attività culturali che si era

¹¹ Intervista a Marino Pedroni, ottobre 2019.

¹² *Ibidem*.

sedimentata a Ferrara. [...] A teatro il passaggio verso i grandi eventi è stato forse meno traumatico rispetto ai poli museali e ai Diamanti. Vero però è che l'arrivo di Abbado è un terremoto in città, tanto che poi verrà creata "Ferrara Musica", e lui ne sarà al centro, dopo aver portato qui Pavarotti, orchestre internazionali, come se Ferrara fosse una città europea a tutti gli effetti. Io ricordo da piccolo il valore della sala Polivalente e quindi sono stato testimone del cambiamento e del passaggio da Farina ai direttori che gli sono succeduti. [...] Oggi rispetto a quei grandi eventi, seguiamo quella linea ma siamo evidentemente più piccoli, per un discorso che ha a che fare con la politica di bilanci. Noi eravamo fino al '90 un ramo dell'amministrazione comunale, poi diventiamo Istituzione, ovvero cominciamo ad avere un'autonomia ma facciamo parte del Comune, quindi non ci sono più comitati di gestione ma c'è un consiglio di amministrazione, e il discorso dei bilanci diventa più impegnativo. Quando io son arrivato qui nel 2010 il Teatro è già una Fondazione e io se non chiudo l'anno con un bilancio in pari il consiglio di amministrazione non mi passa proprio la stagione, ed è durissima. Allora, se si andava sotto e c'era un debito, il Comune copriva, oggi è inimmaginabile, e fare ricerca e fare sperimentazione è rischiosissimo¹³.

Tutta una storia che meriterebbe un racconto a sé (Czertok 1999; Slavich 2003) è la relazione tra queste realtà teatrali e quello che secondo alcuni storici, come Anna Quarzi, è stato uno dei momenti più significativi della controcultura ferrarese insieme alla videoarte, ovvero il movimento legato all'antipsichiatria che ha avuto tra i protagonisti Antonio Slavich:

Il '68 alla fine non è una grande cosa a Ferrara. Il movimento studentesco non si forma, le facoltà umanistiche nascono con ritardo in città. [...] Le due cose che caratterizzano a quel tempo a Ferrara in quegli anni sono la videoarte e i manicomi... la fine dei manicomi con Slavich, il braccio destro di Basaglia¹⁴.

Slavich arrivò a Ferrara quando io ero ancora uno studente, e siamo negli anni Settanta. Aprì a tutta una serie di artisti il manicomio, dove adesso c'è il dipartimento di Architettura, in via Ghiara. Aprì anche la strada che era chiusa accanto al manicomio, proprio facendo una breccia sul muro, all'altezza di Palazzo Tassoni. Lui fece abbattere quel muro e noi ferraresi riacquistammo via del Cammello. Pittori, artisti, studiosi potevano così entrare nel manicomio. Il primo laboratorio del Teatro Nucleo lo fece nella biblioteca, mi pare, del manicomio. Il convegno "La scopa meravigliante" fu un convegno importante per la nostra città anche da un punto di vista artistico. [...] Questa cosa Slavich poté farlo perché c'era come assessora Carmen Capatti, non l'avrebbe

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Intervista ad Anna Quarzi, settembre 2018.

potuto fare altrimenti. Assessori, lei era sotto la provincia, di una sensibilità straordinaria e persone che volevano fare¹⁵.

Giovanni Berlinguer, nella prefazione al libro di Slavich del 2003 dal titolo *La scopa meravigliante. Preparativi per la legge 180 a Ferrara e dintorni*, racconta come l'operato dello psichiatra che ha diretto dentro le Mura la riforma dei servizi psichiatrici dal '71 al '78 costituisce anch'esso una "storia ferrarese" che pochi conoscono:

Una storia ferrarese: corale, che coinvolge quasi tutta la città e che richiama in ogni momento una vicenda che ha appassionato e diviso l'Italia trent'anni fa: la chiusura dei manicomi. [...] Chi lo scrive, in modo chiaro e spesso avvincente, ne è al tempo stesso cronista e partecipe. [...] Il giovane psichiatra Antonio Slavich vince il concorso e approda a Ferrara nel 1971 come direttore (e unico medico) del Centro di igiene mentale. [...] "La breccia di via della Ghiara", dove questa storia ferrarese pare assumere un tono quasi epico. [...] Il capitolo comincia con la presa del potere, cioè con il concorso vinto e la nomina di Slavich a direttore dell'ospedale psichiatrico; e si conclude, appunto, con l'apertura di una breccia [...] che permette finalmente ai ricoverati di entrare e uscire e testimonia l'irreversibile apertura del manicomio al mondo esterno (Prefazione di Berlinguer, in Slavich 2003: VII-IX).

Sono d'altronde anni di forti riflessioni interdisciplinari in città, tra antropologia, psichiatria, teatro, arte e politica. La storia del Teatro Nucleo di Ferrara, per esempio, sarà legata a doppio filo con la riforma psichiatrica condotta da Slavich e dai suoi colleghi. Come ricorda Roda nel suo saggio sugli anni dell'entusiasmo ferrarese, esuli politici in fuga dalla dittatura Videla, gli argentini Horacio Czertok e la moglie Cora Herrendorf arrivarono a Ferrara nel 1977 come esuli. Entrambi provenivano dalle esperienze teatrali della *Comuna Baires* e accettarono da subito l'invito dello psichiatra, il quale li volle coinvolgere a fronte delle loro competenze teatrali in quell'esperienza che stava perseguendo il superamento delle strutture manicomiali (Roda 2017: 54-55). Il Teatro Nucleo, come poi quello universitario che nascerà più tardi, inizia le sue attività proprio a fronte di questa collaborazione, come ricorda Czertok nel libro dal titolo *Teatro in esilio* pubblicato nel 1999. Come sottolineano Barbara di Pascale e lo stesso Daniele Seragnoli, docente di teatro presso l'Ateneo ferrarese e fondatore del Teatro Universitario, il Teatro Nucleo venne creato nel marzo del 1974 a Buenos Aires da Cora Herrendorf e Horacio Czertok con la denominazione originaria di *Comuna Nucleo*, "quando la *Comuna Baires* [...], gruppo al quale i due attori appartenevano da qualche anno, lascerà l'Argentina a causa della difficile situazione politica e

¹⁵ Intervista a Marino Pedroni, ottobre 2019.

del clima di repressione che si era instaurato dopo il ritorno del peronismo al potere” (Di Pascale – Seragnoli in Czertok 1999: 227).

Nell'estate dell'anno successivo, Horacio Czertok e Cora Herrendorf, ora attivi come Teatro Laboratorio Nucleo, sono in Sardegna, dove prendono parte a una “festa” organizzata all'ospedale psichiatrico Rizzeddu di Cagliari. Sono gli anni della forte rottura delle barriere convenzionali della struttura manicomiale. È di quegli anni anche l'esperienza del *Living Theatre* a Genova, dell'*Odin Teatret* all'ospedale psichiatrico di Volterra, del Gruppo Libero di Bologna a Imola, l'animazione spontanea ad Arezzo, ecc. [...]. Subito dopo il Nucleo viene chiamato a operare al manicomio di Ferrara che il direttore Antonio Slavich, basagliano, sta progressivamente aprendo alla città. Le varie attività prevedono anche l'uso del teatro come componente di fondo del processo di rottura della struttura psichiatrica (*Ibidem*: 230).

Nel 1989, poi, dopo la chiusura definitiva del manicomio e la nascita della facoltà di Architettura, il Teatro Nucleo si trasferirà definitivamente all'ex cinema Po di Pontelagoscuro, diventando – come è ancora oggi – una vera e propria “fabbrica di teatro e cultura” (*Ibidem*: 238-241).

Conclusioni

Secondo me c'è bisogno per raccontare queste cose di uno sguardo esterno, perché ci sono molte gelosie, e quindi è molto importante che da fuori vengano fatte queste operazioni di rilettura della città, con il distacco che serve¹⁶.

Maria Antonietta Trasforini è una delle poche sociologhe dell'ateneo ferrarese che ha concentrato il suo sguardo analitico sul territorio ferrarese nella contemporaneità. Nel saggio *La città d'arte come oggetto culturale. Ferrara: uno studio di cultura urbana* (2001), la sociologa ripercorre le tappe attraverso cui il capoluogo estense diventa, dalla fine degli anni '80, una *città di cultura* tanto da essere riconosciuta nel 1995 dall'Unesco come *città d'arte*. Il saggio di Trasforini riesce a fare sintesi di questo passaggio avvenuto durante l'amministrazione Soffritti evidenziando come tale percorso fosse già cominciato negli anni Sessanta. Un percorso che avrà culmine, per la sociologa, proprio negli ultimi venti anni dello scorso secolo con la stagione dei *grandi eventi* culturali, “la cui immagine amplificata e moltiplicata dai media nazionali e internazionali ha fatto della città di Ferrara un riconoscibile e prestigioso attore culturale” (Trasforini 2001: 251).

¹⁶ Intervista a Bonora, artista ferrarese, novembre 2018.

Trasforini, insieme ai colleghi Umberto Eco e Roberto Grandi, realizzò la sua ricerca nel 1995 conducendo numerose interviste a testimoni significativi della vita culturale della città e un'analisi su otto dei più importanti quotidiani italiani sull'immagine mediatica dei grandi eventi di Ferrara. Nel suo lavoro prende in analisi soprattutto l'aspetto istituzionale di tale produzione, intendendo per politiche culturali "quel processo di produzione di oggetti culturali che, mediante la mobilitazione di risorse economiche, simboliche e apparati organizzativi, costruisce (nuovi) confini simbolici sia fra una città e il suo esterno che all'interno della stessa cultura urbana" (Trasforini 2001: 250). Attraverso questo processo, per la sociologa, Ferrara negli anni Novanta diventa una "città immateriale", ovvero una città d'arte come luogo immaginario della cultura globale e locale "depositaria di una memoria collettiva continuamente reinterpretata e reinventata da chi la visita e da chi la abita" (*Ibidem*).

Per Trasforini saranno soprattutto due le grandi azioni pubbliche promosse dal governo locale che segneranno l'apice di questo lungo percorso. La prima riguarderà "i grandi processi di conservazione, di recupero urbano, ma soprattutto di tutela del territorio"; la seconda, la trasformazione di un modello di politiche culturali che aveva caratterizzato la città a partire dagli anni Sessanta – Trasforini ne parla in termini di un'offerta con caratteristiche da pubblico servizio, ovvero ingressi gratuiti e cataloghi a basso prezzo "un caso di *welf-art state*" (Trasforini 2001: 252) – in una macchina economica che richiamerà in città maggiori flussi turistici.

Il progetto di recupero delle Mura sarà realizzato dall'Amministrazione nel 1986 e mirerà al recupero e alla conservazione della cerchia di mura cinquecentesche che circonda la città. Tale processo di riscoperta delle Mura avrà un grande ruolo nel dare alla città una "antica/nuova identità" (*Ibidem*: 253). In questa direzione, occorre evidenziare innanzitutto come in questo processo abbiano avuto un ruolo importante intellettuali come Giorgio Bassani, per conto dell'Associazione Italia Nostra e l'avvocato Paolo Ravenna con il Progetto Mura, i quali, di questi anni *eccezionali*, sono stati protagonisti, seppure in forme diverse, con i loro scritti e le loro idee.

Il rifacimento della cintura muraria, per Trasforini, non scatenerà solo un processo di ripensamento dello spazio urbano, ma un'opera di ricostruzione di "memoria collettiva... termine spesso usato al posto di tradizione... che rivela come il passato sia continuamente reinterpretato in funzione dei mutevoli bisogni del presente" (Peterson in Trasforini 2001: 183). Accanto a questa grande azione, la volontà politica sarà quella di dare vita alla stagione dei *grandi eventi*, ovvero voler fare dell'investimento in cultura una forma di investimento economico con ricadute sull'occupazione – soprattutto nel settore commerciale e turistico – assumendosi, l'amministrazione comunale, il ruolo "di vero e proprio imprenditore" (Trasforini 2001: 254). I dati riportati dalla ricerca condotta dalla sociologa e pubblicata nel 2001 – quando sarà appena terminato l'ultimo mandato come sindaco di Soffritti – sono significativi:

L'indicatore più evidente è la spesa comunale in cultura, che dal 1983 al 1993 passa da 6,6 a 24,7 miliardi di lire (pari, rispettivamente, al 3,4% e al 7,6 % dei bilanci nei due anni, con una punta nel 1990 pari all'8,9%) [...]. Risorse decisamente elevate se paragonate agli investimenti delle altre città italiane dove, in quegli anni, raramente questo valore supera il 3%. [...] Il primato di Ferrara si traduce, nel 1993, anche in un elevato valore pro capite della spesa cittadina in cultura: 180.711 lire a Ferrara [...] contro un valore medio delle altre città emiliane compreso fra le 80.000 e le 92.000 lire (*Ibidem*).

Nel 2001, scrive Trasforini concentrando il suo sguardo di ricerca sul capoluogo estense, l'imprenditore culturale è un professionista che deve selezionare prodotti all'interno di un mercato nazionale e internazionale fortemente competitivo, obbligato a mettere in atto una programmazione di lungo periodo e a disporre di una complessa organizzazione operativa: in sintesi "dotato di una forte sensibilità e attenzione ai media e alla cultura come bene di consumo di massa, esso/a si trova nella necessità/possibilità di usarla come potente risorsa economica e non solo simbolica" (*Ibidem*). Un cambio d'interpretazione del ruolo che prenderà piede soprattutto negli anni Duemila, quando si svilupperanno strutture, quali Ferrara Arte e Ferrara Musica, proprio al fine di smarcarsi dall'apparato burocratico-amministrativo nell'organizzazione dei grandi eventi: sono gli anni in cui il governo locale assumerà il ruolo di manager della cultura.

La politica del *Grande evento*¹⁷ inizierà proprio negli anni Ottanta e Novanta, e percorrerà una strada nuova rispetto a quelle battute da Ferrara dagli anni Cinquanta agli Ottanta. A cambiare sarà soprattutto il pubblico a cui queste iniziative sono rivolte:

Il carattere fortemente spettacolare dell'iniziativa; l'ambizione, il più delle volte realizzata, di una forte visibilità sui media; e infine un forte richiamo di pubblico. [...] il pubblico del "Grande evento" non è di massa e indifferenziato, come nelle ambizioni dell'epoca effimera, ma è di volta in volta cercato, mirato, corteggiato. È insomma il cittadino cosmopolita dei media (Trasforini 2001: 258).

Quello che sicuramente verrà a terminare, in questo processo, è quel grado di innovazione, sperimentazione, apertura interdisciplinare che aveva caratterizzato i "non eventi" degli anni Cinquanta-Ottanta, soprattutto

¹⁷ Per pensare ai grandi eventi, basta riflettere sulla ricaduta che hanno avuto in città le grandi mostre, i grandi concerti e gli allestimenti di opere prodotti dal Teatro comunale sotto la direzione di Claudio Abbado a cominciare dal 1989, quando si insedia a Ferrara la Chamber Orchestra of Europe.

quando il Comune sceglierà di svolgere sia il ruolo di regolatore e conservatore della nascente “città d’arte”, sia quello di impresario della nuova “città della cultura” (*Ibidem*).

Obiettivo generale di questo articolo è stato, di conseguenza, quello di riprendere alcune riflessioni prodotte da una ricerca che ho iniziato nel 2017 su Ferrara, al fine di comprendere e spiegare come tale cambiamento abbia cancellato, anche nel ricordo di molti cittadini, un modo di *fare cultura* – e di intendere la cultura – che caratterizzava l’attività dell’*operatore culturale* per come era stata teorizzata da una rete di intellettuali operativi in città tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta. La speranza, nello scriverlo, è anche quella di stimolare studi etnografici sulle politiche e le pratiche culturali che hanno segnato il ferrarese a partire dagli anni Novanta fino ai nostri giorni. L’impressione che ho avuto, conducendo questa ricerca, è che gli anni Ottanta, in questa direzione, hanno segnato un cambio di direzione che avrebbe poi, successivamente, marcato una vera rottura rispetto al modo di fare, partecipare, e divulgare cultura che ha caratterizzato, a partire dagli anni Cinquanta, la città di Ferrara per almeno un trentennio, ovvero la finestra storica che ho preso sotto esame. Un trentennio che, certamente, non è stato così *omogeneo* come può sembrare al lettore che lo legge riassunto in così poche pagine. Emergono però, e questa è la tesi che ho portato avanti nella mia ricerca (Scandurra 2020), degli elementi in forte continuità che rispondono per lo più alla relazione che, in questo periodo, determinati studiosi e artisti ferraresi, di nascita o acquisizione, hanno avuto con le istituzioni e, di conseguenza, con il Partito Comunista. Da questo punto di vista emerge nelle pagine finali una *frattura*, quella degli anni Novanta e della nascita dei *grandi eventi*, che però è possibile intravedere, seppure in forme ancora embrionali, già dalla metà degli anni Ottanta, quando – e non è un caso – per la prima volta un gruppo di attivisti, ricercatori e artisti, attraverso le pagine di una rivista dal titolo «Luci della città»¹⁸, inizia a denunciare le politiche culturali dell’Amministrazione alla guida della città. Anche in questo caso, però, al fine di analizzare questo periodo caratterizzato più dal segno del cambiamento che della continuità – il gruppo di «Luci della città» è stato attivo dal 1985 al 1991 –, servirebbero ricerche storiografiche ed etnografiche dedicate, in una città e in un’Accademia, quella ferrarese, poco attente a raccontare, come detto, la propria storia recente e contemporanea.

18 Per chi volesse cominciare ad approfondire attraverso la rivista «Luci della città» i primi processi di cambiamento che portarono alla frattura che descrivo nel mio articolo, consiglio: <https://www.stefanotassinari.it/giornalismo-politica/carta-stampata-e-web/item/50-luci-della-citta>.

Bibliografia

AA.VV.

1953 *Voci del Delta*, ATP, Ferrara.

BOLDRINI, ANDREA (a cura di)

2014 *Un musicologo tra etnografia, didattica e teatro*, Edisai, Ferrara.

BOSIO, GIANNI

1967 *L'intellettuale rovesciato*, Del Gallo, Milano.

CIRESE, ALBERTO MARIO

1976 *Introduzione*, in SITTI, R., *L'operatore di cultura*, Coines, Roma, pp. 9-16.

CZERTOK, HORACIO

1999 *Teatro in esilio*, Bulzoni, Roma.

FIORILLO, ADA PATRIZIA (a cura di)

2017 *Arte contemporanea a Ferrara*, Mimesis, Ferrara.

IBC

1995 *Il Po del '900*, Grafis Edizioni, Bologna.

LOPRESTI, E. – MAGRI, L. (a cura di)

1993 *Palazzo dei Diamanti, 1963-1993: artista, mostre, cataloghi*, Corbo, Ferrara.

MARCHETTI, MASSIMO

2017 *Il gruppo di ricerche Inter/Media nel decennio Settanta*, in FIORILLO, A.P. (a cura di), *Arte contemporanea a Ferrara*, Mimesis, Ferrara, pp. 121-158.

MICALIZZI, PAOLO

2010 *Là dove scende il fiume. Il Po e il cinema*, Aska, Firenze.

MORETTI, WALTER (a cura di)

1980 *La cultura ferrarese fra le due guerre mondiali: dalla scuola metafisica a Ossessione*, atti del Convegno di studi promosso dall'Istituto di filologia classica e moderna dell'Università degli studi di Ferrara e dall'Assessorato alle istituzioni culturali del Comune di Ferrara, Cappelli, Bologna.

RODA, ROBERTO

2017 *Gli anni dell'entusiasmo: arte, cultura e costume a Ferrara (1962-1978)*, in FIORILLO, A.P. (a cura di), *Arte contemporanea a Ferrara*, Mimesis, Ferrara, pp. 47-75.

SCANDURRA, GIUSEPPE

2017 *Bologna che cambia*, Unijunior, Parma.

2020 *Ibridi ferraresi*, Meltemi, Roma.

SITTI, RENATO

1976 *L'operatore di cultura*, Coines, Roma.

SLAVICH, ANTONIO

2003 *La scopa meravigliante*, Editori Riuniti, Roma.

TASSINARI, VALERIA

2017 *1963-1993 Gli anni d'oro. Le grandi mostre e la costellazione dei Diamanti*, in FIORILLO, A.P. (a cura di), *Arte contemporanea a Ferrara*, Mimesis, Ferrara, pp. 31-46.

TRASFORINI, MARIA ANTONIETTA

2001 *La città d'arte come oggetto culturale. Ferrara: uno studio di cultura urbana*, «Polis», n. 2, vol. 15, pp. 249-268.

antropologia e teatro

ARTICOLO

Joiking life narratives. The performance of indigenous self-perception in Sami life stories

di Nicola Renzi

Abstract – ITA

I Sami sono l'unica popolazione indigena ufficialmente riconosciuta dall'UE. Questo importante riconoscimento, tuttavia, è arrivato solo in tempi relativamente recenti, dopo secoli di politiche di assimilazione forzata e grazie a decisive lotte per il riconoscimento identitario. Con il presente articolo si vuole offrire un'analisi relativa a due casi di narrazioni biografiche Sami trasmesse oralmente sotto forma di *joik*, espressioni musicali tradizionalmente cantate a cappella e caratterizzate da un elevato valore descrittivo. L'obiettivo è quello di presentare, attraverso un insieme di approcci transdisciplinari, performances relative alla percezione interiore o esteriore dell'identità indigena Sami e i relativi risultati narrativi che possono aver luogo nella peculiare relazione empatica che si viene a creare tra narratore-performer e audience.

Abstract – ENG

The Sami are the only indigenous population formally recognized in Europe, nevertheless, this significant acknowledgment came only in relatively recent times, after centuries of forced assimilation policies and thanks to crucial fights for self-determination and identity recognition. This article intends to offer an analysis of two cases of Sami life narratives orally transmitted as *joiks*, musical expressions traditionally sung a cappella and characterized by a highly descriptive value. The focus is to present, through a set of transdisciplinary approaches, intimate and social perceptions of indigeneity and the related narrative outcomes which may take place in the peculiar empathic relationship established between the narrator-performer and the audience.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 13 (2021)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/11621

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

Direttore responsabile: Giuseppe Liotta

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

Joiking life narratives. The performance of indigenous self-perception in Sami life stories

di Nicola Renzi¹*Joik as a memory coffer and an accurate vehicle of musical description*

Joik wasn't music – or rather, it wasn't only music. It was part of life, it was the friend one was joiking, it was the spiritual gossip, it was the grey lead-reindeer with the smart trot, or the summer dwelling place, in all its radiant beauty. But you didn't joik about somebody or something, you joiked them. And I am almost certain that it never occurred to anybody that what was going on was music- that it was art!"

(Valkeapää 1982: 27)

As pointed out by Smith and Watson, rather than simply being a narrative genre, autobiography as a form of life narrative is a «discourse» that goes “beyond [written and] printed life story” (Smith – Watson 2010: 3). Self-life writing as “written form of the autobiographical” (Smith – Watson 2010: 4) is today considered the most evident case of self-life narrative since its practice is the historically most shared and consolidated form of auto-narration within the Western world. Due to this reason, other instances of self-life narration among peoples whose knowledge and history are orally transmitted, as well as several cases of marginal literature, have been for too long scarcely considered or even heard. Therefore, it is crucial to cross the conventional borders still implied in part of nowadays academic literature and to recognize the heterogeneous ways in which life narratives are conveyed within cultures *distant* from the Western one. For silenced or marginalized groups like indigenous people, in fact, today more than ever life narratives are an opportunity to claim their presence and rights, to enter the global discourse and finally let their own voice heard and decisively known all over the world.

¹ The preparation of this article was possible thanks to the infinite availability of the interlocutors that the author had the opportunity to meet during the course of a research carried out in the summer of 2019 in Sápmi. Fundamental thanks and warm greetings are due to Ante, Bigga and Niiles-Jouni Aikio, Wimme Saari and Mona Solbakk. In addition to the important information gathered on this occasion, on a theoretical level, there are also the analytical perspectives that Prof. Kirsi Tuohela (University of Turku) proposed during the *Finnish Lives - Life Narratives in Context* lectures. This approach allowed the author to deepen what he had previously analysed from a broader transdisciplinary perspective, integrating the analytical methods and instruments of ethnomusicological and anthropological disciplines (for which thanks are due to Prof. Domenico Staiti, supervisor of the thesis from which the possibilities of analysis of this article have blossomed), with those related to comparative literature and post-colonial studies on the forms and practices of oral narratives.

Since time immemorial, the joik repertoire has been, among the Sami, a *memory coffer* of musical portraits of high social and cultural value². Despite the vocal nature of this individual performance, the presence of lyrics is not binding for the definition of this genre, which traditionally is largely based on the emission of allusive syllables and vocables rather than on complex sentences. Over the centuries, these sounds have maintained a communicative power which for the Sami can be more significant than the lexical level. It is therefore ironic that for centuries missionaries and Western scholars had transcribed only the textual part of joiks. Following a narrative and aesthetic-philosophical perspective in all respects ethnocentric, they ignored the wider repertoire of joiks without text, thus underestimating the communicative power of a different narrative and musical grammar (Severi 2000: 75-86, Fubini 2001). Recently, within the Sami soundscape, lyrics have taken on greater value due to the political and social involvement of the themes and subjects expressed by contemporary joikers. What is conveyed through joik is an intense expression of the relationship established between the subject who joiks and the joiked object. In fact, as effectively stressed by Nils-Aslak Valkeapää in his quote at the head of the paragraph, a subject does not joik *for* an object or *referring* to it, but joiks the object itself. The object of a joik can be animated or inanimate, present or absent but, whatever its nature is, it is certain that a definite emotional relationship exists between subject and object (Moore 2004, Jones-Bamman 1993). Several Sami accounts describe joik as an emotional response (not always conscious) to external inductions and inner motions (Jones-Bamman 1993: 145-148, Ragazzi 2012: 11). A joik, however, largely owes its descriptive and narrative power to its combination with memory. In *Muittalus sámiiid birra (An account of the Sámi)*, one of the most important accounts about Sami culture not collected by Western scholars, but coming from the emic perspective of the Sami writer Johan Turi, the joik is primarily described as “a practice for recalling other people. Some are recalled with hate, and some with love, and some are recalled with sorrow. And sometimes such songs concern lands or animals: the wolf, and the reindeer, or wild reindeer” (Turi 1991: 181). Through the combination of all possible musical parameters and, sometimes, with the aid of a short text and mimesis, the joiker aims to “take a picture³” of the joiked object, whatever it is⁴. These descriptive features appear even more evidently within the most widespread and performed repertoire of traditional joiks: that of “personal” joiks.

According to the joiker Ante Mikkel Gaup, a personal joik can prove to be a detailed portrait of an individual when it is transmitted in a proper way (Jones-Bamman 1993: 130). The underlying principle is based on the

² As for the meaning and use of the term “joik”, see Jones-Bamman 1993: 105-106.

³ Bigga Aikio, personal communication, Levi, Aug 2019.

⁴ As for the ways of musical description through the joik performances see Renzi 2019: 22-27.

ability of a joiker to grasp certain qualities of the joiked individual's physical appearance, behaviour and/or personality and express them in music through a wise use of the voice and, sometimes, of gestures⁵.

Voya voya nana nana
He is so vigorous, he is so splendid,
Voya voya nana nana
When he ran away, he was like a bird in flight
Voya voya nana nana⁶

Traditionally, people receive their personal joik from someone else who created it for them. This implies the existence not only of an intimate connection between the subject who creates the joik and the one who receives it, but also of a wider network of social relationships, feelings, memories and perceptions of the other that are codified and highlighted through these musical performances. As for the process of drafting and publication of a life narrative, a personal joik is never an entirely private phenomenon. Who creates the joik "donates it"⁷ to the joiked subject and since then it becomes a common property «free to be used by others when describing or recalling the same individual» (Jones-Bamman 1993: 132).

As an oral tradition strongly characterized by formular improvisation, each joik is a unique narrative and descriptive musical expression that has value in the very moment of its performance. Therefore, it may be more accurate to rather understand personal joiks as dynamic life narratives able to denote the inner and visible transformations of the subjects, as well as their shifting position within the community and the various considerations which different joikers have of them. The inestimable value of this tradition lies in the creative social interaction which through the act of joiking expresses and renews the relationship between the individuals involved. This way, a personal joik is a testimony of social ties as it relates to both the referential world and the intimate perception of an interhuman relation.

As with biographies addressed to the same subject but created by different authors, from a narrative point of view, personal joiks make different approaches and interpretations of individuals towards someone else explicit, bringing out several shades of the subjects' narrated life, as well as a wide and heterogeneous spectrum of memories and feelings experienced and shared. A further peculiar example of joiks as life narrative is offered by rare cases of self-joiking in which, as it will be analyzed in the next paragraph, Sami joikers draw from their personal inner and social experiences to create detailed portraits of themselves.

"Im manne gâarkah", self-perception and memoire through musical outburst

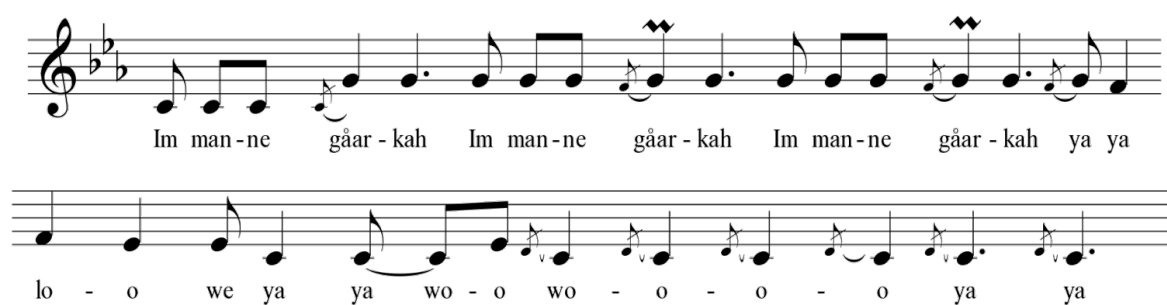
⁵ Wimme Saari, personal communication, Anár, 2019.

⁶ Personal joik of Nilas (*Nilas luotte*), in Turi 1991: 181.

⁷ Ante Aikio, personal communication, Levi, 2019.

The Sami are the only officially recognized indigenous people in Europe. This important recognition, however, has been achieved in relatively recent times, after centuries of forced assimilation policies and thanks to crucial struggles for identity recognition⁸. Sápmi territory extends almost entirely above the Arctic Circle, crossing the national borders of Norway, Sweden, Finland and the Russian Kola Peninsula. The lack of an inclusive and shared principle of identity recognition between the Nordic policies has led to paradoxical situations in which an individual officially recognized as Sami in one Country could not be considered as such in another (see Siivikko, in Keskinen *et al.* 2019). Only in 1980, the Nordic Sami Council managed to indicate a series of shared principles aimed at defining the Sami identity both on objective and subjective criteria (Sami Instituhtta 1990: 11). If, among these, the chance of self-identification almost entirely removed the racial motivations of the previously imposed criteria, the criterion for defining identity through the individual knowledge of Sami languages is today still problematic. In fact, Sami languages are at the centre of an important ongoing political, cultural and social debate which continues to involve the entire Sápmi population. Music and literature play a leading role in this debate and, alongside indigenous directors, Sami musicians and writers continue to be the main promoters of Sami languages as crucial identity markers. Of the nine surviving languages (it would be inaccurate and reductive to talk about dialects), today northern sami is the most widespread one⁹.

The consequences of the various assimilationist policies which tried to suppress the Sami languages still resonate in the voices of several joikers from all over the Sápmi. One of these voices is that of Lawra Somby, co-founder and joiker of the famous Sami band Adjágas¹⁰. In the dejection following the loss of his native language,



Excerpt of "Im manne gáarkah"

⁸ Norway was the first country to sign the ILO 169 Convention on Indigenous Rights in force since June 20, 1990 (see Bjørklund 2000).

⁹ Mona Solbakk, journalist and director of the Norwegian radio station NRK Sápmi, estimates that more than 25,000 Sami are able to understand and speak northern sami by 2019. She also states that in Norwegian territory this number is growing thanks to the recent and increasingly conspicuous production of multimedia projects in Sami language (Mona Solbakk, personal communication, Karasjok, 2019).

¹⁰ Sami word that expresses "the state between sleep and awakening" (Ragazzi 2012: 3).

the southern Sami, Lawra Somby joiked his feelings simply using the three words *Im manne gâarkah* (tr. I don't understand)¹¹.

The loss of the fluency in southern sami language, explains Lawra, dates back to his five years old, when he was attending the kindergarten in Oslo. The Norwegian personnel was unable to communicate with the children who were speaking other Sami languages besides the northern one (Ragazzi 2012). His family, Lawra recalls, was suggested to use only one dialect at home in order to solve this problem; a request that echoes the principles of linguistic assimilation that severely affected the Sami dialects between the nineteenth and twentieth centuries (Beach 1994: 147-15, Ligi 2016: 114, Bjørklund 2000: 9, Renzi 2019: 12-15). Lawra Somby's joik is first of all a retrospective act, an expression of an individual experience and of the reaching of self-awareness. However, the obsessive repetition of the three words – *Im manne gâarkah* – manages to give voice to countless other cases of Sami individuals who have experienced the same alienating feeling aroused by the loss of their native language.

These bitter and melancholic reflections were further developed by Lawra Somby in the song *Ih goh gâarkah?* (tr. Don't you understand?), written together with his band Adjágas. In this case, the lyrics are significantly extended if compared to the previous example, in order to deepen even more the feelings which inspired the first extemporaneous performance of *Im manne gâarkah*. In musical terms, the song relies on a pentatonic melody similar to the one used in the original joik, a technical feature typical of the southern Sami joik tradition¹². However, if *Im manne gâarkah* was conceived as an entirely *a cappella* joik, in *Ih goh gâarkah?* the melodic vocal line is expressed on a melancholic atmosphere created by an acoustic guitar. Over this guitar octaves *ostinato*, Lawra Somby uses the southern sami language to joik the fears and the discouragement he faced once acknowledged the loss of his native language:

Aikie lea mijjiem gâhkse doelveme	Time has brought us far
Im vuinie mov bijresem	can't recognize my surroundings
Madtoen mojhtoeh mov viirresne	Memories remembered by my blood
Gorveldihkie maahtoen mearkan sisnie	clouded by the fog of no knowledge
Baltoa tjoivem garhtsij	The fear is strangling our throats
Ij naan baakoeh bâetieh	no word can come out
Ih goh gâarkah baltoen giegeh Leah	Don't you understand that fear is the obstacle
Mistet, miste darjot	fear of loss, fear of failure
Geermesvoete darjoe juktie gahtje-	Rigid pride will make us fall like rotten trees

¹¹ It is possible to find a recording of this performance in *Firekeepers*, a documentary directed by Rossella Ragazzi in 2007. Ragazzi also wrote down Lawra Somby's life story in Ragazzi 2012, where Adjágas experience is further analyzed and disclosed in relation to the audiovisual documentation provided by *Firekeepers*.

¹² Similarly to the linguistic division of the territory, the Sami talk about joik by organizing the stylistic variants into regional "dialects". Ante Aikio, personal communication, August 2019; Jones-Bamman 1993: 120-123; Edström 2010: 30.

Bie goh morhkeme goeseh
Maadtoen viirre dov veanaj sisnie
Lea dov virre faala viehkiem
Tjiejpies geermersvoete vuelekhsvoetesne

Ancestor blood in your vein
be your blood, offer help by giving
you help life
True pride is in humbleness

Ih goh gáarkah?, Adjágas, 2012

That Lawra's joik reflects not only his personal experience, but also a situation felt and shared every day by a larger number of Sami, is an indication of how language constantly acts as a marker of both individual and collective identity, as well as of how cases of indigenous life narratives are often shared as collective voices able to arise consciousness within the community. Facing the social drama of the indigenous identity crisis, facing the dialectical, at times forced, crossroad dictated by colonial assimilation strategies, Sami communities found in the musical performance a space for self-reflection within which the fracture could be addressed, both on intimate and collective levels. Thus, joik provided, and still provides, a safe and shared sonic environment within which a feeling of *communitas* may be conceived and the ancestors' roots restored through oral narratives¹³.

The staged and mediated performances of oral traditions, as the narration of community knowledge and history, had a crucial role of cultural awareness and acknowledgment during the resilience processes carried out by numerous indigenous groups around the world subject to forced linguistic assimilation and colonial domination. This also happened to the Sami among whom the nowadays less spoken languages, historically condemned to oblivion by the self-proclaimed *modern* Nordic institutions, have brought together individuals who had lost fluency with them. In the latter case, especially through narrated Sami life experiences, the languages have been collectively embraced as a crucial manifestation of cohesion as well as markers of identities which claimed, and still claim, to be preserved¹⁴.

During the 70s and 80s, the birth and development of Sami political institutions immediately focused attention on the linguistic question, aware of the high value that language has in the processes of identity revitalization and definition and of cultural resilience. This awareness was particularly expressed by the creative work of a

¹³ See Valkonen, Valkonen 2018. I also borrowed and readopted some terms from Victor Turner's ideas of social drama and *communitas* (Turner 1969, 1986, 2014) which, in relation to a performative context, I found particularly helpful (though at times too fixed and unable to represent fluid cultural experiences) to partly describe the resilience processes activated by Sami people in front of the crisis. During local Sami markets, concerts and fairs (Vuohču Sámi Márkanat, Saamen Kammi and Saamiland lives), but even during major festivals like Ijahis Idja, Riddu Riddu, Sápmi Pride and the Sámi Beassášmárkanat, for example, it is possible to notice how, from stage to audience, these places come as atemporal settings which at times seem ritual and healer. These extra-ordinary public environments reflect crucial occasions of pride and self-awareness, as well as they often present themselves as safe pan-indigenous spaces where similar global experiences might meet and common traumas be confronted (see also Hanssen 2011).

¹⁴ In the peculiar case of the four Sami dialects currently existing on Finland territory, this theme was extensively treated within the Festival of Indigenous Peoples *Ijahis Idja* during the round table "Our Golden Language" directed by Pirita Näkkäljärvi and organized by the Finnish PEN in occasion of the International Year of Indigenous Languages (Inari, August 16, 2019).

young generation of Sami artists and, eventually, during this “political and cultural renaissance¹⁵”, the bright colours of the *gákti* and the distinctive sound of joiks brought new vitality to the villages around Sápmi. Most of Sami languages were kept alive firstly through music, poetry and literature, which achieved superlative results also towards an international audience¹⁶.

“My own joik”: a musical self-portrait

Rather than considering it a truly autobiographical work, *Im manne gáarkah* may be understood as an introspective musical outburst which preserve the high evocative function of this genre. There is, however, within the wide repertoire of personal joiks, an exiguous body of *autobiographical* joiks which has not been the subject of specific research so far: the practice of self-joiking. It is therefore worth to make some considerations about this fascinating musical and narrative practice which, in its current vitality, may be a starting point for new transdisciplinary reflections.

As pointed out above, a personal joik was traditionally *given* by an individual A to an individual B and, from that moment on, it could undergo several interpretations and variations depending on the perception which different performers have about B. According to Jones-Bamman, this was the “normative practice” of the personal joik system, since “auto-joiking” practices came in most cases up against the interdiction and disavowal by a substantial part of the Sami community (Jones-Bamman 1993: 130). Nevertheless, Jones-Bamman reports also the joiker Ante Gaup’s suggestion that an “auto-joik” (or self-joik) would work as a mean of self-introduction¹⁷. The idea of joik as a sonic «self-portrait» is also considered in Ramnarine (2009: 202) in relation to renowned Sami artist Nils-Aslak Valkeapää’s personal joik, which interesting aspects of authorships and descriptiveness are deeply developed by the author.

The chosen example for the discussion of the practice of self-joiking is that of Niiles-Jouni Aikio, a reindeer herder and joiker from Aanaar (Inari), whose music became a profession as well as a known and respected artistic experience throughout the Sápmi and around the world¹⁸.

Inspired by the track *Aillohas*, a kind of self-joik *rhapsody* written by Nils-Aslak Valkeapää (see above), Niiles-Jouni Aikio wished to express his *self-being* through a personal joik created and performed by himself as a

¹⁵ This period is often referred to by the abbreviation ČSV, which stands for *Čájehehkot Sámi Vuoiŋga*, Show Sami Spirit”. See Bjørklund 2000: 28.

¹⁶ In 1991, Sami artist Nils-Aslak Valkeapää won the Nordic Council’s Literature Prize.

¹⁷ Jones-Bamman 1993: 130; Bigga Aikio, personal communication, Levi, AugUST 2019.

¹⁸ Niiles-Jouni Aikio toured in Europe, Africa, North America and Asia, even joiking for the Emperor of Japan. His peculiar formula of “joik and drumming” has been described in Renzi 2019: 68-77.

“visiting card” for anyone who would listen to it¹⁹. Thus, he created the auto-joik *leš*, which can be literally translated from northern sami as *me* or *-self*²⁰. From a narrative perspective, the main inspiration for this musical self-introduction can be found in the long sunsets and endless nights which Niiles-Jouni spent in Sápmi while taking care of his herds, as well as in his musical tours around the world. Through his voice:

I was sitting. Looking at the reindeer running here and there. And day after day this melody was flowing in my head. So, I realized. That was me. [...] I [likewise the reindeers] also ran here and there, you know? I have travelled all over the world and that is what I feel in my own joik. Can you feel it as well? [He laughs]²¹.

Jo bajas šadden Sámi eatnamis, dego
duogabeal máilme ráji jo nu.
Jo birra máilmmi mun johtan gal lean jo nu,
sámi kultuvrra ovdidan gal jo nu.
Nu fiinna gávppot lei Köpenhagen, dego Ruošša
helvet lei Christiania.
Tokyo gávppogis Akihito deaivadin, Osakas
juoigadin moadde ija nu
Boku no ai ~~sure~~ tomodachi, sayonara, sayonara.
Jo bajas šadden Sámi eatnamis, dego
duogabeal máilme ráji jo nu.

I grew up in Sámiland,
behind the border of the world.
I have travelled around the world, making the Sámi
culture known.
Such a beautiful city was Copenhagen, like a Russian
hell was Christiania.
In Tokyo I met Akihito, in Osaka
I joiked couple of nights
Boku no ai ~~sure~~ tomodachi, sayonara, sayonara.
I grew up in Sámiland,
behind the border of the world.

leš, Niiles-Jouni Aikio, 2002 (tr. by Ante Aikio)



Melodic refrain of leš

Yet, as mentioned in the first paragraph, while analyzing a joik the evocative and communicative cores almost never correspond solely with the poetic text. It is therefore necessary to distinguish between two different narrative levels: a textual one and an exclusively musical one, considering the latter at least as meaningful as the first. This distinction has a fundamental value within the contents' transmission processes activated by *performers* towards the *audience*, since each joik is decipherable through distinct *reading keys* depending on levels of *emic* or *etic* points of view. If Sami languages are already handicaps to the outsider's understanding of the lyrics, the interpretation of the musical form is usually even more difficult: the expressivity of a joik is

¹⁹ Niiles-Jouni Aikio, personal communication, Levi, Aug 2019.

²⁰ Niiles-Jouni also refers to it as *Oma joiku* and *My own joik*, respectively in Finnish and English.

²¹ Niiles-Jouni Aikio, personal communication translated by Ante Aikio Levi, Aug 2019.

traditionally based solely on the joiker ability in choosing the musical parameters, such as rhythm, intervals, timbre, intensity, which the joiker considers useful for a more accurate description of the joiked subject.

Following a conversation with Bigga Aikio, Niiles-Jouni's daughter and currently his musical *pupil*²², a different challenging concept and meaning of self-joiking has been suggested. Personal joiks are still "effective means of presenting oneself", Bigga confirms. "However", she continues,

there is nothing wrong with creating it [self-joik] by yourself. I recently started thinking about my personal joik because, you know, it's intriguing. I'm really interested in understanding who I am and a personal joik ought to mirror this. When someone is singing a [self-] joik is like saying, 'Hey, this is me, I want you to know it. This is the way I am, be aware' [...]. So, I started listening to myself more and more every day, because it is essential to know that [the joiked subject] well in order to express it properly. It is for this reason that in most cases personal joiks are given to you by someone close to you, such as your mother or your partner. I instead decided to undertake this research alone and I am still working on it. The biggest challenge for me is to fully understand myself and translate it in music. But once this is achieved, the melody begins to flow naturally from the inside, like feelings or emotions [...]. The first thing that came to my mind was a jolting melody, a vibrant rhythm. It goes more or less like this [she sings]²³:

Ei - a ngu - a lu ___ nu lu nu na L - ei - a ngu - a - lu nu nu nun

Ei - a ngu - a lu ___ nu nu nu na L - ei - a ngu - a ___ lu nu nu nu - na

Excerpt from Bigga Aikio's self-joik, not yet completed.

Unlike his father and her sister, Ante Aikio seems to follow the main Sami line of thought regarding the creation of personal joiks, thinking that "someone else has to create it for me. Someone who knows me very well and, therefore, who knows how to interpret my-'self'²⁴". The trace of such composite opinions, even within a family

²² Bigga Aikio started joiking in mid-2018, to carry on the memory of her sister, Maaren. Despite having started relatively late compared to the rest of her family, her ability demonstrates a crucially protracted immersion and commitment within the family soundscape.

²³ Bigga Aikio, personal communication, Levi, August 2019.

²⁴ Ante Aikio, personal communication, Levi, August 2019.

group, is an indication of the vitality and creativity which the practice of personal joking continues to offer today within the Sami soundscape and narrative context.

Conclusion

The previous individual experiences contribute to the definition of new meaning horizons which may be able to bridge the gap between individual perception and social reception in contexts of life narrative. By creating these self-narrative musical expressions, the performers activate and define processes of individual self-awareness which can easily be empathized by other members of the community. On the side of the emic reception then, by listening to these intimate and social experiences, the audience is invited to reflect on social issues or common and struggles which affect the individual or the belonging community. Self-narratives of oppressed and marginalized people have often had the function of self-construction and social or individual emancipation. As pointed out by Victor Turner, the performance of a painful and breaking event may have the empathic power to transfer an individual experience to an audience which belongs to the same historical-cultural horizon (Turner 1986: 36). In this sense, a self-joik can be understood as a way of sharing individual experiences which reflect a common condition and aim at the creation of a safe environment of reference whose members feel themselves directly involved in the experience of the narrated subject.

Indigenous life narratives are proving to be crucial turning points in contemporary post-colonial anthropological research²⁵. Through arts, especially music, literature and cinema, the Sami are demonstrating an ever-growing will to talk about themselves and to tell their culture from an emic point of view²⁶. For too long, the ethnographies written by outsider scholars have dealt with the Sami cultural aspects only by *shutting* the mouth of their subjects (Junka-Aikio 2016). The emancipation of the indigenous point of view and its active role in common research is the key to significantly expand the understanding of the still ongoing processes of identity definition, as well as to extend its reading to the same community which produced it.

²⁵ This applies also to non-indigenous, marginalized and silenced groups all over the world. In Sápmi see, for example, Gaski 1999, 2011a, 2011b; Cocq 2008; Cocq, DuBois 2019; Jones-Bamman 2011; Blix, Hamran, Normann 2013; In Europe, Suzana B., Ruggiero 2020; Bruni 2016. In North America, Jensen 2014; Wheaton-Abraham 2016; Cuturi 2003. In South America, Kopenawa, Albert 2013; Franceschi 2007, 2018. In Africa, Staiti, Bruni 2020; Negash 2016. In Asia and Oceania, Kian-Woon, Waterson 2016; Smith L. in Battiste 2000. See also Battiste 2000; Smith L. 2017; Adichie 2009.

²⁶ Today, more than ever, Sami people claim to need to talk about themselves and their traditions without or with truly aware and committed Western academic mediations. This is especially evident in the most recent film and documentary production of the International Sámi Film Institute, which shows a «growing willingness to narrate in first person» (Elle Márjá Eira, cover letter introductory to the Sami short films for the exhibition “Una finestra sul Nord - IX”, Firenze, 1/12/2019).

Within indigenous sociocultural contexts, over the time self-life narratives have become mirrors of experiences and feelings shared by most of the individuals involved in the same suffered historical process. The understanding of the aforementioned Sami life-narratives allows a more attentive reflection on the reasons why the narration of one's personal experience, both inner and social, is being included more and more within the lyrics of the joiks, as well as this growing number of life stories in Sami music may bring up to the need of a new definition of the self-joik repertoire boundaries. If this musical (and narrative) practice arises partly in contrast to what the community defines as the *traditional way* of expressing personal joiks, a self-joik does not break one of the main rules, if not the first one, shared across the Sápmi: to better know the joiked subject in order to better present it through music.

Bibliography

ADICHIE, CHIMAMANDA NGOZI

2009 *The danger of a single story*, in TED: Ideas Worth Spreading, July.

https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story

(Accessed on 24th March 2021).

BATTISTE, MARIE

2000 *Reclaiming Indigenous Voice and Vision*, UBC Press, Vancouver.

BEACH, HUGH

1994 *The Saami of Lapland*, in *Polar Peoples. Self Determination and Development*, Minority Rights Publications, London, pp. 147-207.

BJØRKLUND, IVAR

2000 *Sápmi, becoming a nation. The emergence of a Sami national community*, Samisk Etnografisk Fagenhet Trømsø Museum, Trømsø.

BLIX, B. H. – HAMRAN, T. – NORMANN, H. K.

2013 *Struggles of being and becoming: A dialogical narrative analysis of the life stories of Sami elderly*, in «Journal of Aging Studies», 27, Elsevier, pp. 264-275.

BRUNI, SILVIA

2016 «*Amen theren e musika ano vast! (We have the music in the arms!)*»: *Hatixhe Korlak*, in Staiti, N., *Kajda. Music and women's rites among Kosovarian Roma*, LIM, Lucca, pp. 122-127.

COCQ, COPPÉLIE

2008 *Revoicing Sámi narratives. North Sámi storytelling at the turn of the 20th century*, doctoral dissertation, Umeå University, Umeå.

COCQ, C. – DUBOIS, T. A.

2019 *Sámi Media and Indigenous Agency in the Arctic North*, University of Washington Press, Washington.

CUTURI, FLAVIA

2003 *Juan Olivares. Un pescatore scrittore del Messico indigeno*, Booklet, Milano.

DELAPORTE, YVES

1978 *Aspects psycho-sociologiques du chant laponù*, in *Yearbook of the International Folk Music Council*, 10, pp. 109-116.

EDSTRÖM, KARL-OLOF

2010 *From Yoik to Music: Pop, Rock, World, Ambient, Techno, Electronica, Rap, and...*, in «Svensk tidskrift för musikforskning Online», vol. 13: http://musikforskning.se/stmonline/vol_13/edstrom/index.php?menu=3 (Accessed on 29th September 2020).

FAGERHEIM, PAAL

2014 *Sounding Sámi Sentiments: Musical Practices in the Production of Ethnicity*, in «Studia Musicologica Norvegica», 40, pp. 63-84.

FRANCESCHI, ZELDA ALICE

2007 *La memoria negli studi antropologici: il ruolo di storie di vita e autobiografie*, in Agazzi – Fortunati, *Memoria e Saperi. Percorsi Transdisciplinari*, Meltemi, Roma, pp. 581-605.

2018 *Tessere storie. Etnografia nel Chaco argentino*, Emil, Bologna.

FUBINI, ENRICO

2001 *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino.

GASKI, HARALD

1999 *The Secretive Text: Yoik Lyrics as Literature and Tradition*, in «Nordlit», 5, pp. 3-27.

2011a *More than Meets the Eye: The Indigeneity of Johan Turi's Writing and Artwork*, in «Scandinavian Studies», vol. 84, 4, pp. 591-608.

2011b *Song, Poetry and Images in Writing: Sami Literature*, in «Nordlit», 27.

HANSEN, INGRID

2011 *A song of identity: Yoik as example of the importance of symbolic cultural expression in intercultural communication/health care*, in «Journal of Intercultural Communication», 27.

HÆTTA, ODD MATHIS

1966 *The Sami: An Indigenous People of the Arctic*, Davvi Girji OS, Karasjok.

HILDER, THOMAS

2014 *Sámi Musical Performance and the Politics of Indigeneity in Northern Europe*, Rowman & Littlefield, Lanham.

JENSEN, ELLE MARIE

2014 *We Stopped Forgetting: Stories from Sámi Americans*, ČálliidLágádus, Karasjok.

JONES-BAMMAN, RICHARD WIREN

1993 «*As long as we continue to joik, we'll remember who we are*». *Negotiating identity and the performance of culture: the Saami joik*, Ph.D. diss., University of Washington.

2011 «*Greetings from Lapland*»: *The Legacy of Nils-Aslak Valkeapaa (1943-2001)*, in *Ethnomusicological Encounters with Music and Musicians. Essays in Honor of Robert Garfas*, Farnham, Ashgate, pp. 97-109.

JUNKA-AIKIO, LAURA

2016 *Can the Sámi speak now? Deconstructive research ethos and the debate on who is a Sámi in Finland*, in «*Cultural Studies*», 30:2, pp. 205-233.

KESKINEN, S. – SKAPTADOTTÍR, U. – TOIVANEN, M. (eds.)

2019 *Undoing Homogeneity in the Nordic Region. Migration, Difference, and the Politics of Solidarity*, Routledge, Oxon.

KIAN-WOON, K. – WATERSON, R.

2016 *Southeast Asia and the politics of contested memories*, in *Routledge International Handbook of Memory Studies*, Routledge, London.

KOPENAWA, D. – ALBERT, B.

2013 *The Falling Sky: Words of a Yanomami Shaman*, Belknap Press, Cambridge, MA.

LETHOLA, VELI-PEKKA

2002 *The Sami People. Traditions in Transition*, Kustannus-Puntsi, Inari.

LIGI, GIANLUCA

2016 *Lapponia. Antropologia e storia di un paesaggio*, Edizioni Unicopli, Milano.

MOORE, REBEKAH ELIZABETH

2004 *Rewriting the soundscape: towards a new understanding of Sami popular music and identity in the new millennium*, Master diss., University of Maryland.

NEGASH, TEKESTE

2016 *Woven into the Tapestry: How Five Women Shaped Ethiopian History*, Tsehai Publishers, Los Angeles.

RAGAZZI, ROSSELLA

2012 *Incandescent Joik: Filming chants of resilience in Sápmi, Norway*, in «*Visual ethnography*», vol. 1, n. 1, giugno 2012.

RAMNARINE, TINA K.

2009 *Acoustemology, Indigeneity, and Joik in Valkeapaa's Symphonic Actvism: Views from Europe's Arctic Fringes for Environmental Ethnomusicology*, in «Ethnomusicology», 53(2), pp. 187-217.

2013 *Musical creativity and the politics of utterance. Issues of cultural ownership and sustainability in Amoc's Inari Sami rap*, in «L'Image du Sápmi», 3, Humanistca Oerebroensia, Örebro, pp. 88-112.

RENZI, NICOLA

2019 *Modern joik and drumming. Processi di resilienza e continuità culturale nella musica Sami*, tesi di laurea inedita, Università di Bologna.

SAMI INSTITUHTTA

1990 *Samene*, Davvi Girji OS, Karasjok.

SEVERI, CARLO

2000 *Proiezione e credenza. Nuove riflessioni sull'efficacia simbolica*, in «Etnosistemi», n. 7.

SMITH, LINDA TUHIWAI

2017 *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, Zed Books, London.

SMITH, S. – WATSON, J.

2010 *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, University of Minnesota Press.

STAITI, N. – BRUNI, S.

2020 *Doppia possessione, doppia inversione: breve storia di una coppia in Marocco*, in «Antropologia e Teatro», 12, pp. 1-28

SUZANA, B. – RUGGIERO, M.

2020 *Le mie vite daccapo. Storia di Suzana, donna della diaspora rom kossovara*, CISU, Roma.

TURI, JOHAN

1991 *Vita del Lappone*, Adelphi, Milano.

TURNER, VICTOR

1969 *Liminality and Communitas*, in *The Ritual Process*, Aldine, Chicago, pp. 78- 104.

2014 *Antropologia dell'esperienza*, il Mulino, Bologna.

TURNER, V. – BRUNER, E.

1986 *Anthropology of Experience*, University of Illinois Press, Chicago.

VALKEAPÄÄ, NILS-ASLAK

1982 *Art is for remembering people*, in *The Sami People and Human Rights. Charta 79*, Spider Web, London.

VALKONEN, J. – VALKONEN, S.

2018 *Viidon Sieiddit – Saamelaisen luontosuhteen uudet mittasuhteet*, Lapin yliopistopaino, Rovaniemi.

WHEATON-ABRAHAM, JYL M.

2016 *Decolonization and Life History Research: The Life of a Native Woman*, in «IK: Other Ways of Knowing», 2, pp. 112-121

Discography

Adjágas, *Manu Ravdnji* (2009), Trust Me, Norway, TMR032.

Aikio Niiles-Jouni, *Sami Yoik Music* (2002), Saamen Siida Ky, Finland, NJA-001.

Valkeapää Nils-Aslak, *Joikuja. Joik from Finnish Lappland* EP (1968), Otavas Oy, Finland, OT-LP-50

Filmography

Ragazzi Rossella, *Firekeepers*, University of Trømsø, 2007.

Musical Examples

“Im manne gåarkah” – Lawra Somby

“I goh gåarkah” – Adjágas, *Manu Ravdnji*, 2009

“Ieš” – Niiles-Jouni Aikio, *Sami Yoik Music*, 2002

antropologia e teatro

ARTICOLO

The Trojan Women Project.

Building a bridge between cultures through a universal language
di Monica Cristini

Abstract – ITA

L'articolo indaga 'The Trojan Women Project', una sperimentazione di cinque anni conclusa nel dicembre 2019 con lo spettacolo presentato a La MaMa Experimental Theatre Club a New York City, che ha visto coinvolti artisti provenienti da diversi paesi, assieme ad attori, musicisti e designer della compagnia di New York, in un lavoro sulla rielaborazione della storica produzione diretta da Andrei Serban nel 1974 a La MaMa. 'The Trojan Women Project' è stato proposto a comunità con una recente storia di conflitto, con l'intento di approcciare problematiche socio-politiche attuali attraverso il teatro. I laboratori condotti con gli artisti in Guatemala, in Cambogia e Kosovo sono stati focalizzati sulla ricerca, attraverso il suono e il gesto, di un linguaggio comune, proseguendo le precedenti ricerche di Serban e della musicista Elizabeth Swados con la Great Jones Repertory Company, ma prima ancora di Peter Brook, sul linguaggio universale. Danze e musiche tradizionali sono state integrate nella rappresentazione e hanno facilitato lo scambio culturale e artistico grazie anche alla riproposta delle modalità del lavoro svolto negli anni Settanta. Nello scoprire una naturale identificazione con le donne di Troia e le loro vicende, gli artisti appartenenti alle compagnie provenienti dai tre paesi hanno trovato nella tragedia greca un luogo d'incontro e condivisione in cui elaborare la sofferenza e l'oppressione derivate dal vissuto del conflitto. Un obiettivo pienamente in linea con l'impegno di La MaMa per la creazione e diffusione di un nuovo modo di fare teatro.

Abstract – ENG

The article discusses The Trojan Women Project presented at La MaMa Experimental Theatre Club in New York City in December 2019. The performance was the result of a five-years project that involved La MaMa's actors, designers and musicians together with artists belonging to worldwide communities. The work was based on the new production of La MaMa's historical performance directed by Andrei Serban in 1974. This new project engaged with communities with a recent history of conflict with the aim of addressing contemporary issues through theatre. Workshops done within some Guatemalan, Cambodian and Kosovan communities were focused on the exploration of sounds and gestures by using text, music, and scenography originally developed in the Seventies by Elizabeth Swados, Andrei Serban and the Great Jones Repertory Company. Both workshops and rehearsals led to performances created for these communities, who can use them as they wish in their future work. By working with artists and community members in different countries, 'The Trojan Women Project' developed a multi-phased kind of exchange, including stories, music and movements of the participants in the original La MaMa's piece in the workshops and performances. The legacy of the former work was kept creating a new vision of the ancient Greek tragedy, following Serban and Swados' artistic experimentation in adopting the ancient Greek language with new forms of language. Their aim was to experiment with universal form of communication. This project testifies to the lasting engagement of La MaMa in fostering the sharing of cultures and in supporting

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 13 (2021)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/13348

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

Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

The Trojan Women Project

Building a bridge between cultures through a universal language

di Monica Cristini

I believe very much that it is possible to communicate with every human being upon this Earth. We are all the same person. We are all the same entity. The was is the is and the is is the was. Our center is the universe. It is as if the Earth itself is one gigantic umbilical cord and all you have to do is to tune into this center. I try to do this through the theatre. Of course, our work is only a tiny, microscopic attempt towards tuning in to center, but many of the people I work with at La MaMa seek just that center.

(Stewart 1974)

The Trojan Women is a play that involved some artists of the Great Jones Repertory Company, the company of the La MaMa Experimental Theatre¹, and members of theatre and dance groups from three different countries: Guatemala, Cambodia and Kosovo. The performance presented at La MaMa in New York in December 2019 closed a five-year project, The Trojan Women Project, during which actresses and other members of the New York company undertook an in-depth re-elaboration of the Greek tragedy, starting from the original production directed by Andrei Serban and Elizabeth Swados in the 1970s. The play involved the collaboration of more than fifty artists in creating a musical work in which the group's multiculturalism gave life to a choral effort of rare beauty. A revival of the Greek tragedy which is probably the example that comes closest to the ancient practices in which such choral effect was given by the union of actors, chorus and audience.

This study aims to investigate the artistic approach and the results of an effort that Peter Brook promoted in the early 1970s to recover universal language and the practices of bartering that Eugenio Barba had carried out in his travels with Odin Teatret in that same period. In retracing the different phases of the project, particular importance is given to the creative processes that led to creating the original performance of the

¹ Founded by Ellen Stewart, initially called Cafè La MaMa, it was one of the first coffee houses that at the beginning of the 1960s, in the Lower East Side of Manhattan, started Off-Off Broadway, a theatrical movement that favored experimentation and gave young playwrights the chance to present new plays, free from the commercialism of Off Broadway and Broadway theatre. Even today, La MaMa Experimental Theatre hosts different kinds of shows and companies from all over the world, as well as having its own in-house company, the Great Jones Repertory Company. For more details see Off-Off Broadway theatre see Bottoms (2004), Crespy (2003).

1970s and on which the group focused its theatrical research in the new multicultural context. Hence the analysis gives ample space to anthropological references and the socio-political contextualization of what could wholly be considered an intercultural theatre experience. It was in fact both an international encounter between different cultures and performative traditions (Lo and Gilbert 2002) and, as we will see, an encounter between specific communities of the same nation (Bharucha 2000). Therefore, bearing in mind recent theories on cross-cultural theatre, the study focuses on the choice of classical tragedy as a link between different cultures, united by the painful experience of war.

In 2015 some members of the Great Jones Repertory Company – Onni Johnson, Kim Ima, Bill Ruyle and Geroge Drance – decided to embark on a path of artistic study and cultural exchange by inviting artists from countries with a recent history of conflict to work on *The Trojan Women*, in keeping with the approach developed in the early 1970s by the Romanian director Andrei Serban and the American composer Elizabeth Swados in Ellen Stewart's production for La MaMa. The work – simultaneously part of a research on universal language inspired by the workshops of Peter Brook conducted at the Parisian CIRT² and on his journeys to the



² The Center International de Recherches Théâtrales (CIRT) was founded by Peter Brook in 1970, for a research focused on the deepest roots of theatrical communication, and on the quest for what keeps alive a particular cultural form, studying what lies behind culture itself. The aim was to go in search, with theatrical means, of something capable of touching people as music can. Hence the first step was to set aside the principles of communication based on words and cultural references (Brook 1987).

The Trojan Women, New York 12.07.2019. Ph. Theo Cote

East and to Africa – thanks to the peculiarity of the methodology adopted, based on the oral transmission of the text in ancient Greek and on actors passing on their expertise to one another, opened up new possibilities for cultural and artistic exchange.

This essay stems from an in-depth study part of the European project *La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures* - MariBet³, which involves a combination of historiographic and socio-political studies. Specifically, in the survey devoted to The Trojan Women Project, the work ranged from archival research – focused on published and unpublished sources related to the original productions of the 1970s, the artistic approaches of Serban and Swados, and the influence of Peter Brook's research on their poetics – and on talks with the artists who took part in it, together with the consultation of video documents made available by the group and those present online. In particular, some interviews were addressed to the two project artistic directors, Onni Johnson and Kim Ima, both members of Great Jones (Johnson since the 1970s, Ima since 1996); Bill Ruyle, the musician who collaborated with Swados on the first production of *The Trojan Women* and later participated in the successive ones; Andrei Serban, director and creator of the play staged in the 1970s and of the last New York version in 2019.

The direct contribution by the artists made it possible to get a multi-directional perspective. Sara Galassini, also a member of Great Jones, who joined the group in the project's third phase, is an actress who for years has been devoted to social theatre. She based her story on her experience during the workshops, reminiscing on her first collaboration as a musician in one of the work's recent productions⁴. Kim Ima, already part of the group that staged the opera in 1996, was a former student of Andrei Serban, and testified to her experience in approaching a work shared with those who in the past had already participated in the experimentations with Serban and Swados: a completely oral method of transmission based on the experience of sharing, in which the study of the work and of the character was transmitted from actor to actor during the long period of *mise en scène*.

Bill Ruyle and Onni Johnson spoke instead of the creative process in terms of those who participated in creating the first production and who carried out the background research along with the other actors and artists of the company in the 1970s. Their testimony was fundamental for understanding Swados' and Serban's methodologies and research in those years, and for learning about the process of experimentation

³ *La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures* – MariBet, has received funding from the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme under the Marie Skłodowska-Curie. Grant agreement No 840989.

⁴ *The Trojan Women* was produced again in 1987, on the occasion of La MaMa's 25th anniversary, and in 1996.

with sounds and language that resulted in the songs and music on which the work is based. Another step of the research was the comparison of the methodologies adopted in the past with their reframing in the specific context of the new project's workshops. Lastly, but not least, the meeting with Andrei Serban led to a further essential in-depth understanding of his poetics and his vision of Greek tragedy, his research methodology and his approach to staging.

The interviews with these artists made it possible not only to get acquainted with the creative and artistic processes but also to understand the cultural and personal implications that arose in the different phases of work with companies belonging to other cultures and ethnic groups. An in-depth study that also made it possible to include the perspectives of the members of foreign companies, through their stories and reflections released in the videos documenting the different phases of the work. This part of the survey was useful for understanding the role that theatre and creative work have played in the lives of artists who have personally experienced war and who in some cases are still experiencing the consequences of conflicts or dictatorships that have severely affected the social and cultural life of their countries. The particularity of the project, shared with those who experience firsthand the post-war socio-political reconstruction process, has opened up a series of questions relating to the timelessness of Greek tragedy and the role of art and theatre for the populations that experience historical moments of crisis, but also the sharing of different creative approaches and artistic traditions.

Finally, it was essential to undertake an in-depth study of Serban's and Swados' approach to Euripides' work, which in the wake of the research Brook, Barba and Grotowski carried out in the 1970s led, anticipating the results, to rediscovering the essence of theatre, making this production universally shareable.

The idea and the choices

In 2014 Onni Johnson, Kim Ima, Bill Ruyle and George Drance met to evaluate the possibility of undertaking a project focused on *The Trojan Women* with artists from countries with recent histories of conflict. The idea was to revive the production of the 1970s, which La MaMa had restaged on other occasions in the 1980s and 1990s, using Euripides' original ancient Greek text interspersed with parts in Latin and other ancient languages⁵, in a work focused exclusively on sound and not on word meaning. A piece like this, not couched in any modern language, opened up the possibility of collaborating with artists from other countries.

⁵ Nahuati, Navajo and Swahili.

In the 1970s the play was conceived as free from any socio-political situations and without political intent of any kind. In this light, the group thought of choosing countries that were undergoing specific post-war or post-dictatorship situations, precisely to see if the work could have a particular resonance in those contexts. At the starting point there were also many questions: what would it be like to take *The Trojan Women* to countries with experiences of conflict? How would the artists from such countries cope in their theatrical experience with a drama that told the story of the women of Troy? What could they share with the people of these countries, and what could those people bring to the work? What happens to women and children in war-torn countries today? What happens to women when men take over? From these questions the group gave birth to a research dealt through Euripides' drama, which narrates events that are still very timely today.

In the spring of 2013, New York City hosted 'Season of Cambodia', a month-long festival celebrating through the arts the reaffirmation of Cambodian identity, during which many artists were introduced (Goodlander 2016). The event gave Onni Johnson the chance to meet some dancers and start up a dialogue with them on the chance of developing part of the project with them in Cambodia.

The second country chosen was Guatemala. Ellen Stewart had collaborated in the past with the Universidad Rafael Landívar in Guatemala City and so the group had contacts in this country, whose long war had scarred the lives of many citizens and especially indigenous peoples. Lastly, Kosovo was chosen because Maud Dinand, a La MaMa collaborator who had held a position there for the UN during the Balkan war, was in contact with some Kosovar theatre companies. In this instance too it meant working in an area particularly marked by the conflict and still in the phase of reconstruction⁶. In Guatemala, the project partners were El Centro de Danza y Investigación del Movimiento de Artes, Landívar at the Universidad Rafael Landívar in Guatemala City, and the experimental street theatre Caja Lúdica. In San Juan de Comalapa the indigenous women's theatre collective Ix Saqil Ik' also participated, engaged in telling their stories and their experiences as Mayan women and defending women's rights through theatre. In 2015 the company formed by the members of La MaMa also involved other artists from the communities of Guatemala City, Kaqchikel and Mam, and Actoras de Cambio from Huehuetenango.

⁶ The project was made possible by the contributions of some associations and fundraising campaigns activated by the companies. In Kosovo it was also supported by UNMIK (United Nations Mission in Kosovo), by the US Embassy in Kosovo, UN Women, UNFPA (United Nations Population Fund), and the Municipalities of Pristina and Prizren. The closing festival in New York was sponsored by the National Endowment for the Arts; in Guatemala by the American Embassy, in Cambodia fundraising were activated by the companies themselves, already active in that area (www.thetrojanwomenproject.org. Accessed on 4/9/2021).

The civil war in Guatemala has long since ended but its aftermath is still severely felt in the society, making it “one of the most violent countries in the world officially in Peace, where the human rights of the population continue without being fully respected” (Godoy-Payz 2008: 28). Even today, in 2021, human rights are systematically violated in Guatemala and the population is constantly prey to political violence inflicted by intimidation or violent attacks on workers’ rights. People live in a chronic state of insecurity and fear from widespread organized crime and an ever-mounting number of homicides. During the war, women were the target of military violence, in the form of sexual torture and rape. Indigenous women were especially targeted, with violence used as a tool to weaken the social fabric of the communities and to create a climate of terror in the country. Even today, violence against women in Guatemala is very widespread and tolerated by a judicial system that is part of a society characterized by a wide gap between the social classes, based on ethnicity, age and geographical origin⁷.

In Guatemala, Johnson and Ima got in touch with a group of Mayan women who were looking for a way to network with other Mayan theatre groups, which was not easy, since different languages are spoken in various communities. Collaboration in the project enabled them to understand and get to know each other’s work, as well as share it with the spectators in the final performances (Johnson 2021).

In 2016 the team was in Cambodia for three weeks, working in Phnom Penh with members of Amrita Performing Arts, an international NGO committed to reviving traditional Cambodian dance in order to develop new forms of contemporary dance, and in collaboration with Epic Arts, another NGO that promotes Cambodian artists and the spread of art by also working with the disabled. Cambodia is still in the reconstruction phase in the aftermath of the disastrous Khmer Rouge regime (1975-1979), which killed more than twenty percent of the Cambodian population. During the dictatorship, in an attempt to transform the state into a Maoist agricultural cooperative, intellectuals and artists were deported to extermination camps, all forms of art were suppressed, and hospitals and schools abolished. Later the Vietnamese government was installed, which was followed by a long period of instability in which the Khmer continued to be

⁷ In December 1996 an agreement between the Government of Guatemala and the guerrilla group URNG (Guatemala National Revolutionary Union) put an end to the civil war that had lasted 36 years, but, “although the ceasefire between the rebels and government forces has held up to the test of time, the legacy of direct and structural violence, evidenced in systematic human rights abuses, impunity, and unacceptable economic disparity, continues to haunt this nation of over twelve million people” (Janzen 1996: 55). Since the end of the war, more than 200.000 civilians have been killed in a genocide recognized by the UN (of which the military and allied forces have been responsible for 93%). Today the lives of indigenous peoples, not protected by the state, is strongly influenced by the presence in the country of a large number of foreigners, including evangelists who are changing the religious trend, previously predominantly Catholic and Maya. But in addition to these is also the strong demand for adoption from the United States, for which Guatemala has long been the second resource after China, supported by the high poverty rate and by compliant laws. Illegal drug trafficking also thwarts the course of social justice as the country is a preferential corridor of passage between South and North America (Janzen 1996).

supported by the United States, Thailand and China. Cambodian independence was only re-established in 1991 with the Paris accords. Numerous artists' associations are now engaged in reviving the country's cultural heritage, and in promoting initiatives abroad, such as the New York festival, to make known their situation and culture (Thompson 2013).

Although the recent conflict in Kosovo affected the country for a shorter period than in Guatemala and Cambodia, it is nevertheless a nation that has experienced tensions between different communities that have lived there since the late nineteenth century and that suffered under the long dictatorial regime of Slobodan Milosevich, accused of crimes against humanity for the ethnic cleansing operations the Yugoslav army perpetrated against Muslims in Croatia, Bosnia and Herzegovina, and Kosovo. After Milosevich's death, the country underwent a long period of clashes and attacks between populations belonging to different ethnic groups, which ended with the Kosovo War (1998-1999). Independence came only in 2008, as a result of the dissolution of the Yugoslav Federation (Rahmani 2018; Gola and Selaci 2017).

Kosovo is the country in which The Trojan Women Project experienced its last phase abroad, starting in 2017. Here the American group collaborated with Artpolis, an activist Arts Company, to bring together a group of Kosovar artists belonging to different ethnic groups, professionals, students and community members. Serbs, Albanians and Roma for the first time found themselves sharing the artistic and workshop experience in an ethnically balanced company formed by the Great Jones' members in a city, Pristina, whose inhabitants are ninety percent Albanian.

In choosing the participants, the American group oriented itself through initial meetings scheduled online, and later in their respective countries with three-week workshops, during which attention was paid above all to the personal and cultural resonances of the artists who were participating in it, by sharing musical pieces and dances that had nothing to do with *The Trojan Women* play but which could be representative of different cultures (Johnson 2021).

The project was planned in four stages, the first in Guatemala (2015), the second in Cambodia (2016), and the third in Kosovo (2017), each of which ended with performances of the work open to the audience. The fourth and closing performance took place in New York, in December 2019⁸, with some of the artists who had taken part in the production in their respective countries of origin joining La MaMa. The idea was to bring *The Trojan Women* to different countries, make the work known to their artists and produce it at the

⁸ In reality, the project also saw a short phase in Italy, where some artists held workshops with a group of immigrant youths from the southern coasts of Africa, at La MaMa Umbria International, its Italian headquarters, which Ellen Steward opened in Spoleto in 1990. Work is currently continuing in other forms with a group of migrants in Greece and Mexico, partly through meetings managed on the Zoom platform (Johnson 2020).

end of the workshops, then leaving it to them to restage it or to continue working on it. It was like “guiding them on a journey and then leaving the ship for them” (Galassini 2021). The workshops then became a space where the original staging could be enriched with the performances of the participants, who shared their cultures, contributing elements from their traditions and their current artistic practices. But it was also a space for sharing the cultures, personal histories and experience of the conflict, and for enabling artists who live in the same country but who had never had the chance to meet and get to know one another.

The choice in the 1970s to stage the work in the original ancient Greek language, interspersed with parts acted in other archaic languages, was dictated by a quest for a *universal language*. A choice that proved even more effective in this project, where Greek was unknown to any of the participants, in breaking down all barriers to communication by employing in common the sounds of that language which no one understood. A solution that in some way also led to the knocking down of all racial and social barriers, in countries where the spoken language is at times a marker of the social class to which they belong, or where some people cannot write or speak the official language, as in Guatemala.

A new paradigm

The project’s workshop phase, divided into two parts in each country, the first one short, of familiarization, the second one for working on the performance, took place in a way similar to how the work on speech and gesture had been dealt with for the 1970s production.

In that period, the text of the first performance of *The Trojan Women* wasn’t transcribed, but transmitted orally from one actor to another, and from generation to generation, leaving out the meaning of the words to focus on the sounds of ancient Greek⁹. In this way the actors’ speech became an equivalent of music. Swados and Serban’s goal was to find a pure, authentic expression that would lead to experience the story emotionally while being unaware of it on an intellectual level (Serban 2021; Ruyle 2021). A result that was fully achieved with the Project, where the artists on stage, in addition to not knowing ancient Greek, were alien to European culture and knew neither its mythology nor the story narrated by the Trojan women¹⁰. Working side by side to transmit the texts and songs also favored greater familiarity among the members of the group and an artistic, cultural exchange, as well as a reflection on the correspondence between the

⁹ Swados had not annotated the original music pieces of the 1970s, a task that Bill Ruyle fulfilled at one of the performances of the following years.

¹⁰ In the case of Guatemala and Cambodia.

events of the tragedy and the experiences of the artists, men and women, during and after the conflict. A sharing that took place in a completely natural way, without forcing, growing out of the tragedy itself. As already mentioned, Onni Johnson and Bill Ruyle were part of the cast of the first production of *The Trojan Women*, directed by Serban and Swados after having staged two other tragedies, *Medea* and *Electra*, the former produced by Ellen Stewart in 1972, the latter commissioned by Jean Louis Barrault for the Festival D'Automne and staged at the Sainte Chapelle in Paris in 1973¹¹. Serban and Swados were deeply influenced by the research Peter Brook carried out on universal language, and it could well be said that it was they who completed that research while working on Greek tragedy, especially *The Trojan Women*, for which Swados had also investigated African and Indian-American languages, inserting inarticulate sounds in the text. A research strongly supported by Ellen Stewart, who has always sought in theatre a universal communication vehicle that goes beyond any linguistic and cultural barrier, thus encouraging the use of music and research such as what the two artists undertook. Both had spent a year with Brook, Serban at the Parisian CIRT and on tour, as assistant director for *Orghast*, staged in Persepolis¹², Swados on his trip to Africa, where she had studied the sounds of African languages and some indigenous songs¹³. It was a period in which the travels of the masters of the theatre spread far and wide in the Orient, Africa and Latin America, the years of Eugenio Barba's *cultural barter*, when the director, along with the members of the Odin Teatret, related with the cultures of other countries through exchanges of artistic traditions¹⁴. With Brook, Serban had been in Lebanon, and had been able to work on unknown languages and sounds, which in the training phase were transmitted from actor to actor in an exercise based on inner listening and a perception of the meaning hidden in them. A long and intense process to discover one's own expressive possibilities. Upon returning to the United States, Serban decided to approach Greek tragedy, choosing at once to work on the ancient texts, dealing with the unknown language *archaeologically*.

¹¹ On Serban's productions and approach to the two tragedies see Anna-Maria Narti (1973).

¹² Serban had joined the group at the invitation of Peter Brook, after the English director had attended the first play Serban directed at La MaMa, *Arden of Faversham*, in February 1970, heavily influenced by his reading of Artaud. With Brook he worked on *Orghast*, a play that came into being from a collaboration with the English poet Ted Hughes and from research on Avestan, produced in the summer of 1971 at the ruins of Persepolis in Shiraz in Iran (Brook 1987; Menta 1997).

¹³ The group, made up of about 30 people, traveled to Africa for three months, working mainly with improvisation and staging short performances in villages they stopped at along the way. Their aim was to reach an ideal audience, totally open to what the company presented, and unconditioned by Western communicative and artistic forms (Brook 1987). During the journey Elisabeth Swados was able to familiarize herself with African musical instruments and to approach the languages and songs of the people they met along the way (Heilpern 1999).

¹⁴ See Barba, Masgrau (2016).

Like the people who find objects in the ground, we dug through the very hard, rocky ground of this unknown language, trying to unearth deep, hidden emotions that would come through the vibration of the sound. I did not know the languages, and if I had been a professor, a specialist, I would never have been able to do it this way. By not knowing them myself, I could be exploratory and risky. (Serban, in Bartow 2002: 293).

Serban saw sounds as images and worked with the actors by offering them *sound images* to interpret such as looking for the sound of sunrise or sunset, or rendering through sound the light of day and the sun's heat. The training was based on exploring the sounds of ancient languages and on physical actions to make them means for creating powerful emotions.

[...] The core of our search is to try to work as if the whole world existed in a single word and each word represented a fragment of life. We perceive that in the theatre which uses comprehensible language, the word is used mostly to transmit something on the level of information or the level of psychology. People are not terribly interested in other dimensions of the word. When we approach an ancient language it is impossible to discern a literal meaning, but in this apparent lack of sense one rediscovers, perhaps, a greater potential for expression. In an immediate, concrete relationship with the word, the sound, one can perceive rhythms, energies, and impulses of a different order. (Serban 1976)

The sounds of ancient Greek became a vehicle of communicating and transmitting emotions, and it was a question of building the tonal scale of this universal language, no longer treated for its semantic value but for its musical and symbolic value at an archetypal level, which the actors achieved through their imaginations. It was the sound itself that conveyed the meaning.

The mythological elements of the tragedy were explored as metaphors, “emotional nuclei on which it was possible to work on a performative level” (Palladini 2005). Metaphorical images, like sounds, were also considered vehicles of communication of what takes place in *The Trojan Women*. In using image to express on stage the concreteness of metaphor, Serban came close to the Japanese Noh Theatre, whose influence came from the journeys he had made to Bali and Japan, and from CIRT workshops. He had also called upon Katsuhiro Oida, a Japanese actor who had been part of Peter Brook's group, to collaborate in staging the tragedies, and who had been involved in training the actors from as early as the first production of *Medea*, working on the movements and acting techniques of Noh Theatre.

Alongside Serban, Elizabeth Swados worked at the same time on the language sounds, songs and music, by seeking a type of sound inspired by something ancient and ethnic, while also developing a sound world for the symbols and visual forms that Serban created. A series of songs emerged, very different from each other but united by an underlying harmony: different rhythm and melody were created for the scenes that told the stories of the protagonists and the various dramatic situations. The music for Helen was strong and percussive, the one for Cassandra evoked prophecy, the rhythm for the soldier chorus was harsh and military. By using a combination of ancient and indigenous languages, Swados was able to create a new non-literal language whose meaning was conveyed by sounds, rhythm, music and gestures. In collaborating with the actors of the Great Jones Repertory Company she continued the research she had started with Peter Brook in Africa:

I guess I'm trying to find the simplest elements that give a *source* to emotion. But the elements are a base. The actor can manipulate them for his own use. It's like having a really great text. Except that what comes out isn't necessarily a song. It might just be a sound. The sound somehow encompasses an entire feeling, and conveys it. (Swados in Heilpern 1999: 63)

By working on languages phonetically, she attempted to arrive at a sort of deep meaning or intelligence contained in the sound itself, the hyper-communicative value of ancient languages (Ruyle 2021).

Following a practice already experimented in those years in the theatrical Avant-garde, Serban involved the audience in the play, but in this case it was not only the action that developed among the spectators, who instead were guided to move along the stage space together with the actors and participate in the action itself, choosing from time to time to feel themselves as part of the women's chorus or of the group of soldiers, as simultaneously observers and witnesses. The use of space at La MaMa recalled the environmental theatre, where the performance stretched from the atrium to the entire theatre hall, to create an emotional connection with the audience but without violating the implicit boundaries between actor and spectator (Aronson 2000).

The production inaugurated the 74A East 4th Street theatre in New York¹⁵, the new space that Ellen Stewart had acquired for La MaMa with the support of the Ford and Mellon foundations. The play consisted of a first reduced version of *The Trojan Women* within *Fragments of a Trilogy*, which also collected two adaptations of

¹⁵ Since 2010 the space has been renamed the Ellen Stewart Theatre. On the purchases of the buildings that make up La MaMa see also Miller (2015).

Medea and *Electra* (Rosenthal 2017). The event was considered the culminating production of a Greek tragedy in the United States (in 1969 there had been the Performance Group's production of *Dyonisus in 69*, with a totally different approach to the text and towards the spectators), and at the same time one of the most successful experiments of Artaud's Theatre of Cruelty (Menta 1997, Aronson 2000). Serban's and Swados' approach aimed at making the tragedy more an emotional experience than an intellectual one. This made it accessible to American (and European, on tour) audiences of the 1970s, and made it current and still viable today.

Serban never framed the staging of *The Trojan Women* as a vehicle for a political message, even if, in the mid-1970s, the work was sometimes taken as such. The cruelty of the soldiers who press for the audience to move from one side of the performance space to the other can certainly lead those who have experienced any situation of political oppression to identify the experience of the tragedy with their personal one. The story of the Trojan women themselves, abused and imprisoned, was easily taken as representative of specific situations. Serban's intent was actually to get closer to the ancient reason for making theatre: to achieve catharsis. The question he ultimately pondered was the same as Peter Brook's: how could people from all over the world be united by the power of universal sound and emotion? He thought that a drama powerful enough to be able to speak to audiences at different levels for more than two thousand years did not need to be linked to a specific political issue to be effective (Serban 2021).

Many Greek tragedies, in their focus on war, raise the question of justice and feature characters in constant struggle with themselves, with fate, with others and with the gods. They are works that narrate the drama of a community and not of single individuals. In them the hero does not bring the solution to the problem but is the trigger for it. In reality, the tragedy depicts the suicide of the entire city of Athens more than the story of a single hero, "the political thought of the democratic city-state" (Critchley 2020: 45).

As a portrayal of the anger that emerges from the pain of a war's aftermath, *The Trojan Women* is able to inspire a reflection on reality through the medium of mythology, where myth is the vehicle that places mankind in contact with its deepest inner essence. Hence ancient tragedies place audiences before their own fragility, inviting them to face what they do not know about themselves: they "hold the power to dissolve and transcend all the artificial walls that we humans work so hard to build around ourselves" (Doerries 2016: 263).

The dual value of the tragedy

In the workshop phase in Guatemala, Cambodia and Kosovo the group chose to take the same approach to the knowledge of the ancient text as in the 1970s. In each of these three countries, an initial three-week

period was devoted to presenting the work and getting to know the members who would make up the group. After a few months off, Onni Johnson, Kim Ima, Bill Ruyle and George Drance returned to work with the companies for a longer period of about six to seven weeks. Hence the work concentrated on the oral transmission of the text in ancient Greek and Latin (with excerpts in the Nahuati, Navajo and Swahili languages), and the songs of the original play. At the same time George Drance was in charge of the physical training¹⁶, in order to create a vocabulary of movements especially where Western music would not have resonance because based on a different sound scale, as in Cambodia.

The participants were asked to work in the same way as in the past, repeating the words or single sounds uttered by one of the actresses and transcribing them in a notebook. The songs were learned in the same way, without the artists knowing at what point in the performance they would be inserted, focusing on a subjective level of the images that the sounds aroused and sharing them with the group.



Rehearsal with Cambodian company in Phnom Penh, 2018. Ph. Onni Johnson

When the time came to work on the facts narrated in the tragedy, the members of Great Jones asked the artists to tell how similar situations were dealt with in their culture, and then practiced in small groups for about thirty minutes. In this way, by continuing to work on the images, a bridge was established between the

¹⁶ George Drance as a resident artist in La MaMa's Great Jones Repertory Company. He too was an ex-student of Andrei Serban's alla Columbia University, and took part in the production starting in the 1990s.

different cultures. And at the same time the respective life experiences began to be compared in relation to the history of the women of Troy, by considering the rituals of the different cultures belonging to the same country (for example, while for the artists of Guatemala City rituality is not an important element in everyday life, for the women of the Mayan villages it is a central part of their lives). The workshops were thus a chance to gain and share knowledge, not only between the American group and the foreign companies, but also between artists living in the same country, often in nearby cities, but who had never had occasion to meet each other, giving them an opportunity to have an intercultural exchange. In Kosovo (where Sara Galassini joined the group), Albanian, Serbian and Roma actors discovered that they had songs in common in their respective traditions, constructed on the same melodies even if in different languages, which then became an additional channel of communication and which were later integrated into the performance¹⁷. Traditional songs were also used in Guatemala. Two women belonging to two different Mayan communities combined their songs into a single performance inserted later in the funeral ceremony of Andromache's son Astyanax, condemned to death because heir to the throne of Troy. In Cambodia, a similar approach was used in working on movements with traditional dances. At the same time, a traditional flute and the Guatemalan marimba were integrated into performing the musical pieces, along with instruments belonging to various ethnic groups, including indigenous ones. Thus, the same music was played from time to time differently, with significant variations (Ruyle 2021).

Hence the workshops that had to deal with the companies in the various countries also took shape as places of a cultural interchange through what De Marinis defines as a "journey towards and into otherness, as a discovery, exploration and confrontation with otherness, starting from one's own, and therefore also as a journey towards and within oneself, or more exactly as 'work on oneself'" (De Marinis 2011: 170). With its reference to the fundamental relationship between theatre and anthropology, The Trojan Women Project went hand in hand with the research that Barba, Brook and Grotowski promoted in the early 1970s through journeys to discover the other and the *recurrent principles* in different theatrical cultures (Barba 1993).

While in the field of theatrical studies the experiences of the Avant-garde have been reconsidered in the light of new reflections on intercultural theatre (Carlson 1990; Dasgupta 1987; Fusco 1994; Balma Tivola 2014), and

¹⁷ The Kosovo company was made up of young actors of Albanian, Serbian and Roma origins, and from different areas of Kosovo, Prishtina, Mitrovica, Drenica and Gračanica. People who did not experience the war firsthand, who were children during the conflict and belong to what is now called the generation of *the children of war*. Young people who found themselves divided and victims of prejudice against their respective ethnic groups inherited from previous generations. They later recounted how working together on the tragedy helped them to overcome all the cultural barriers and boundaries that real and political life had imposed on them, positively influencing family members and those close to them, and feeling it a duty to be positive examples for others (Mustafa 2019).

sometimes seen as appropriations of cultural and artistic forms of other countries¹⁸, the La MaMa project has instead promoted research based on a sincere artistic exchange aimed at sharing the creative and performative experience. In reappropriating Swados' and Serban's creative approach of the 1970s, the American group has experienced the communicative value of theatre in very different cultures and integrated their creative content in the final performance.

In each country, the play was staged at different locations, with special preference for open spaces, and being able to perform for very different audiences in accordance with the venue. In this regard, in the creation phase, the American group had to deal with particular cultural issues that might influence the decisions regarding some aspects of the representation, such as Helen's nudity, which some cultures might tolerate while others would consider it absolutely taboo. The artists also had to take into account how violence against women is experienced in each country. Mayan actresses immediately identified with what happened to the Trojan Women because they themselves had survived such abuses during and after the conflict and were experiencing the terror of the violence in their country. So it was important for them to make their voices heard through the chorus singing (Johnson 2021).

Some members of the audience in Cambodia also associated the tragedy with the situation of women in their country, and the events of the Trojan war with the long period of oppression they had experienced. These impressions were shared both after the performances, when a space was provided for discussion with the spectators, and during the workshop, when some dancers told how liberating it was for them to be able to talk about the situation in Cambodia through the tragedy. Being able to do this indirectly allowed them to remain in the protective protected dimension of the stage and at the same time to elaborate their emotions through the work on symbols and metaphors, according to Andrei Serban's vision in his work (Alpuerto and Tola 2018 ; Ruyle 2021).

Spectators who saw the various productions of *The Trojan Women*, both the past ones and the latest presented with the project, reported that they felt that the story the tragedy told could be their own. In any city where the work was performed, the spectators glimpsed a part of themselves in the events presented or found a response to the social and political situations of their respective countries.

¹⁸ Richard Schechner takes a different approach to this theory, explaining that it isn't a matter of learning to be intercultural, but to remove the obstacles that prevent a return to interculturality: "For as far back as we can look in human history peoples have been deeply, continuously, unashamedly intercultural. Borrowing is natural to our species" (Schechner 1989). In the same journal, Carl Weber retraces the transculturality in the history of theatre (Weber, 1989).

The fact that it was not acted in English, but communicated with sounds and symbols at a universal level, was actually the strong point of this work (Ima 2021). It should be recalled that Euripides (as well as Sophocles and Aeschylus), used in his works a language common to that of the audience of his time, made up of words but also of myths and metaphors, to discuss the effects of war on individuals and the community, with actors, chorus and spectators participating simultaneously in the same rite but at the concurrently witnesses of the same conflicts. Through myth and archetype, the tragedy therefore induces the viewer to reflect on his own experiences and on universally shared feelings and values, such as fear, pity, truth and justice. This is why ancient dramas are still so powerful today, because they are able to communicate with the most hidden and inner part of people.

Reviewing the experience of a conflict through the filter of a story that occurred in the distant past allowed the actors who took part in the project to elaborate their own war experiences in the context of a safe zone, that *gray zone* in which one is neither gods nor damned, a dimension free of condemnations or absolutions (Doerries 2016; Balfour 2007). As Doerries explains, human beings are cross-culturally connected in their responses to myths and rituals. In other words, the Greek tragedy has the ability to communicate with anyone, even those who know nothing of the peculiar mythology, because it mediates a sharing of the human experiences described in it. "People who have come into contact with death, who have faced the darkest aspects of our humanity, who have loved and lost, and who know the meaning of sacrifice, seem to have little trouble relating to these ancient plays. These tragedies are their stories" (Doerries 2016: 6)¹⁹. Doerries believes that the use of theatre to make a common experience of war is one of the greatest achievements of the ancient Greeks. The staging of tragedy offers universal terrain and language because of shared suffering and empathy:

If there is a woman tending a child, or a funeral rite, or a scene of violence between a man and a woman, you don't necessarily need to know the history of the Trojan women to understand what is going on. Anyone can relate to this. People made connections between each of these scenes and what was important to them. (Ima 2021)

About fifty actors participated in the final New York performance. The La MaMa company was joined by members of the Guatemalan, Kosovar and Cambodian groups, along with the audience, who, in the midst of

¹⁹ Bryan Doerries, director, writer and translator, is the founder of the Theatre of War, a project by which he presents readings of Greek tragedies to the military personnel, veterans and their families, writes that the tragedy stimulates a healthy and balanced response to personal suffering and that of others.

such a large cast, felt even more that they were part of the performance. Moving among the actors led members of the audience to take part in the actions from the very beginning of the play, as for instance in the procession of the women taken prisoner by the soldiers. There followed the succession of scenes narrating the individual stories of the protagonists – Cassandra, Andromache and Helen – distributed over the stage space and presented to the audience through wooden walkways²⁰. The scenes focusing on the individual figures alternated with choral segments in which the action shifted between the songs sung by the Trojan women's chorus, those sung by the soldiers' chorus and those sung by the children's chorus. The audience, surrounded by the action, virtually became a fourth silent chorus witnessing the tragedy at first hand as totally immersed citizens of Troy.



The Trojan Women, New York 12.07.2019. Ph. Theo Cote

This use of space and the deployment of the action which Serban chose, together with the rhythm and sounds of the ancient language²¹ and music, guided the audience into a totally immersive experience, felt in the first person and which it was not easy to get away from even after the performance was over (Galassini 2021).

²⁰ The scenography was conceived by Jun Maeda (1941-2020), a Japanese artist who had designed the sets for the 1970s production and the Annex space. He has long collaborated with La MaMa and curated the sets for Serban, Peter Brook and Joseph Chaikin.

²¹ Other languages were added in the play on that occasion: Kak'chiquel, Spanish, Albanian, Serbian, Romani and Khmer.

The most choral moment came in the scene staging the funeral rite of Astyanax, in which songs, music and dances were woven together and performed by Guatemalan, Kosovar and Cambodian actors in their respective countries, but above all in the final New York production, where the performers were simultaneously co-present. The direction, curated in different countries by Onni Johnson, was done at La MaMa by Andrei Serban, who worked with foreign artists on the rituals, songs and dances that express pain and suffering in their respective cultures, integrating them in the performance. Thus, the emotional force that emerged during the performances was the result not only of an artistic effort but also the expression of an extreme real-life experience of violence and death²² (Serban 2021).

The Trojan Women is a play completely grounded at the senses, which involves audiences emotionally through sound and places them at the center of the action, in an exemplary scenic translation of the Theatre of Cruelty as theorized by Artaud. While Serban's approach to the Greek text has the merit of involving the audience in the action of the play, and of making Euripides' tragedy a reflection of the conflicts actually experienced in countries oppressed by dictatorships and war, it also facilitated a cultural and artistic exchange, and the participation of actors and dancers from different cities or countries, to break down the borders erected by culture, by language, and above all by war.

In retracing the different phases of the project and its stage creation, it was possible to see how much Serban and Swados, with the research they carried out in the 1970s, were able to grasp and develop the principles on which Peter Brook had focused his artistic work. The analysis carried out in this study has shown how after fifty years the creative approach and the scenic vision promoted by the two La MaMa artists have lost nothing of their efficacy for a cross-cultural theatre, where art becomes the preferred channel of communication and knowledge between artists belonging to very different cultures. Lastly, thanks to their adoption of studies on the timeliness of revisiting Greek tragedy in the theatre of war, it was possible to understand how this relevance was achieved also owing to the choice of producing *The Trojan Women*. We have seen how the work on Euripides' drama, as a bearer of universal principles and archetypes, facilitated elaborating the experience of conflict through an artistic experience shared between individuals with parallel experiences.

²² In the scene of the funeral rite different types of dances were inserted: Cambodian actors performed a traditional dance, Mayan women staged the ritual lament of death and rebirth that is practiced in their villages, accompanied by an undulatory movement of the body, and one of the Kosovar interpreters contributed a ritual dance. They were simultaneously theatrical performances and real-life expressions, of the meaning of life (Serban 2021).



The Trojan Women, New York 12.07.2019. Ph. Theo Cote

Bibliography

ALPUERTO, AGNES – TOLA, SAY

2018 *Ancient Play: lets women's voices be heard in a universal language*, in «Khmer Times», March 2nd.

ARONSON, ARNOLD

2000 *American avant-garde theatre: a history*, Routledge, New York and London.

BALFOUR, MICHAEL

2001 (ed.) *Theatre and War 1933-1945. Performance in Extremis*, Berghahn Books, New York, Oxford.

2007 *Performing War: 'Military Theatre' and the Possibilities of Resistance*, in «Performance Paradigm», n. 3, pp. 23-31.

BALMA TIVOLA, CRISTINA

2014 *Teatro interculturale e corpi-in-relazione. AlmaTeatro e la questione dell'identità culturale oggi*, in «Antropologia e Teatro», n.5, pp. 1-31.

BARBA, EUGENIO

1993 *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Il Mulino, Bologna.

BARBA, EUGENIO – MASGRAU, LLUIS

2016 *The Moon Rises from the Gange. My journey through Asian acting techniques*, Routledge, New York.

BARTOW, ARTHUR

2002 *The Director's Voice. Twenty-one Interviews*, Theatre Communication Group, New York.

BHARUCHA, RUSTOM

2000 *The Politics of Cultural Practice: Thinking through Theatre in an Age of Globalisation*, Athlone Press, London.

BOTTOMS, STEPHEN J.

2004 *Playing Underground. A Critical History of the 1960s Off-Off Broadway Movement*, University of Michigan Press, Ann Arbor.

BROOK, PETER

1987 *The Shifting Point*, Harper & Row, New York.

CARLSON, MARVIN

1990 *Peter Brook's The Mahabharata and Ariane Mnouchkine's L'Indiade as Examples of Contemporary Cross-cultural Theatre*, in *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, ed. by Erika Fischer-Lichte, Michael Gissenwehler and Josephine Riley, G. Narr, Tübingen.

CRESPY, DAVID A.

2003 *Off-Off Broadway Explosion*, Back Stage Books, New York.

CRITCHLEY, SIMON

2020 *Tragedy, The Greeks, and Us*, Penguin, New York.

DASGUPTA, GAUTAM

1987 *"The Mahabharata": Peter Brook's "Orientalism"*, in «Performing Arts Journal», vol. 10, n. 3, pp. 9-16.

DE MARINIS, MARCO

2011 *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella ricerca contemporanea*, La Casa Usher, Firenze.

DOERRIES, BRYAN

2016 *The Theatre if War. What Ancient Greek Tragedies can Teach Us Today*, Vintage Books, New York.

FUSCO, COCO

1994 *The Other History of Intercultural Performance*, in «The Drama Review», vol. 38, n.1, pp. 143-167.

GODOY-PAYZ, PAULA

2008 *Women in Guatemala's Metropolitan Area: Violence, Law, and Social Justice*, in «Studies in Social Justice», vol. 2, n. 1, pp. 27-47.

GOLA, ARDIAN – SELACI, GËZIM

2017 *Socio-political and Religious Dynamics in Kosovo from the Post-Secularist Perspective*, in «Croatian Political Science Review», vol. 54, n. 4, pp. 85-108.

GOODLANDER, JENNIFER

2016 *Sbeik Thom at The Season of Cambodia Festival: Performing Memory after the Killing Fields in a Post-9/11 New York City*, in «Theatre Research International», vol. 41, n. 1, pp. 40-52.

HEILPERN, JOHN

1999 *Conference of the Birds. The Story of Peter Brook in Africa*, Routledge, New York and London.

JANZEN, RANDALL

1996 *From Less War to More Peace: Guatemala's Journey since 1996*, in «Peace Research. The Canadian Journal of Peace and Conflict Studies», vol. 40, n. 1, pp. 55-75.

LO, JACQUELINE – GILBERT, HELEN

2002 *Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis*, in «The Drama Review», vol. 46, n. 3, pp. 31-53.

MENTA, ED

1997 *The Magic World Behind the Curtain. Andrei Serban in the American Theatre*, Peter Lang, New York.

MILLER, HILLARY

2015 *Ellen Stewart's La Mama ETC as Lower East Side Landing Site*, in «Performance Research», vol. 20, n. 4, pp. 53-61.

NARTI, ANNA-MARIA

1973 *Le Travail D'Andréi Serban. Medea-Elektra*, in *Le Travail D'Andréi Serban. Medea-Elektra*, Gallimard, Festival D'Automne et Éditions Gallimard.

PALLADINI, GIULIA

2005 *Ellen Stewart e La Mama: un'idea di teatro*, degree thesys DAMS 2004-2005, University of Bologna.

REINELT, WILLIAMS

2015 *'What I come to say': Raymond Williams, the Sociology of Culture and the Politics of (Performance) Scholarship*, in «Theatre Research International», vol. 40, n. 3, pp. 235-249.

ROSENTHAL, CINDY

2017 *Ellen Stewart Presents. Fifty Years of La MaMa Experimental Theatre*, University of Michigan press, Ann Arbor.

RRAHMANI, BASHKIM

2018 *Civil Society and Democracy Development in Kosovo*, in «Journal of Liberty and International Affairs», vol. 4, n. 1, pp. 101-114.

SCHECHNER, RICHARD

1989 *Intercultural Themes*, in «Performing Arts Journal», vol. 11/12, n. 3, pp. 151-162.

SERBAN, ANDREI

1976 *The Life in a Sound*, in «The Drama Review», vol. 20, n. 4, pp. 25-26.

THOMPSON, ASHLEY

2013 *Forgetting to Remember, again: on Curatorial Practice and "Cambodian Art" in the Wake of Genocide*, in «Diacritics», vol. 41, n. 2, pp. 82-109.

WEBER, CARL

1989 *AC/TC: Currents of Theatrical Exchange*, in «Performing Arts Journal», vol. 11/12, n. 3, pp. 11-21.

Other sources

DINAND, MAUD

2021 Interviewed by the author, January 12th 2021.

GALASSINI, SARA

2021 Interviewed by the author, February 5th 2021.

IMA, KIM

2021 Interviewed by the author, February 1st 2021.

JOHNSON, ONNI

2020 Interviewed by the author, December 12th 2020.

2021 Interviewed by the author, January 4th 2021.

MUSTAFA, ARIAN

2019 *UMAMI2-Beyond the words*, Japan International Cooperation Agency,
<https://youtu.be/uNWLrh4y5ec> (accessed on April 6th 2021).

RUYLE, BILL

2021 Interviewed by the author, February 1st 2021.

SERBAN, ANDREI

2021 Interviewed by the author, January 13th 2021.

STEWART, ELLEN

1974 Interviewed by Merrill Brockway in *Andrei Serban's Medea and Electra*, produced by
Columbia Broadcasting System, Creative Arts Television.

Web

www.thetrojanwomenproject.org (accessed on 4/9th/2021)

antropologia e teatro

ARTICOLO

Un approccio ecologico cognitive alla presenza scenica nelle arti della performance

di Sarah Pini

Abstract – ITA

Il concetto di presenza scenica nelle arti performative è generalmente inteso come la capacità del performer di catturare l'attenzione del pubblico, una qualità propria dell'artista, che occupa una posizione di potere rispetto allo spettatore. Questo lavoro mette in discussione l'interpretazione classica di presenza come qualità intrinseca del performer, proponendo invece un'interpretazione secondo un quadro etnografico ecologico cognitive che prende in esame il ruolo svolto da vari attori sociali — il pubblico e i performers, immersi in un preciso contesto storico-culturale, sociale e ambientale — altrettanto partecipi dell'esperienza performativa. Attraverso un'analisi etnografica e fenomenologica del concetto di presenza scenica in diversi contesti performativi, questo lavoro propone un approccio ecologico cognitive, suggerendo possibili direzioni metodologiche.

Abstract – ENG

The concept of stage presence in performing arts is generally understood as the ability of the skilled performer to capture the attention of the audience, a prerogative of the talented actor, who occupies a position of power in respect to the audience. This work challenges the classic model of stage presence as an intrinsic quality of the performer and proposes instead a cognitive ecological ethnographic framework which considers the role played by various social actors — the public and the performers, embedded in specific historical, cultural, and social environments — in shaping the performance event. Through an ethnographic and phenomenological analysis of the concept of stage presence in different performative contexts, this work proposes a cognitive ecological approach to the study of stage presence, suggesting possible methodological directions.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 13 (2021)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/13349

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

Direttore responsabile: Giuseppe Liotta

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

Un approccio ecologico cognitivo alla presenza scenica nelle arti della performance

di Sarah Pini

Introduzione

Nella cultura occidentale, il termine “presenza” richiama una serie di significati correlati che intersecano dimensioni ontologiche, metafisiche, esistenziali, cognitive e performative. La presenza è un aspetto centrale ma allo stesso tempo controverso negli studi della performance, che coinvolge diversi approcci teoretici e metodologici, con riviste specializzate dedicate all’approfondimento del tema¹. Il concetto di presenza è molto dibattuto nella letteratura e nella storia del teatro e delle arti performative (Goodall 2008; Power 2008; Fisher-Lichte 2008, 2012; Giannachi – Kaye 2011; Zarrilli 2009, 2012; Macneill 2014; Trensos 2014; Sherman 2016) e negli ultimi decenni numerosi progetti interdisciplinari si sono occupati di approfondire e analizzare la comprensione del fenomeno².

Giannachi e Kaye offrono una ricostruzione dell’etimologia del termine, sottolineandone principalmente la dimensione temporale, ovvero ciò che è presente (Giannachi – Kaye 2011: 5). Gli autori evidenziano inoltre la relazione fra presenza e una condizione dell’essere, derivante dalla nozione heideggeriana di *Dasein* o essere-nel-mondo (Heidegger 1996). Il progetto di Heidegger mirava a mettere in discussione i presupposti metafisici secondo cui gli oggetti osservati esistono indipendentemente da qualsiasi osservatore. Secondo la metafisica classica, il soggetto cosciente è considerato separato dagli oggetti del mondo che incontra attraverso la percezione, invece di esserne incorporato e connesso attraverso l’azione che esercita nel mondo (Miller 2016: 20). Seguendo infine la svolta decostruzionista, Giannachi e Kaye osservano come in questo quadro le nozioni di

¹ Per approfondimenti sul tema, rimando alla rivista internazionale di studi della presenza: «*Revista Brasileira do Estudos da Presença*», <https://seer.ufgrs.br/presenca> (Ultimo accesso: 01, luglio, 2021).

² Fra i diversi progetti di ricerca sul tema della presenza, ricordiamo *The Presence Project* diretto da Gabriella Giannachi e Nick Kaye dell’Università di Exeter (UK), in collaborazione con Mel Slater (University College London) e Michael Shanks (Stanford University), attivo fra il 2005 e 2010. Per ulteriori dettagli: <http://spa.exeter.ac.uk/drama/presence/presence.stanford.edu/index.html> (Accessed on 1st July, 2021). Altro progetto degno di nota è quello condotto dal gruppo di ricerca *Performativité et effets de présence*, diretto da Louise Poissant e Josette Féral dell’Université du Québec à Montréal (UQAM). Il laboratorio ha indagato varie forme di presenza nella compenetrazione tra virtuale e reale, nel teatro, nella danza, nell’opera e nelle arti multimediali. Per maggiori informazioni si veda il sito <https://effetsdepresence.uqam.ca/> (Ultimo accesso: 01, luglio, 2021).

presenza risiedano all'interno di complessi intrecci tra le nozioni di sé, ciò che è presente, assenza ed essere, nozioni che non possono essere né separate né nettamente distinte. Secondo questi autori:

Presence may be best considered as performed, as produced in the act, rather than as a function of a particular medium or in relation to the 'intrinsic' value of certain modes of presentation — or simply as a term privileged and so *in opposition* to absence. Indeed, presence is produced *in difference*, both at the level of the sign and in the phenomenological encounter with the other, so the phenomena of presence may emerge in layering, in veiling, in the very operation of the sign and representation (Giannachi – Kaye 2011: 19-20).

Studi in questo ambito hanno evidenziato come diverse nozioni di presenza dipendano dal rapporto tra ciò che è presente e ciò che è mediato e virtuale. La presenza invita a interrogare questioni di autenticità, percezione, interazione e cognizione. Implica inoltre l'essere in presenza di qualcuno o qualcosa. Si tratta quindi anche di una questione di posizione: essere presenti significa essere da qualche parte, situati in un dato luogo e contesto culturale. Come questi autori sottolineano, i fenomeni di presenza emergono in atti o processi in divenire. A loro avviso, la presenza è prodotta nell'atto della performance, nella diversità e nell'incontro con l'altro (Giannachi – Kaye 2011: 20); quindi ci invita a guardare non solo alla temporalità, ma anche al di fuori di sé, nel sociale e nell'ambiente esterno.

In questo saggio mi focalizzo principalmente su un tipo particolare di presenza, ovvero la nozione di presenza scenica, e introduco alcune delle prospettive teoriche che modellano la comprensione di questo concetto, sottolineando come la questione del suo significato sia cruciale per lo studio della cognizione incarnata. Recentemente, negli studi delle arti performative c'è stata una maggiore attenzione all'analisi delle pratiche di performance attraverso approcci cognitivi (Paavolainen 2012; Sofia 2013; Blair – Cook 2016; Falletti – Sofia – Jacono 2016; Kemp – McConachie 2019) e in particolare verso il paradigma della *4E cognition theory*: una corrente recente nelle scienze cognitive che riconosce il ruolo centrale del corpo nel plasmare la mente (Cook 2019; Sutton – Bicknell 2020; Pini – Deans 2021). Qui fornisco brevemente un resoconto di alcune delle epistemologie che contribuiscono a produrre varie definizioni di presenza, abbracciando interdisciplinariamente gli studi della performance, l'antropologia e le scienze cognitive.

Questo saggio adotta un quadro ecologico cognitivo e un approccio fenomenologico ed etnografico (Downey 2010; Downey *et al.* 2015; Wacquant 2015; Leach – Stevens 2020; Ravn 2009; Ravn – Hansen 2013; Tribble – Sutton 2011; Pini, *et al.* 2016; Pini – Pini 2019; Pini 2019; Pini – Sutton 2021; Pini – Deans, 2021; Pini – Maguire-

Rosier 2021; Pini 2022) che combina all'osservazione partecipante — somatica e cinestetica — l'analisi dei resoconti degli artisti performers incontrati durante il periodo di ricerca sul campo.

Dal 2014 al 2018, mi sono dedicata ad un'indagine etnografica ecologica cognitiva rivolta all'esplorazione di diverse forme di *agency* e variazioni di presenza in tre pratiche di danza: nel Balletto Contemporaneo, nel caso del Ballet National de Marseille e della messa in scena della pièce *Passione* (2017) del coreografo italiano Emio Greco (Pini & Sutton, 2021); nella Contact Improvisation, con l'evento comunitario del Global Underscore 2017 ad Arezzo, Italia (Pini – McIlwain – Sutton 2016; Pini – Deans 2021); e nella Body Weather, una metodologia contemporanea sviluppata dal danzatore coreografo e attore giapponese Min Tanaka, pratica che ho approfondito grazie all'incontro con la compagnia di danza australiana De Quincey Co. (Pini – Deans 2021; Pini 2022)³. Questo approccio etnografico ecologico cognitivo è stato scelto in quanto si allinea con il quadro concettuale incarnato nella cognizione (*4E cognition theory*), che intende i processi cognitivi come incorporati (*embedded*), incarnati (*embodied*), enattivi (*enactive*), ed estesi (*extended*) (Wilson 2002; Menary 2010).

Il saggio affronta il problema della presenza scenica nei contesti performativi, rivedendo alcune nozioni di presenza teatrale e proponendo metodologie che sfidano il modello classico (Sherman 2016). Per esplorare come la presenza nella performance emerga in relazione a un ambiente complesso e dinamico, questo articolo propone quindi un approccio ecologico cognitivo, che tenga in considerazione e sappia includere la compresenza di pubblico ed artisti, e il contesto socio-culturale dell'evento performativo.

Breve storia di un concetto poliedrico: Il modello classico di presenza scenica

Analizzando i significati di presenza scenica nel contesto delle arti performative, Jane Goodall nel suo libro *Stage Presence* (2008) sottolinea come il fenomeno della presenza nella tradizione teatrale occidentale sia mutevole e dinamico, identificabile come un prodotto della costruzione sociale, plasmato dall'evolversi di diverse concezioni estetiche, scientifiche e politiche.

Prendendo in esame l'origine del termine e come quest'ultimo sia venuto a identificarsi con l'idea di una qualità ineffabile e accattivante posseduta dagli artisti di scena, intendo discutere alcune interpretazioni significative, legate al concetto di presenza scenica. Passando in rassegna diverse interpretazioni incentrate sulla figura del performer, proseguo poi nell'illustrare come gli studi della performance hanno saputo mettere in discussione

³ Per ulteriori dettagli sul lavoro della compagnia De Quincey Co. e la pratica della Body Weather in Australia, si veda il sito <https://dequinceyco.net/> (Accessed on 1st July, 2021).

l'idea di presenza scenica come funzione prerogativa dell'artista. Infine, introducendo l'approccio ecologico cognitivo, suggerisco possibili direzioni metodologiche per lo studio della presenza nelle arti performative⁴.

Adottando un approccio storiografico all'analisi della figura del performer, Goodall delinea varie retoriche e poetiche che hanno plasmato l'evoluzione dell'idea di presenza scenica. Partendo da una ricostruzione del significato in età premoderna, l'autrice esplora l'origine del termine derivante dal latino *praesentiā*: gli avvenimenti, ciò che è presente. Secondo l'analisi di Goodall, questo termine include anche altre due connotazioni, che richiamano sia l'idea di potenza o potere, sia l'idea di apparizione, collegata al concetto di *epifania*. Secondo l'autrice, uno dei primi usi del termine è associato all'Eucaristia, che simboleggia la presenza reale di Cristo attraverso la transustanziazione (2008: 8). A partire dal periodo rinascimentale, invece, l'idea di presenza acquista un duplice carattere: da una parte si identifica con le qualità del nobiluomo di istruzione classica – nei modi, nelle parole e nel portamento – e dall'altra nella figura del mago, possessore di forze metafisiche.

Secondo Goodall, l'idea di presenza che sta al centro della tradizione teatrale occidentale può essere fatta risalire a questi due modelli di presenza umana. L'immagine del mago, come metafora per descrivere la capacità dell'attore di incantare l'attenzione del pubblico, si trova anche nel lavoro della studiosa di teatro premoderno Evelyn Tribble. Nel suo libro *Early Modern Actors and Shakespeare's Theatre: Thinking with the Body* (2017), Tribble sottolinea come nel tardo Rinascimento si ritenesse che l'attore, attraverso l'esecuzione di specifici movimenti, padroneggiasse il potere di affascinare il pubblico. Tribble cita un testo dei primi anni del diciassettesimo secolo, in cui l'autore descrive la capacità dell'attore di catalizzare l'attenzione del pubblico: "sit in a full Theatre, and you will thinke you see so many lines drawne from the circumference of so many eares, whiles the Actor is the Center" (Webster, in Tribble 2017: 25). Come osserva Tribble,

the ability to produce 'significant' or meaningful movement through the managed body is akin to sorcery, a reminder that the secret of both the actor and the conjurer is to manage and direct attention and affect. The actor is imagined as seizing the eyes, ears and attention of the audience and directing them through an invisible tether (Tribble 2017: 25).

⁴ L'articolo amplia, rielabora e aggiorna un *paper* presentato in occasione della *NewMAC: Making a Mark*, conferenza annuale di studi umanistici e scienze sociali organizzata dagli studenti dottorandi dell'Università di Newcastle e della Macquarie University, tenuta presso la Macquarie University, Sydney, New South Wales (Australia), nel luglio 2017. Una precedente versione del *paper* è disponibile sul sito della rivista «*Humanity*», che raccoglie una selezione dei lavori presentati in quell'occasione: <https://novaajs.newcastle.edu.au/hass/index.php/humanity/issue/view/9> (Accessed on 1st July, 2021).

Queste autrici sottolineano come, durante l'epoca moderna, l'idea di presenza si andrà definendosi in quanto potere sfolgorante che trascende il naturale e innalza l'individuo ad un piano superiore, una proprietà che in precedenza era stata riservata solo agli esseri sovrumani come divinità e re, spiriti e angeli. Secondo Goodall, a tale idea vengono associate le qualità misteriose del magnetismo e del mesmerismo, tratte dal vocabolario delle scienze dell'epoca – come radiazione, elettricità, magnetismo, ecc. – che traducono l'idea di presenza in un senso di potere interiore irradiantesi verso l'esterno. Goodall lo descrive come il passaggio da un'idea di presenza di impronta religiosa ad una più terrena e scientifica:

the formally symbolic and religious connotations of Eucharistic Presence are diluted into a more generalised sense of 'dwelling power' and the state of 'I am', the language used to describe it begins to draw on the vocabularies and image banks of the dynamic sciences (Goodall 2008: 12).

Secondo l'autrice, da questo momento in poi, sia in Europa che in America questi diversi aspetti si andranno a fondere insieme e il concetto di presenza andrà ad assumere una connotazione più individuale, legata al culto dell'individuo.

Questa visione, che considera la presenza scenica una prerogativa del performer e della sua capacità di catturare l'attenzione del pubblico, è ciò che Jon Foley Sherman descrive come "il modello classico di presenza scenica" (Sherman 2016) ed include varie sfaccettature. Le sezioni seguenti illustrano alcuni degli elementi che caratterizzano tale interpretazione.

L'unione dei contrari, presenze auratiche e carisma

Facendo riferimento alla definizione di Walter Benjamin (2008), alcuni studiosi di teatro e della performance hanno evidenziato come il discorso sulla presenza sia venuto ad associarsi al concetto di "aura", la quale può essere costruita attraverso la fama e la reputazione dell'attore (Goodall 2008; Roach 2007; Power 2008; Sherman 2016).

Secondo Power esistono due tipi di aura. Il primo è basato principalmente sulle idee e i discorsi che ruotano attorno alla figura dell'artista, alla sua reputazione e a quella della sua opera. La seconda modalità invece riguarda la presenza auratica nell'atto della recitazione, dove la presenza dell'attore può essere costruita attraverso il modo in cui l'attore si confronta con il pubblico e attira l'attenzione attraverso l'uso dello spazio scenico, del proprio corpo e della postura (Power 2008: 49). Come sottolinea Power, spesso nel discorso artistico

il concetto di aura assume una componente spirituale, intesa come campo energetico che circonda il corpo (Power 2008: 50).

La storia delle pratiche teatrali è disseminata di diverse metodologie e sistemi di formazione mirati a sviluppare la presenza degli attori: da Zeami, fondatore del teatro *Nō*, con il raggiungimento del *fiore*, illustrato nel *Fūshikaden* (XV secolo), il fascino meraviglioso che circonda l'attore classico giapponese quando raggiunge il livello massimo della sua formazione; dal metodo di Stanislavsky alla nozione di Grotowski dell'attore santo (Power 2008: 63), fino a Eugenio Barba e al concetto di "resistenza", che corrisponde a quello che nel teatro classico viene chiamato "contraposto", una tecnica del corpo volta a generare asimmetrie e opposizioni nei movimenti degli arti. Attraverso la resistenza, scrive Barba, gli artisti creano la "presenza totale", nel modo in cui loro

exploit and compose the weight/balance relationship and the opposition between different movements, their duration and their rhythms, enables them to give the spectator not only a different perception of their (the performers') presence but also a different perception of time and space (Barba – Savarese 2006: 227).

Tramite questa tecnica, il performer crea una tensione attraverso il suo corpo, che ne conferisce sul palco un senso di fascino. L'idea di presenza come incarnazione di forze opposte riecheggia in ciò che lo studioso di teatro Joseph Roach descrive come "the power of apparently effortless embodiment of contradictory qualities simultaneously" (Roach 2007: 8). Secondo Roach la presenza scenica è associata al cosiddetto "it-effect", una sorta di fascino che certe persone esercitano senza sforzi, caratterizzato dalla combinazione di qualità contrapposte che si escludono a vicenda, ad esempio forza e vulnerabilità. Per Roach, l'essenza di questo fascino si trova nella convergenza fortuita di personalità e circostanze o sforzi straordinari (2007: 8). La presenza viene spesso intesa anche come capacità del performer di creare un senso di trasformazione. Goodall conclude la sua analisi con una riflessione sulla duplice qualità della presenza per cui

presence is often bound up with paradox, a holding together of contraries, as if the one who embodies it is a convergence point for opposing forces. An alchemist would have understood this also as a switching point, the *coniunctio oppositorum*, through which transformation occurred (Goodall 2008: 188).

Alla base di questi discorsi vi è l'idea che la presenza scenica possa essere sviluppata attraverso l'allenamento e l'acquisizione di specifiche tecniche teatrali, una visione riassunta dalla regista e *voice coach* Patsy Rodenburg,

per la quale “many people believe it is something you have or don’t have... I don’t agree: you might not have the make-up, clothes and lighting effects that enhance the stars but you can learn to find your full charisma” (Rodenburg in McAllister-Viel 2016: 449).

L’idea che si possa allenare la presenza attraverso una formazione mirata si è estesa oltre il contesto teatrale. Un esempio significativo di questa retorica consiste nella recente popolarità ottenuta da autori che promettono strategie efficaci per sviluppare il proprio potenziale carismatico, come il lavoro della psicologa sociale Amy Cuddy (2015). Il suo libro *Presence: Bringing Your Boldest Self to Your Biggest Challenges*, basato sul controverso studio del linguaggio del corpo e del *power posing*, è diventato un bestseller, mentre il suo TED talk (2012) è uno dei video più visti nella storia di TED, avendo raggiunto quasi 62 milioni di visualizzazioni⁵.

Indubbiamente uno dei luoghi comuni nella cultura popolare è quello di associare la presenza scenica al concetto di carisma. Come sottolinea McAllister-Viel, nel contesto anglosassone, la parola carisma è spesso usata in modo intercambiabile con “presenza” (McAllister-Viel 2016: 449). Gli studiosi della performance che hanno affrontato il fenomeno della presenza scenica hanno sottolineato il problema che deriva dall’associarla a questo concetto. Secondo Power l’aver presenza si riferisce ad un senso di prestigio o autorità, ma include anche una qualità astratta, al di sopra dell’ordinario (Power 2008: 47), in linea con il concetto di carisma di Max Weber (1947), per il quale esso è una caratteristica della personalità dell’individuo. Secondo tale visione, l’individuo carismatico è colui che si distingue dall’uomo comune, perché considerato dotato di poteri o qualità sovranaturali.

Uno dei problemi alla base di questa concezione rintracciabile nel concetto popolare di presenza scenica, come osserva Goodall, è che il riferimento alla nozione di carisma porta con sé l’idea insidiosa che la presenza possa identificarsi con un attributo supremo dell’essere umano (Goodall 2008: 51). Tale visione identifica il lavoro dell’attore con la personalità dell’artista e reifica la presenza scenica come “potere segreto” dell’arte dell’attore (Zarrilli 2012: 123), perpetuando l’ideologia che sta alla base del culto dell’individuo (Goodall 2008: 12).

Il limite di questa concezione di presenza è che, concentrandosi principalmente sull’*agency* del performer, trascura gli aspetti interattivi che caratterizzano l’evento performativo. Abbiamo visto come questa visione

⁵ Il TED Talk di Amy Cuddy, *Il vostro linguaggio corporeo determina chi siete (Your Body Language May Shape Who You Are)* è consultabile al sito TEDGlobal: https://www.ted.com/talks/amy_cuddy_your_body_language_shapes_who_you_are (Accessed on 1st July, 2021). Sulle controversie sorte attorno allo studio di Cuddy si veda l’articolo *Power poses’ don’t work, eleven new studies suggest* al sito Science Daily: <https://www.sciencedaily.com/releases/2017/09/170911095932.htm> e successive risposte alle critiche: <https://www.psychologicalscience.org/news/the-debate-on-power-posing-continues-heres-where-we-stand.html> (Accessed on 1st July, 2021).

classica, che associa la presenza scenica al concetto di carisma, di aura, o all'incarnazione di qualità opposte, o all'idea che la presenza possa essere sviluppata grazie alla pratica di specifiche tecniche corporee, si concentri essenzialmente sull'*agency* del performer. A tal proposito, Pitozzi introduce la nozione di "gradazioni di presenza" per cui "non c'è una presenza meglio qualificata di un'altra, ma ci sono infiniti gradi di presenza, concepiti secondo scale di intensità diverse" (2011: 108). Secondo Pitozzi il concetto non può essere ridotto alla sola figura del performer in scena, ma deve essere esteso alle varie *figurazioni* della presenza della scena performativa e installativa (2011: 107-108). Come molti studiosi della performance hanno sostenuto (Zarrilli 2009, 2012; Pitozzi 2011; Fisher-Lichte 2012; Trens 2014; Sherman 2016; Heim 2016; Cook 2019), per comprendere il fenomeno della presenza dobbiamo riconoscere come esso si estenda oltre le intenzioni e le azioni del singolo performer.

L'approccio fenomenologico: co-presenza, etica dell'attenzione e interazione sociale

Alcuni ricercatori sostengono che la presenza sia sostanzialmente un evento sociale, piuttosto che una qualità intrinseca del performer. Heim fa riferimento alla teoria dell'interazione sociale di Ervin Goffman (1956) per illustrare il ruolo svolto dal pubblico nel plasmare lo svolgimento dell'evento performativo (Heim 2016). Questo riconoscimento del duplice ruolo del pubblico e degli artisti è ciò che Erika Fischer-Lichte identifica con "radical concept of presence" (Fischer-Lichte 2012: 112-16).

Fisher-Lichte propone una definizione tripartita secondo la quale la presenza corporea dell'attore in scena si riferisce al "weak concept of presence" (Fischer-Lichte 2008: 94), mentre la capacità dell'attore di mantenere e dirigere l'attenzione del pubblico si definisce come "the strong concept of presence" (2008: 94). Quello che Fischer-Lichte descrive invece come il concetto radicale di presenza (Fischer-Lichte 2012: 112) designa la presenza come fenomeno mentale, processo di coscienza incarnato. Diversi studiosi delle arti dello spettacolo (Fisher-Lichte 2008; Power 2008; Zarrilli 2009, 2012; Pitozzi 2011; Trens 2014; Heim 2016; Jola – Reason 2016) hanno infatti sottolineato come un senso di presenza nella performance possa emergere attraverso l'interazione tra attori, testo, drammaturgia e pubblico; nello svolgimento spazio-temporale della performance piuttosto che nella realizzazione di un ideale metafisico (Power 2008: 53). Quanto sostenuto da Power echeggia l'idea di presenza di Philip Zarrilli (2009; 2012) che la descrive non come una qualità posseduta dai singoli attori, ma come un processo che coinvolge gli artisti e il pubblico, all'interno di una cornice e di un contesto spazio-temporale specifico. Zarrilli sostiene che il pubblico e gli artisti costituiscono l'evento performativo attraverso la loro presenza fenomenologica. Secondo Zarrilli "the so-called sense of stage presence, emerged in the spatio-

temporal realm of experience, embodiment, and perception shared between the performer(s), the performance score and its dramaturgy, and the audience” (2012: 120).

Zarrilli ritiene che la presenza debba esistere per l'attore come uno stato di possibilità emergente, di essere/fare in cui la propria coscienza incarnata è al limite del possibile, “on the edge of what is possible” (Zarrilli 2012: 147). Zarrilli assume un approccio enattivo al lavoro dell'attore. A suo avviso gli attori dovrebbero porsi nella posizione indeterminata del non-sapere, in uno stato di prontezza, di possibilità, in cui l'attore dovrebbe poter abbandonarsi al momento. Secondo Zarrilli questo stato di sorpresa consiste nell'apertura del performer alle possibilità che si dispiegano durante l'evento performativo, ed è proprio ciò che potrebbe consentire al pubblico di percepire la presenza. L'interpretazione di Zarrilli della presenza come apertura percettiva a ciò che è possibile e inaspettato fa eco all'analisi della filosofa Suzanne Jaeger, basata sulla fenomenologia della percezione di Merleau-Ponty:

The 'on performance' or moment of stage presence is possible because of this capacity to be open to what is other than a mere repetition of familiar ways of structuring experience. Being present requires having a recognizable style of being the world, but it also requires the power to concentrate on the singularity of the moment, ready for the shifts, accommodations, and adaptations belonging to the challenge of active, conscious, fully embodied engagement 'in the moment' (Jaeger 2006: 139).

Una lettura analoga che vede la presenza come una perdita di certezza o un senso di sorpresa e disorientamento che accomuna artisti e spettatori è condivisa anche da Sherman (2016), che come Zarrilli (2009; 2012) sostiene l'idea che la presenza non sia né un possesso né una qualità dell'individuo, ma un certo tipo di relazione tra diversi attori sociali. Basando la sua analisi sulla fenomenologia di Merleau-Ponty e sul metodo teatrale di Lecoq, Sherman si concentra sull'etica dell'attenzione, criticando le precedenti interpretazioni relative alla presenza scenica. A suo avviso,

all of these renderings of stage presence, whether formulated as a quality, a possession, a state, or an action, obscure a crucial element: the attendants. More precisely, these theories imagine attendants without agency. Whether stage presence is described as a kind of personal intensity or as a learned practice, the performer occupies a position of power (Sherman 2016: 4).

Riferendosi all'interpretazione di Zarrilli, Sherman sostiene che i resoconti esistenti contribuiscono a mantenere l'ideologia dominante che separa gli artisti e il pubblico (Sherman 2016: 100). Individua nella separazione tra

pubblico e performers l'origine della cosiddetta visione classica della presenza scenica. Pur riconoscendo il ruolo fondamentale del contesto storico-culturale nel modellare l'evoluzione delle diverse concezioni legate al significato della presenza, la sua analisi rimane tuttavia su un livello più teorico.

Partendo da un'analisi etnografica e fenomenologica dei fenomeni di presenza, la mia ricerca sottolinea invece l'importanza di interrogare le pratiche specifiche e coloro che le osservano e le attuano. Concentrandosi principalmente sulle dinamiche di potere e sull'etica dell'attenzione che modulano il rapporto fra gli artisti e il pubblico, si rischia infatti di trascurare uno degli aspetti più significativi dei fenomeni performativi: il momento di scambio intersoggettivo, interattivo e interpersonale. Per comprendere il fenomeno della presenza scenica nella sua complessità, occorre considerare la sua collocazione esperienziale in uno specifico ambiente e contesto culturale, nonché estendere l'indagine ad altre culture e contesti performativi, ad esempio alcuni rituali religiosi o diverse forme di danza, dove la separazione tra la presenza corporea del performer e la presenza fittizia dell'attore-personaggio non è così netta come può risultare in altre tradizioni teatrali. Inoltre, l'esperienza fenomenologica della presenza scenica dal punto di vista degli artisti interpreti è stata spesso subordinata all'analisi teorica, pertanto lo studio del fenomeno della presenza scenica trarrebbe beneficio da un approccio sia etnografico sia ecologico cognitivo, che interpreti i fenomeni cognitivi come "profoundly situated, social, embodied, and richly multimodal" (Hutchins 2010: 712).

Verso un quadro etnografico ecologico cognitivo

Gabriella Giannachi ha sottolineato come il discorso ecologico debba giocare un ruolo cruciale nell'analisi della presenza (2012: 50). Prendendo in esame una serie di opere d'arte da John Cage alla *land art*, Giannachi ha evidenziato come la presenza sia un processo ecologico che segna un momento di consapevolezza tra il soggetto e l'ambiente di cui entrambi fanno parte (2012: 53). Questo approccio ecologico all'arte può essere applicato ad altre pratiche e contesti performativi in cui l'associazione all'ambiente è meno immediata che nella *land art*. Alcuni generi artistici fanno attivamente riferimento al quadro ecologico, ma solo l'attenzione alla specificità delle pratiche di performance può cogliere la genuina variabilità della presenza nei diversi contesti. Se la presenza scenica viene intesa come un particolare processo cognitivo che implica il percepire e l'essere percepito come mente incarnata (Fisher-Lichte 2012: 115), non può essere disgiunta dall'analisi della sua ecologia cognitiva.

Il filosofo Alva Noë in *Varieties of Presence* considera la presenza come ciò che sta al centro del concetto di coscienza, attraverso il quale il mondo si manifesta per noi nel pensiero e nell'esperienza ed è presente alla mente (2012: xi). Implica un approccio fenomenologico ed enattivo alla cognizione. Riferendosi al suo lavoro,

che riconosce la percezione come “skillful engagement” (Noë 2012: 2), Amy Cook sostiene il valore di affinare il nostro “sensorimotor understanding” (Noë 2012: 20), la comprensione sensomotoria del mondo che ci circonda attraverso un continuo aggiustamento dei nostri concetti. Cook sottolinea che se la cognizione viene intesa come incorporata in un dato ambiente, affettivo ed esteso al di fuori della mente, allora l'esperienza dello spettatore dipende meno da ciò che sta accadendo dentro gli attori sul palco, ma dipende piuttosto dalla propria esperienza enattiva (*enacted*):

If cognition is embedded in a given environment, always affective, and extended outside of skin and skull, then a spectator's experience, emotion and attention depend less on what is happening 'inside' the actors onstage – as the acting style of Constantin Stanislavsky and others, and the playwrighting of Tennessee Williams, and others, seem to suggest – and more on an enacted experience of her own (Cook 2019: 233).

Se miriamo alla presa in esame delle varie forme di presenza, dobbiamo tenere conto delle complessità dell'evento performativo, dal momento che l'emergere del senso di presenza è spesso dipendente dal contesto (Zarrilli 2012; Giannachi 2012; Cook 2019). Per questo propongo di volgere lo sguardo verso l'ecologia cognitiva, un campo in crescita che riguarda lo studio dei fenomeni cognitivi “in context” (Hutchins 2010: 705). Tale approccio considera la cognizione non come un processo interno all'individuo ma come costituita e modellata dall'interazione e dall'interconnessione di percezione, azione e pensiero attraverso esseri sociali e ambienti complessi. Il campo dell'ecologia cognitiva prende origine dalla psicologia ecologica di Gibson (1979), dall'ecologia della mente di Bateson (1972) e dalla teoria dell'attività storico-culturale sovietica (Hutchins 2010). La teoria ecologica di Gibson inquadra la percezione come una relazione dinamica tra l'organismo e l'ambiente. Secondo Gibson, la percezione è ciò che consente all'organismo di muoversi e agire, raccogliendo informazioni dal suo ambiente. Gibson definisce questa azione reciproca *affordance*, riferendosi ai circuiti di azione-percezione tra l'organismo e il suo ambiente (Zahorik – Jenison 1998: 85). La psicologia ecologica considera i circuiti di azione-percezione tra l'organismo e l'ambiente come bidirezionali, in quanto gli organismi possono alterare gli ambienti in modo da funzionare meglio in essi (Heft 2007: 85).

La teoria ecologica cognitiva fornisce un quadro utile per investigare i processi cognitivi nelle relazioni tra il sociale e il materiale (Leach – Stevens 2020: 98). Come ha osservato l'antropologo cognitivo Edwin Hutchins, la cognizione deve essere intesa come co-costituita dall'interazione e dall'interconnessione di percezione, azione e pensiero tra particolari esseri sociali e ambienti complessi. Secondo Hutchins, percezione, azione e pensiero sono da intendersi come inestricabilmente integrati l'uno con l'altro (2010: 712).

Hutchins sostiene che, attraverso la struttura dell'ecologia cognitiva, l'attività cognitiva umana sarà sempre più vista come profondamente situata, sociale, incarnata e multimodale (Hutchins 2010: 712). Secondo Hutchins, una maggiore attenzione alle attività osservate ed esperite nel mondo reale (invece che in laboratorio) cambierà le nostre nozioni di quelle che sono le istanze canoniche dei processi cognitivi, per cui percezione, azione e pensiero verranno intesi come fenomeni inestricabilmente integrati e interconnessi. In questa prospettiva, le pratiche di performance forniscono (e provano) modi di conoscere e costruire significati condivisi tra i membri di un gruppo.

Ritengo che l'ecologia cognitiva di Hutchins sia un costrutto atto a comprendere i processi cognitivi nel loro divenire, enattivi, distribuiti, plasmati e condivisi dai membri di un dato gruppo. Adottare un approccio ecologico cognitivo allo studio dei fenomeni di presenza in specifiche ecologie della performance richiede di approfondire l'intricata matrice di interazioni e interconnessioni – di percezione, movimenti, azione, sensi, emozioni e pensiero – che modellano la relazione tra attori sociali e loro contesti ambientali e culturali. Pertanto, l'adozione di un approccio fenomenologico ed ecologico cognitivo all'etnografia presuppone un coinvolgimento diretto con l'evento studiato: nel caso della mia ricerca, la presa in esame di tre diverse pratiche performative e il modo in cui queste metodologie cinestetiche favoriscono l'esperienza intersoggettiva e l'attenzione somatica che si estende oltre il corpo dell'esecutore (Pini 2019).

Il mio studio ha esaminato come diverse interpretazioni del concetto di presenza scenica derivino dai modi in cui la presenza viene compresa e incarnata in scena. Ho analizzato come la conoscenza cinestetica venga trasferita dal coreografo ai corpi dei danzatori, e come tali significati si trasformino durante il processo coreografico nel caso specifico del *Ballet National de Marseille* (BNM) e la messa in scena della pièce *Passione* coreografata da Emio Greco e Pieter Scholten, ex direttori artistici del BNM (2014 – 2018), al Teatro *de la Criée* a Marsiglia nel maggio e giugno 2017 (Pini – Sutton 2021).

Partecipando a diverse *jams* e *workshop* di Contact Improvisation, una pratica basata sull'improvvisazione e l'interazione, volta a promuovere la consapevolezza intercinestetica (Pini – McIlwain – Sutton 2016), ho esaminato come l'idea di presenza venga compresa e messa in atto da diversi *contacters*. Attraverso una ricerca etnografica svolta a Sydney in Australia, in Emilia-Romagna e durante l'evento annuale Global Underscore (GUS) ad Arezzo nel giugno 2017, ho sviluppato un modello sociale di presenza basato sulle dimensioni intersoggettive e intercinestetiche (Behnke 2003; Pini – Deans 2021) che caratterizzano questa pratica.

Ho approfondito la relazione tra la presenza dell'ambiente e del performer in *Body Weather*, metodologia sviluppata dal danzatore e coreografo giapponese Min Tanaka nei primi anni Ottanta, e successivamente introdotta in Australia dalla coreografa Tess De Quincey (Fuller 2014; Candelario 2019; De Quincey – Maxwell

2019; Pini – Deans 2021; Pini 2022). Questa metodologia è ispirata al *Butō*, forma più nota di teatro danza contemporaneo giapponese, significativa per il suo rapporto con la natura e le sue radici filosofiche nello shintoismo e nel buddismo (Baird – Candelario 2018; Fraleigh 1999), anche se prende poi derive più radicali e anti-ierarchiche (Fuller 2014). Attraverso la partecipazione a diversi workshop e performances di Body Weather in Australia fra il 2016 e 2017, condotti da danzatori della compagnia De Quincey Co., ho investigato come questa metodologia contribuisca ad espandere l'esperienza percettiva grazie alla pratica di ascolto all'ambiente circostante, o *attunement*, promuovendo l'attenzione verso un'ecologia multisensoriale incarnata (Pini – Deans 2021).

Durante un'intervista alla coreografa Tess De Quincey nel maggio 2017, riflettendo sull'idea di presenza nella pratica di Body Weather, la coreografa sottolinea come questa metodologia artistica promuova un'idea ecologica di presenza: “it feels to me that presence is also very much about when you open a space that’s big for us all, and we all participate in that”⁶. Il resoconto di De Quincey sembra richiamare la nozione di *emplacement* elaborata da Sarah Pink (2009), secondo cui tutti i partecipanti all'evento performativo diventano parte di una specifica ecologia di persone e cose. Le loro esperienze non sono semplicemente incarnate, ma fanno parte di un ambiente unico in divenire, che plasma le loro azioni e ne è reciprocamente plasmato (Pink 2011: 344).

Pink considera il cambio di direzione nell'antropologia dei sensi (Howes 2005), che propone un superamento della nozione di *embodiment* verso il paradigma dell'*emplacement*. Reinterpreta la nozione di luogo, basandosi sul lavoro del filosofo Edward Casey (1993; 1996), della geografa Doreen Massey (2005) e dell'antropologo Tim Ingold (2007; 2008). Osserva come l'applicazione di una teoria dell'*emplacement* alle pratiche performative offra diversi vantaggi analitici. Secondo Pink, infatti, collocare il corpo agente all'interno di un'ecologia più ampia ci permette di identificarlo come un organismo in relazione ad altri, riconoscendone così “both the specificity and intensity of the place event and its contingencies, but also the historicity of processes and their entanglements” (Pink 2011: 354). Come ho discusso altrove, la coscienza è profondamente radicata nella nostra esperienza corporea e nel modo in cui il corpo si relaziona al mondo (Pini – Deans 2021; Pini – Maguire-Rosier 2021). Lo scopo dell'ecologia cognitiva è quello di vertere l'attenzione verso i diversi contesti in cui ricordiamo, pensiamo, percepiamo, comunichiamo, immaginiamo e agiamo attraverso una ricca e continua interazione con l'ambiente circostante. Secondo Tribble e Sutton, l'ecologia cognitiva si rivolge ai “multidimensional contexts in which we remember, feel, think, sense, communicate, imagine, and act, often collaboratively, on the fly, and in

⁶ Tess de Quincey, intervista condotta da Sarah Pini a Sydney, Australia, 16 maggio, 2017.

rich ongoing interaction with our environments” (Tribble – Sutton 2011: 94). Questi autori hanno osservato come essa faciliti un’analisi del teatro a livello di sistema, per cui secondo questo modello un’attività umana complessa come il teatro può essere studiata solo attraverso la presa in esame dell’intero sistema (Tribble – Sutton 2011: 97). Pertanto, per cogliere il fenomeno della presenza scenica nella sua complessità, propongo di adottare un orientamento ecologico cognitivo.

Conclusioni

Per affrontare la complessità della presenza scenica come fenomeno cognitivo, estetico, percettivo, e interattivo occorre considerare non solo la relazione percettiva fra gli artisti e il pubblico, ma l’ecologia complessiva della performance, che include la presenza del pubblico e degli artisti, il modo in cui essi ne costruiscono il significato, e la sua localizzazione, la *situatedness* specifica dell’evento performativo in un dato ambiente e contesto socioculturale.

Come illustrato in questo saggio, il fenomeno della presenza scenica racchiude diverse prospettive. Secondo Sherman (2016), nella sua versione classica l’enfasi ruota intorno all’*agency* del performer, articolandosi in diversa misura attorno a specifiche metodologie e tecniche performative, o secondo una concezione più mistica delle qualità carismatiche del performer. Gli studiosi che hanno preso le distanze dal modello classico di presenza scenica hanno avanzato una visione più relazionale e interattiva, emergente dall’incontro fra il pubblico e il performer (Pitozzi 2011; Zarrilli 2009, 2012; Sofia 2013; Sherman 2016; Jola – Reason 2016; Cook 2019). Come osservano Giannachi e Kaye (2011), la complessità del concetto di presenza riflette una varietà di interpretazioni che tentano di coglierne la natura dinamica e relazionale.

Questo articolo vuole evidenziare l’importanza di un’analisi ancora più inclusiva dei fenomeni legati al concetto di presenza nelle arti della performance, che consideri sia l’esperienza fenomenologica degli artisti, sia la collocazione e il contesto culturale in cui si attua l’evento performativo. Attraverso una revisione critica delle diverse interpretazioni della presenza scenica nella letteratura degli studi teatrali e della performance, questo lavoro sottolinea come un approccio etnografico-ecologico-cognitivo possa fornire strumenti adeguati a una comprensione più completa del fenomeno della presenza nei contesti performativi.

Offrendo un resoconto sull’importanza della collocazione ambiente-cultura-contesto nello studio della cognizione incarnata e dell’esperienza artistica creativa, suggerisco una nozione ecologica di presenza come concetto chiave nello studio della cognizione incarnata nelle arti della performance.

Bibliografia

BAIRD, B. – CANDELARIO, R.

2018 *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Routledge, London.

BARBA, E. – SAVARESE, N.

2006 *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, Routledge, New York.

BATESON, GREGORY

1972 *Steps to an Ecology of Mind*, University of Chicago Press, Chicago.

BEHNKE, ELIZABETH A.

2003 *Contact Improvisation and the Lived World*, in «*Studia Phaenomenologica*», n. 3, pp. 39-61.

BENJAMIN, WALTER

2008 *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, Harvard University Press, Harvard.

BLAIR, R. – COOK, A.

2016 *Theatre, performance and cognition: Languages, bodies and ecologies*, Bloomsbury Publishing, London.

CANDELARIO, ROSEMARY

2019 *Dancing the Space: Butoh and Body Weather as Training for Ecological Consciousness*, in «*The Routledge Companion to Dance Studies*», Routledge, London, pp. 11-21.

CASEY, EDWARD

1993 *Getting Back into Place : Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Indiana University Press, Bloomington.

CASEY, EDWARD

1996 *How to get from Space to Place in a fairly short stretch of time: Phenomenological Prolegomena*, in «*Senses of place*», School of American Research Press, Santa Fe (New Mexico), pp. 13-52.

COOK, AMY

2019 *Emergence, meaning and presence: an interdisciplinary approach to a disciplinary question*, in «*The Routledge Companion to Theatre, Performance and Cognitive Science*», Routledge, pp. 225-234.

CUDDY, AMY

2012 *Your Body Language May Shape Who You Are*. TEDGlobal.

https://www.ted.com/talks/amy_cuddy_your_body_language_may_shape_who_you_are (Accessed on 1st July, 2021).

CUDDY, AMY

2015 *Presence: Bringing Your Boldest Self to Your Biggest Challenges*, Brown and Company, Little.

DE QUINCEY, T. – MAXWELL, I.

2019 *Tess de Quincey: A Future Body*, in «The Twenty-First Century Performance Reader», Routledge, London.

DOWNEY, GREG

2010 *Practice Without Theory: A Neuroanthropological Perspective on Embodied Learning*, in «Journal of the Royal Anthropological Institute», n. 16, pp. S22–S40. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-9655.2010.01608.x>

DOWNEY, G. – DALIDOWICZ, M. – MASON, P. H.

2015 *Apprenticeship as Method: Embodied Learning in Ethnographic Practice*, in «Qualitative Research», n. 2, vol. 15, pp. 183-200.

FALLETTI, C. – SOFIA, G. – JACONO, V.

2016 *Theatre and Cognitive Neuroscience*, Bloomsbury, London.

FISCHER-LICHTE, ERIKA

2008 *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Routledge, New York.

FISCHER-LICHTE, ERIKA

2012 *Appearing as Embodied Mind – Defining a Weak, a Strong and a Radical Concept of Presence*, in «Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being», Routledge, New York, pp. 103-118.

FRALEIGH, SONDRRA

1999 *Dancing into Darkness: Butoh, Zen, and Japan*, University of Pittsburgh Press, London.

FUCHS, ELINOR

1986 *Presence and the Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre After Derrida*, in «Performing Arts Journal», n. 2, vol. 9, pp. 163-173.

FULLER, ZACK

2014 *Seeds of an Anti-hierarchic Ideal: Summer Training at Body Weather Farm*, in «Theatre, Dance and Performance Training», n. 2, vol. 5, pp. 197-203.

GIANNACHI, GABRIELLA

2012 *Environmental Presence*, in «Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being», Routledge, New York, pp. 50-64.

GIANNACHI, G. – KAYE, N.

2011 *Performing Presence: Between the Live and the Simulated*, Manchester University Press, Manchester.

GIBSON, JAMES J.

1979 *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston.

GOFFMAN, ERVING

1956 *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh, Edinburgh.

GOODALL, JANE

2008 *Stage Presence*, Routledge, New York.

HEFT, HARRY

2007 The Social Constitution of Perceiver-Environment Reciprocity, in «Ecological Psychology», n. 2, vol. 19, pp. 85-105.

HEIDEGGER, M.

1996 *Being and Time*, State University of New York Press, New York.

HEIM, CAROLINE

2016 *Audience as Performer: The Changing Role of Theatre Audiences in the Twenty-First Century*, Routledge, New York.

HOWES, DAVID

2005 *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, Routledge, Oxford.

HUTCHINS, EDWIN

2010 *Cognitive Ecology*, in «Topics in Cognitive Science», n. 4, vol. 2, pp. 705-715.

INGOLD, TIM

2007 *Lines: A Brief History*, Routledge, London.

INGOLD, TIM

2008 *Bindings Against Boundaries: Entanglements of Life in an Open World*, in «Environment and Planning A: Economy and Space», n. 8, vol. 40, pp. 1796-1810. DOI:10.1068/a40156

JAEGER, SUZANNE M.

2006 *Embodiment and Presence: The Ontology of Presence Reconsidered*, in «Staging Philosophy. Intersections of Theater, Performance, and Philosophy», University of Michigan Press, pp. 122-141.

JOLA, C. – REASON, M.

2016 *Audiences' Experience of Proximity and Co-presence in Live Dance Performance*, in «Theatre and Cognitive Neuroscience», Bloomsbury, London, pp.75-92.

KEMP, R. – MCCONACHIE, B.

2019 *The Routledge Companion to Theatre, Performance and Cognitive Science*, Routledge, London.

LEACH, J. – STEVENS, C. J.

2020 *Relational creativity and improvisation in contemporary dance*, in «Interdisciplinary Science Reviews», n. 1, vol. 45, pp. 95-116. DOI: 10.1080/03080188.2020.1712541

MACNEILL, PAUL

2014 *Ethics and Performance: Enacting Presence*, in «Ethics and the Arts», Springer, pp.151-163.

MASSEY, DOREEN

2005 *For Space*, Sage Publications Ltd, London.

MCALLISTER-VIEL, TARA

2016 *The Role of 'Presence' in Training Actors' Voices*, in «Theatre, Dance and Performance Training», n.3, vol. 7, pp. 438-452.

MENARY, RICHARD

2010 *Introduction to the Special Issue on 4E cognition*, in «Phenomenology and the Cognitive Sciences», n. 4, vol. 9, pp. 459–463.

MILLER, VINCENT

2016 *The Crisis of Presence in Contemporary Culture: Ethics, Privacy and Speech in Mediated Social Life*, Sage, London.

NOË, ALVA

2012 *Varieties of Presence*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts).

PAAVOLAINEN, TEEMU

2012 *Theatre/Ecology/Cognition: Theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor, and Meyerhold*, Palgrave Macmillan, London.

PINI, SARAH

2018 *Alternative Approaches to the Classic Model of Stage Presence in Performing Arts: A Review*, in «Humanity», n. 9, pp. 1-14. <https://novaajs.newcastle.edu.au/hass/index.php/humanity/article/view/64> (Accessed on 1st July, 2021).

2019 *Stage Presence in Dance: A Cognitive Ecological Ethnographic Approach*, Tesi di Dottorato, Macquarie University, Sydney (Australia). <http://hdl.handle.net/1959.14/1281575> (Accessed on 1st July, 2021).

2022 *On the Edge of Undoing: Ecologies of Agency in Body Weather*, in «Collaborative Embodied Performance: Ecologies of Skill», Bloomsbury Publishing, London.

PINI, S. – DEANS, C.

2021 *Expanding Empathic and Perceptive Awareness: The Experience of Attunement in Contact Improvisation and Body Weather*, in «Performance Research», n. 2, vol. 26.

PINI, S. – MAGUIRE-ROSIER, K.

2021 *Performing Illness: A Dialogue about an Invisibly Disabled Dancing Body*, in «Frontiers in Psychology», n. 12. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.566520>

PINI, S. – SUTTON, J.

2021 *Transmitting Passione: Emio Greco and the Ballet National de Marseille*, in «The Oxford Handbook of Contemporary Ballet», Oxford University Press, Oxford, pp. 594-612.

DOI: [10.1093/oxfordhb/9780190871499.013.51](https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190871499.013.51)

PINI, S. – PINI, R.

2019 *Resisting the 'Patient' Body: A Phenomenological Account*, in «Journal of Embodied Research», n. 2, vol. 2. DOI: <https://doi.org/10.16995/jer.11>

PINI, S. – MCILWAIN, D. – SUTTON, J.

2016 *Re-Tracing the Encounter: Interkinaesthetic Forms of Knowledge in Contact Improvisation*, in «Antropologia e Teatro. Rivista Di Studi», n. 7, pp. 226-243. DOI: [10.6092/issn.2039-2281/6268](https://doi.org/10.6092/issn.2039-2281/6268)

PINK, SARAH

2009 *Doing Sensory Ethnography*, SAGE Publications Ltd, London.

2011 *From Embodiment to Emplacement: Re-Thinking Competing Bodies, Senses and Spatialities*, in «Sport, Education and Society», n. 3, vol. 16, pp. 343-355.

PITTOZZI, ENRICO

2011 *Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza*, in *On Presence* «Culture Teatrali: interventi e scritture sullo spettacolo», n. 21, pp. 107-127.

POWER, CORMAC

2008 *Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Rodopi B. V, Amsterdam (New York).

RAVN, SUSANNE

2009 *Sensing Movement, Living Spaces : An Investigation of Movement Based on the Lived Experience of 13 Professional Dancers*, VDM, Saarbrücken.

RAVN, S. – HANSEN, H. P.

2013 *How to Explore Dancers' Sense Experiences? A Study of How Multi-sited Fieldwork and Phenomenology Can Be Combined*, in «Qualitative Research in Sport, Exercise and Health», n. 2, vol. 5, pp. 196-213.

ROACH, JOSEPH

2007 *It*, University of Michigan Press, Michigan.

SHERMAN, JON F.

2016 *A Strange Proximity: Stage Presence, Failure, and the Ethics of Attention*, Routledge, New York.

SOFIA, GABRIELE

2013 *Lo studio della relazione attore-spettatore e i nuovi modelli cognitivi*, in «Antropologia e Teatro. Rivista Di Studi», n. 4, pp.18-43. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2039-2281/3696>

SUTTON, J. – BICKNELL, K.

2020 *Embodied experience in the cognitive ecologies of skilled performance*, in «The Routledge Handbook of Skill and Expertise», Routledge, London.

TRENOS, HELEN

2014 *Creativity: The Actor in Performance*, De Gruyter Open, Berlin (Boston).

TRIBBLE, EVELYN

2017 *Early Modern Actors and Shakespeare's Theatre: Thinking with the Body*, Bloomsbury Publishing, Bloomsbury.

TRIBBLE, E. – SUTTON, J.

2011 *Cognitive Ecology as a Framework for Shakespearean Studies*, in «Shakespearean Studies», n. 39, pp. 94-103.

WACQUANT, LOÏC

2015 *For a Sociology of Flesh and Blood*, in «Qualitative Sociology», n. 1, vol. 38, pp. 1-11.

WEBER, MAX

1947 *The Theory of Social and Economic Organization*, Free Press, Glencoe (IL).

WILSON, MARGARET

2002 *Six Views of Embodied Cognition*, in «Psychonomic Bulletin & Review», n. 4, vol. 9, pp. 625-636.

ZAHORIK, P. – JENISON, R. L.

1998 *Presence as Being-in-the-World*, in «PRESENCE: Teleoperators and Virtual Environments», n. 1, vol. 7, pp. 78-89.

ZARRILLI, PHILLIP B.

2009 *Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski*, Routledge, New York.

2012 *'... presence ...' as a question and emergent possibility A case study from the performer's perspective*, in «Archaeologies of presence: art, performance and the persistence of being», Routledge, New York, pp. 119-152.

antropologia e teatro

ARTICOLO

La recitazione come fatto di classe: storicità delle emozioni e psicologia dell'attore in Lev S. Vygotskij di Paolo Tabacchini

Abstract – ITA

Negli ultimi anni si sta assistendo ad una riscoperta e revisione dell'opera e del pensiero dello psicologo e pedagogo sovietico Lev Semënovič Vygotskij (1896-1934). Gli studi sull'argomento aumentano costantemente e gettano nuova luce sull'ampia portata del suo pensiero e sulla complessa situazione filologico-editoriale che caratterizza la sua singolare ricezione. Tra i vari campi in cui l'autore ha lasciato delle riflessioni, la teoria e critica delle arti e la psicologia della reazione estetica (in particolare letteraria e teatrale) sembrano trovare un ampio spazio, manifestando una strutturazione articolata e coerente nel suo pensiero. Tuttavia, questo argomento appare ancora poco studiato. Il presente articolo intende illustrare i caratteri dell'estetica teatrale di Vygotskij, attraverso il commento all'opera dell'autore dedicata all'argomento, *Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore*.

Abstract – ENG

In recent years there has been a rediscovery and revision of the work and thought of the Soviet psychologist and pedagogist Lev Semënovič Vygotskij (1896-1934). Studies on this topic are constantly increasing and shedding new light on the broad scope of his thought and the complex philological-editorial situation of his unique reception. Among the various fields in which the author has left some reflections, the theory and criticism of the arts and the psychology of aesthetic reaction (especially literary and theatrical) seems to find ample space, manifesting an articulated and coherent structure in his thought. However, this topic still appears little studied. This article intends to illustrate the characters of Vygotsky's theatrical aesthetics, through the commentary on the author's work dedicated to the subject, *On the Problem of the Psychology of the Actor's Creative Work*.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 13 (2021)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/13702

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

Direttore responsabile: Matteo Paoletti

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

La recitazione come fatto di classe: storicità delle emozioni e psicologia dell'attore in

Lev S. Vygotskij

di Paolo Tabacchini

Introduzione: Lev Vygotskij tra psicologia, estetica e teatro

L'opera dello psicologo sovietico Lev Semënovič Vygotskij (1896-1934) ha avuto una ricezione singolare lungo tutto il secolo scorso: una notevole fama durante la sua vita, incrinata soltanto negli ultimi anni, una tentata damnatio memoriae condotta del regime stalinista e solo parzialmente revocata negli anni seguenti alla morte del dittatore, una parziale scoperta di alcune sue opere in Occidente dagli anni '70 e una rilettura e reinterpretazione più autentica (cfr. Mecacci 2017: 7-12) avviata solo negli ultimi decenni, descrivono le alterne vicende della sua fortuna. Nonostante ciò, è fuor di dubbio che Vygotskij ha avuto una considerevole influenza nel dibattito psicologico e pedagogico mondiale (cfr. Petrová 2013, Greco 2015, Goussot – Zucchi 2015, Mecacci 2017).

Lo psicologo è noto, infatti, per essere il fondatore della scuola storico-culturale¹, un approccio che caratterizza la storia della psicologia russa dei primi decenni post-rivoluzionari (cfr. Mecacci 1976 e 2017). L'autore (insieme ai colleghi Lurija e Leont'ev) condurrà le sperimentazioni ed elaborerà le teorizzazioni di questo approccio psicologico contraddistinto da un'idea di coscienza costruita attraverso le interazioni sociali, la quale è pertanto caratterizzata dal contesto culturale in cui si costituisce e, al contempo, viene dinamicamente modificata dal divenire storico (cfr. Cimatti 2014, 2019 e 2020).

Nella vasta produzione dell'autore la fruizione dell'arte e il problema della reazione estetica hanno un rilievo notevole. Questi temi trovano la loro specifica trattazione in tre scritti: Psicologia dell'arte (composto tra il 1925 e il 1926, ma pubblicato postumo in edizione parziale nel 1965 e ampliata tre anni dopo, nel quale confluisce, con alcune rielaborazioni, il precedente scritto La tragedia di Amleto, cfr. Vygotskij 1973), L'educazione estetica (tredicesimo capitolo del volume Psicologia pedagogica, uscito nel 1926) e Sulla questione psicologica della

¹ Con il termine "scuola storico-culturale" ci si riferisce ad un indirizzo della psicologia sovietica attivo tra gli anni '20 e '30 e che si sviluppa intorno alla figura di Lev S. Vygotskij e i suoi colleghi Aleksandr Romanovič Lurija e Aleksej Nikolaevič Leont'ev (la cosiddetta *trojka*). Dal punto di vista teorico, la scuola è caratterizzata da una idea di coscienza storicamente e culturalmente determinata (il contesto socioculturale costituisce la struttura della psiche). Si tratta di una psicologia sperimentale con una spiccata connotazione sociologica di stampo marxista (cfr. Mecacci 1976 e 2017, Veggetti 2006).

creazione artistica dell'attore (abbandonato nel 1932 e pubblicato postumo nel 1936). In questi studi, l'autore costituisce una teoria estetica su base neuropsicologica ampia e coerente, la quale contiene una definizione dell'opera d'arte, una descrizione della reazione dell'organismo umano all'arte e una messa in evidenza del valore e della funzione biologica, sociale ed educativa dell'arte² (cfr. Lima 1995).

Tuttavia, le riflessioni sull'arte ricorrono anche in altre sue opere non specificatamente estetiche. Si possono ritrovare ad esempio nei suoi studi sull'immaginazione e la creatività (cfr. Vygotskij 2011), sullo sviluppo cognitivo (cfr. Vygotskij 2009) e sulle storicità delle emozioni (cfr. Vygotskij 2019). Per Vygotskij, l'esperienza estetica è un elemento di notevole interesse per riflettere sugli aspetti di psicologia generale che essa implica e sul ruolo che essa svolge nel processo di sviluppo psichico dell'individuo. Il ruolo della società nello sviluppo cognitivo, il concetto di creatività, la funzione cognitiva dei segni (gli stimoli-mezzi socioculturali che l'individuo interiorizza affinché possa realizzare il proprio sviluppo cognitivo), elementi fondamentali nella teoria psicologica vygotkiana, sono legati a doppio filo con la sua idea di esperienza estetica³.

Insieme alla letteratura (principale sistema artistico affrontato dall'autore nei suoi scritti), il teatro gode di uno statuto particolare. La prima opera di ampia portata, la sua tesi di laurea *La tragedia di Amleto* (cfr. Vygotskij 1973), è dedicata al genere drammatico e venne ispirata proprio dalla messinscena del capolavoro shakespeariano ad opera del Teatro d'Arte di Mosca (cfr. Carlotti 2018: parr. 37 e nota 25). In *Psicologia dell'arte*, la tesi di dottorato e più vasta trattazione estetica dell'autore, lo studio del genere drammatico gioca un ruolo chiave nell'economia del saggio: infatti, il capitolo VIII è interamente dedicato all'analisi del dramma, la forma letteraria più complessa (cfr. Vygotskij 1972: 231-269).

Dai suoi scritti si evince che l'esperienza psicologica ed estetica, tanto dell'attore, quanto del pubblico, è per l'autore un punto d'osservazione privilegiato per comprendere sia i più complessi meccanismi psicologici, in particolar modo legati alla teoria delle emozioni, sia i più sottili processi della reazione estetica dell'attore e del pubblico (cfr. Carlotti 2015 e 2018)⁴.

Il presente articolo intende illustrare i caratteri dell'estetica teatrale di Vygotskij, attraverso il commento all'opera dell'autore dedicata all'argomento (*Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore*,

² Per le edizioni in lingua italiana di questi scritti, si vedano rispettivamente Vygotskij 1972, 2006: 281-310 e 2015.

³ Per un interessante confronto tra la psicologia dell'arte vygotkiana e quella di Freud, si veda Tomaino 2012.

⁴ Suggestivo ed interessante è il raffronto tra l'estetica vygotkiana e quella di Ejzenštejn (cfr. Vassilieva 2019), al quale in questa sede si può solo alludere.

cfr. Vygotskij 2015), mettendola inoltre in relazione con le teorie psicologiche ed estetiche generali dello psicologo⁵.

Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore

Al saggio *K voprosu o psichologii tvorčestva aktëra*, ossia *Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore*⁶, lo psicologo lavora fino al 1932, per dedicarsi poi interamente alla teoria delle emozioni (cfr. Vygotskij 2019). Benché incompiuto, viene pubblicato due anni dopo dalla morte del suo autore nella miscellanea a cura di P. M. Jakobson nel 1936⁷.

In questo suo ultimo scritto estetico, Vygotskij cerca di ampliare le teorizzazioni sull'esperienza teatrale avviate già all'epoca della sua tesi di laurea (cfr. Vygotskij 1973) aggiornandole ai più recenti sviluppi della scuola storico-culturale, come si avrà modo di evidenziare. Inoltre, è centrale il concetto della storicità delle emozioni, una tematica che nello stesso periodo l'autore stava parallelamente sviluppando in uno studio monografico appositamente dedicato e che resterà anch'esso incompiuto (cfr. Vygotskij 2019).

Benché incompiuto, il saggio mostra una struttura marcata: si riscontra infatti un discorso tripartito (sembra di riscontrare una tale regolarità nell'argomentazione vygotškiana anche in altre opere, si veda per esempio Vygotskij 1972 e 2009) così organizzato: 1) critica alle precedenti psicologie dell'attore (pars destruens, parr. 1-10), 2) analisi dell'esperienza creativa dell'attore alla luce della teoria storico-culturale (pars fundans, parr. 11-22) e 3) definizione dell'autentica psicologia dell'attore e delle sue implicazioni (pars construens, parr. 23-43)⁸.

Pars destruens

“La questione della psicologia dell'attore e della creazione artistica teatrale è al tempo stesso straordinariamente antica e assolutamente nuova”: da questa premessa prende avvio il saggio. Infatti, come sostiene Vygotskij, “sembra che non ci sia stato nessun pedagogo o critico teatrale di una qualche rilevanza [...] che in un modo o nell'altro non abbia posto tale questione e [...] edificato sistemi straordinariamente complessi di recitazione attoriale”, tra i quali “è noto il sistema di K. S. Stanislavskij” (cfr. Vygotskij 2015: 1).

⁵ Colgo l'occasione per ringraziare il prof. Luciano Mecacci per il supporto e i preziosi consigli offertimi nella fase di studio del complesso pensiero di questo intellettuale.

⁶ La traduzione italiana, a cura di Massimo Lenzi, è stata pubblicata su «Mimesis Journal» (cfr. Vygotskij 2015).

⁷ Cfr. *Psichologija sceničeskich čuvstv aktëra*, Moskva 1936, pp. 197-211.

⁸ Per i riferimenti allo scritto vygotškiano analizzato sono stati segnalati i paragrafi (come nell'edizione adottata, cfr. Vygotskij 2015).

Vygotskij sostiene che se “tentiamo di rintracciare le origini della psicologia teatrale, esse ci portano lontano a ritroso nel tempo” rivelando “grandi problemi di difficile soluzione”. Riguardo a questi temi, secondo Vygotskij ha un ruolo chiave l’opera di Denis Diderot *Paradoxe sur le comédien* (composto tra il 1770 e il 1780 ma pubblicato per la prima volta solo nel 1830, cfr. Diderot 2020), poiché essa “anticipa già le dispute più aspre tra i diversi sistemi teatrali contemporanei” (cfr. Vygotskij 2015: 2). L’opera diderotiana viene citata dall’autore anche in *Psicologia dell’arte* (cfr. Vygotskij 1972: 320-322).

Nel dibattito sulla psicologia dell’attore, Vygotskij rileva due tipologie di approcci: da una parte, i “sistemi teatrali”, ossia i metodi di recitazione divenuti istituzionali (in primo luogo si riferisce, come avrà modo di mostrare, a quello stanislavskiano); dall’altra, “l’approccio psicotecnico”, ossia l’applicazione dei metodi della psicologia sperimentale all’esperienza teatrale. Vygotskij comincia la sua riflessione dalla decostruzione di questi, al fine di mostrarne i limiti intrinseci (cfr. Vygotskij 2015: 4-6). Secondo lo psicologo, entrambi hanno un “difetto comune”, vale a dire “l’assoluto empirismo, il tentativo di partire da ciò che si presenta in superficie, di constatare fatti colti direttamente elevandoli al rango di normatività rivelate per via scientifica” (cfr. Vygotskij 2015: 7). Riguardo al secondo approccio, ossia quello psicotecnico, l’autore ebbe modo di notare il difetto che qui sottolinea anche in altri scritti e identificandolo come problema di base nella metodologia analitica dell’intera tradizione psicologica (si pensi per esempio all’attenzione al “fenotipico” e all’ignoranza del “genotipico” nelle ricerche empiriche tradizionali di cui l’autore tratta in *Storia dello sviluppo delle funzioni psichiche superiori*, cfr. Vygotskij 2009: 139-140).

Oltre al “difetto comune”, ossia il già ricordato “empirismo [...] radicale”, entrambi gli approcci hanno un problema specifico. Quello dei “sistemi scenici” (o teatrali) è che “di solito sono enormi generalizzazioni dell’esperienza di registi e attori” che, “quando [...] cercano di appoggiarsi alla psicologia generale, [...] assumono la parvenza di un nesso più o meno casuale, sul tipo di quello che esiste tra il sistema di Stanislavskij e il sistema psicologico di Théodule Ribot” (cfr. Vygotskij 2015: 9).

Quello riguardante le “ricerche psicotecniche” è, invece, che ignorano totalmente la “specificità” e “l’originalità della psicologia attoriale”. Infatti, “i ricercatori psicotecnici dissolvono il problema della creazione artistica attoriale nella psicologia generale, per di più banalmente basata su test, omettendo qualsiasi attenzione per l’attore e tutta l’originalità della sua psicologia” (cfr. Vygotskij 2015: 10).

Pars fundans

“Il nuovo approccio della psicologia della creazione artistica attoriale” parte dalla necessità di colmare queste pecche degli approcci tradizionali, ossia 1) “superare l’empirismo radicale” e 2) rivalutare “l’originalità qualitativa” della “psicologia dell’attore [...] sottoponendola però alla luce di normatività psicologiche più generali”. In questo modo, “l’aspetto fattuale della questione acquista un carattere totalmente diverso, trasformandosi da astratto in concreto” (cfr. Vygotskij 2015: 11).

Punto di partenza del nuovo approccio è l’accostarsi alla psicologia dell’attore come “fatto storico”, il quale, pertanto, va “compreso in tutta la complessità dei suoi condizionamenti storici” (cfr. Vygotskij 2015: 12).

Secondo lo psicologo, in Paradosso sull’attore Diderot coglie “il nodo centrale della questione”, ossia “il problema dello stato interiore [dell’attore] durante la recitazione scenica”. Per il philosophe

il paradosso [...] consiste nel fatto che l’attore raffigura sulla scena forti passioni e turbamenti dell’animo, portando gli spettatori in sala alla più alta intensità emozionale (*emocional’noe*), rimane egli stesso estraneo anche solo a un’ombra di quella passione che raffigura e che scuote lo spettatore. L’impostazione assoluta della questione da parte di Diderot suona così: deve l’attore vivere interiormente (*pereživat’*) ciò che raffigura, oppure la sua recitazione è uno “scimmiettamento”, una cieca imitazione di un modello ideale? [...] Deve o non deve l’attore vivere interiormente la parte (*rol’*)? (Vygotskij 2015: 13).

Per Vygotskij, “il paradosso e la sua contraddizione [...] trovano soluzione nell’approccio storico alla psicologia dell’attore” (cfr. Vygotskij 2015: 14). Egli sostiene infatti che “le passioni dell’attore e la loro espressione, come dice Diderot, rientrano in un sistema di declamazione di cui sono parte costitutiva, sono soggette a una certa legge di unitarietà, vengono scelte in modo ben preciso e dislocate armonicamente”. (cfr. Vygotskij 2015: 15). Il punto è che “nel paradosso di Diderot sono mescolate due cose che stanno l’una accanto all’altra e pur tuttavia non si fondono completamente”: la prima riguarda il “contenuto” dei sentimenti rappresentati dall’attore.

Diderot sottintende il carattere ideale, sovraperonale delle passioni che l’attore trasmette dalla scena. Si tratta di passioni e moti dell’animo idealizzati, non di sentimenti naturali e vissuti da questo o quell’attore; essi sono artificiali, sono creati dalla forza creativa dell’uomo e in questa precisa misura debbono essere considerati in qualità di creazioni d’arte, come un romanzo, una sonata o una statua. Pertanto, il loro contenuto differisce dai sentimenti corrispondenti dell’attore stesso (Vygotskij 2015: 16).

La seconda riguarda invece i “nessi formali e le giunture che ne determinano il flusso, i sentimenti dell’attore divergono dai sentimenti che vivono nella realtà” (cfr. Vygotskij 2015: 17).

Secondo Vygotskij, è necessario partire da qui perché “la concezione di Diderot si basa sui fatti, e in questo sta la sua forza, il suo significato non transitorio per una futura teoria scientifica della creazione artistica attoriale”. Secondo lo psicologo, altri approcci, come ad esempio quello della “scuola di Stanislavskij”, dal momento che si basano su una “psicologia astratta” e un’“impostazione metafisica”, non sussistono di fronte ad un’indagine storica (cfr. Vygotskij 2015: 18-19). Infatti,

premessa fondamentale di qualsiasi ricerca storicamente orientata entro quest’ambito è l’idea che la psicologia dell’attore esprime l’ideologia sociale della sua epoca e che essa, nel processo di evoluzione storica dell’uomo, è mutata esattamente come sono mutate le forme esteriori del teatro, il suo stile e il suo contenuto. La psicologia dell’attore del teatro di Stanislavskij si differenzia dalla psicologia dell’attore dell’epoca di Sofocle in misura assai maggiore di quanto l’edificio teatrale moderno non sia diverso dall’anfiteatro dell’antichità (Vygotskij 2015: 20).

Ne consegue che la “psicologia dell’attore è una categoria non biologica, ma storica e di classe. Queste emozioni sono parte di una complessa attività di creazione artistica che ha una determinata funzione sociale e classista, storicamente determinata da tutto lo stato dell’evoluzione spirituale dell’epoca e della classe [...]” (Vygotskij 2015: 21).

Quindi, “a determinare direttamente le emozioni vissute dall’attore sulla scena non è la natura delle passioni umane; essa si limita a racchiudere le potenzialità d’insorgenza di molteplici forme, le più variegata e incostanti, d’incarnazione (*voploščenie*) scenica delle figurazioni (*obraz*) artistiche” (Vygotskij 2015: 22).

Pars construens

Riconosciuta “la natura storica del problema”, l’autore sottolinea il fatto che essa ha un aspetto “duplice” (Vygotskij 2015: 23). In primo luogo, “come ogni fenomeno psichico concreto, la recitazione dell’attore rappresenta una parte di un’attività socio-psicologica che dev’essere studiata e definita innanzi tutto nel corpo del tutto a cui essa appartiene” (Vygotskij 2015: 24). Secondariamente,

qualora si riconosca il carattere storico di questo problema, prendendo in esame le emozioni vissute dall’attore intraprendiamo con ciò stesso un discorso non tanto sul contesto psicologico-individuale, quanto su quello socio-psicologico entro cui esse sono incluse. Le emozioni vissute dall’attore, secondo una felice

locuzione tedesca, non sono tanto un sentimento dell'«io», quanto un sentimento del «noi». L'attore costruisce sulla scena sensazioni, sentimenti o emozioni (*emocija*) che diventano emozioni (*emocija*) di tutta la sala teatrale. Prima di essere divenute oggetto d'incarnazione (*voploščenie*) attoriale, esse hanno ricevuto una forma letteraria, si sono librate nell'aria, nella coscienza sociale (Vygotskij 2015: 25).

Tuttavia, va tenuto presente

che le emozioni (*emocija*) dell'attore, in quanto fatto d'arte, esorbitano dalla sua personalità, costituendo una parte del dialogo emozionale (*emocional'nyj*) tra l'attore e il pubblico. Le emozioni (*emocija*) dell'attore saggiavano ciò che Frédéric Paulhan definisce con espressione azzeccata «felice trasformazione dei sentimenti». Diventano comprensibili solo se le si include nel più ampio sistema socio-psicologico di cui costituiscono una parte (Vygotskij 2015: 29).

Vygotskij riprende la critica ai fruitori del Metodo Stanislavskij sostenendo che

la maggioranza di coloro che hanno scritto sul sistema di Stanislavskij ne hanno identificato la parte psicologica con i compiti stilistici a cui inizialmente servi; in altri termini, hanno identificato il sistema di Stanislavskij con la sua prassi teatrale. [...] Un passo verso la separazione del sistema dalla sua espressione concreta fu compiuto da E. V. Vachtangov, le cui aspirazioni stilistiche furono tanto nettamente distinte dall'iniziale naturalismo del Teatro d'Arte, e che nonpertanto concepì il proprio sistema come applicazione delle idee fondamentali di Stanislavskij a nuovi compiti stilistici (Vygotskij 2015: 30).

Le riformulazioni delle teorie stanislavskiane (di cui l'autore offre degli esempi, cfr. Vygotskij 2015: 31-34) mostrano che: “la tecnica interiore di Stanislavskij, il suo naturalismo dell'anima, si pongano al servizio di compiti stilistici completamente diversi, e in un certo senso finanche contrapposti, a quelli cui servivano all'inizio della sua evoluzione. Possiamo vedere come un determinato contenuto imponga una forma teatrale nuova, come un sistema risulti assai più ampio della sua contingente applicazione concreta” (Vygotskij 2015: 35).

Se si vuole “spiegare e capire l'emozione vissuta bisogna andare oltre i suoi confini, bisogna dimenticarla per un attimo, astrarsene” (cfr. Vygotskij 2015: 36); e questo vale anche per la “psicologia dell'attore”, perché qualora

l'emozione vissuta dall'attore fosse un mondo chiuso e integro a sé stante, allora sarebbe naturale cercare le leggi che governano quel mondo esclusivamente nella sua sfera, nell'analisi della sua composizione, nella descrizione meticolosa dei suoi rilievi. Ma se l'emozione vissuta dall'attore si distingue da quella esperita nella

consueta esistenza quotidiana perché fa parte di un sistema completamente diverso, allora bisogna cercarne la spiegazione nelle leggi che reggono la struttura di questo sistema (Vygotkij 2015: 37).

Per la soluzione del paradosso intuito da Diderot e, come detto, centrale per la comprensione della psicologia dell'attore, vanno tenuti presenti "due momenti ugualmente importanti per una sua corretta interpretazione" (cfr. Vygotkij 2015: 38). Il primo, che coincide con la "nota tesi sulla involontarietà dell'arte" di Stanislavskij, è che soltanto

indirettamente, costruendo un sistema articolato di rappresentazioni, concetti e figurazioni (*obrazy*) che siano composte anche da una certa emozione, possiamo suscitare anche i sentimenti che ci servono, e con ciò stesso conferire un colorito psicologico originale a tutto quel sistema nel suo complesso e alla sua espressione esteriore. [...] Si tratta piuttosto di sentimenti e concetti che, depurati di tutto ciò che è superfluo, sono generalizzati, privati del proprio carattere astratto (Vygotkij 2015: 40).

Il secondo è che

ogni sistema contingente di recitazione attoriale soggiace non a una spiegazione biologico-estetica che sia data una volta per tutte, ma a una delucidazione concreto-psicologica e storicamente cangiante; al posto di un paradosso dell'attore dato una volta per tutte, in ogni epoca e popolo, si ergono al nostro cospetto una serie di paradossi storici, ciascuno inerente agli attori di un dato ambiente e di un'epoca data. Il paradosso dell'attore si converte così nello studio dello sviluppo storico dell'emozione (*emocija*) umana e della sua espressione concreta nei diversi stadi della vita sociale (Vygotkij 2015: 42).

Così si dirà che, alla luce degli studi psicologici condotti da l'autore in quegli anni, che

le emozioni non rappresentano un'eccezione rispetto agli altri fenomeni della nostra vita interiore. [...] Nel processo della vita sociale i sentimenti evolvono e dissolvono quei nessi precedenti; le emozioni (*emocija*) intrecciano nuovi rapporti con altri elementi della vita interiore; sorgono nuovi sistemi, nuovi strati di funzioni psichiche, si formano unità di ordine superiore entro cui dominano speciali normatività, interdipendenze, forme speciali di relazione e movimento. Studiare il regime e le relazioni delle affezioni costituisce il principale compito della psicologia scientifica, giacché non nelle emozioni (*emocija*) prese in forma isolata, ma nei nessi che le riuniscono con sistemi psicologici più complessi sta la soluzione del paradosso dell'attore. [...] Ciò che vive l'attore, le sue emozioni (*emocija*), non ci si presentano come funzioni della sua personale vita interiore,

ma come fenomeno provvisto di un senso sociale oggettivo e di una valenza che funge da gradino di transizione dalla psicologia all'ideologia (Vygotskij 2015: 43).

Conclusioni: continuità e sviluppi dell'estetica vygotiskiana

Il breve scritto è coerente con la teoria estetica dell'autore, già esposta negli scritti citati in precedenza, e intende ampliare il tema della recitazione attoriale, caro all'autore e cardinale nella sua estetica, alla luce degli sviluppi intercorsi all'interno della scuola storico-culturale e nel percorso intellettuale dell'autore. La coerenza del discorso estetico sull'attore è visibile nel ricorso all'opera diderotiana sull'attore, già parte dell'impalcatura teorica del precedente *Psicologia sull'arte* (cfr. Vygotskij 1972: 320-322), e nell'analisi del Metodo Stanislavskij presente anche nella tesi di laurea dello psicologo (cfr. Vygotskij 1973).

L'insistenza sul carattere ideale interpretato dall'attore e le sue implicazioni storiche manifestano invece l'interesse corrente dell'autore sul concetto di storicità delle emozioni che stava sviluppando parallelamente nell'altra opera coeva e incompiuta richiamata in precedenza (cfr. Vygotskij 2019). Pertanto, il saggio si ascrive perfettamente nella teoria estetica generale dell'autore della quale sembra anzi un ampliamento e un aggiornamento ai più recenti sviluppi della scuola storico-culturale. Si pensi, infatti, che segue di circa sei anni la stesura di *Psicologia dell'arte*, periodo nel quale Vygotskij ha elaborato i maggiori contributi alla psicologia sperimentale, un esempio fra molti *Storia dello sviluppo delle funzioni psichiche superiori* (cfr. Vygotskij 2009). Qui si segnalano, quali elementi di continuità con la teoria estetica generale di Vygotskij

- il ricorso al termine *pereživat'* (cfr. Vygotskij 2015: 13) e dei suoi corradicali, che si ricollegano al "famigerato *pereživanie*" (cfr. Vygotskij 2015: Avvertenze del traduttore), concetto cardine dell'estetica teatrale dell'epoca che pone notevoli difficoltà di comprensione (cfr. Mollica 1991; Smagorinsky 2011; Vygotskij 2015: Avvertenze del traduttore; Carlotti 2018: parr. 66-69);
- l'insistenza sul "paradosso e la [...] contraddizione" (Vygotskij 2015: 14) che richiamano il principio dell'antitesi esposto ampiamente in *Psicologia dell'arte* ed eletto a elemento strutturale dell'opera d'arte e fulcro del processo di reazione estetica;
- l'allusione al "processo di catarsi" proprio dell'arte, inteso da Vygotskij come "complessa trasformazione dei sentimenti" (Vygotskij 1972: 293), secondo elemento cardine dell'estetica vygotiskiana, qui richiamato al par. 29 attraverso la citazione da Frédéric Paulhan "felice trasformazione dei sentimenti" relativa alle emozioni del pubblico;

- la centralità dell’emozione nell’esperienza di fruizione dell’arte, condizione necessaria per l’autentica esperienza estetica (cfr. *Avvertenza del traduttore* in Vygotskij 2015), visibile dalle ricorrenze dei termini emocija ‘emozione’ (15 volte) ed emocii ‘emozioni’ (1), con i suoi derivati emocional’noe ‘emozionale’ (1) ed emocional’nyj ‘emozionale’ (1);
- la dimensione precipuamente sociale, quindi “storica e di classe” (Vygotskij 2015: 21) dell’esperienza artistica.

Il saggio sulla psicologia dell’attore, dunque, oltre a dare un ulteriore esempio dell’applicabilità della psicologia vygotskiana, mostra gli sviluppi della teoria estetica dell’autore e offre un’opportunità per ripensare l’esperienza estetica teatrale e generale in una prospettiva sociale, dove l’aspetto storico-culturale ha un valore semiotico ed ermeneutico di primaria importanza.

Bibliografia

CARLOTTI, EDOARDO GIOVANNI

2018 *La psicologia dell'arte di L.S. Vygotskij: emozione ed esperienza*, in Carloti, E. G., *Esperienza e coscienza: Approcci alle arti performative*, Accademia University Press, Torino, pp. 55-95.

<<http://books.openedition.org/aaccademia/3897>> (Ultimo accesso: 15 ottobre 2021).

2015 *Aspetti biologici e socio-culturali dell'emozione scenica. L'impostazione metodologica di L. S. Vygotskij*, in «Mimesis Journal» n. 1, vol. 4, pp. 79-92. <<http://journals.openedition.org/mimesis/972>> (Ultimo accesso: 15 ottobre 2021).

CIMATTI, FELICE

2020 *Out of body. Language, emotions and art in Vygotsky's Notebooks*, in «Rivista internazionale di Filosofia e Psicologia», n. 3, vol. 11, pp. 264-282.

<<https://www.rifp.it/ojs/index.php/rifp/article/view/rifp.2020.0019/1081>> (Ultimo accesso: 15 ottobre 2021).

2019 *La trasgressione del soggetto. Vygotskij e Lacan*, in «Paideutika», vol. 29, pp. 11-25.

2014 *L'individuo è essere sociale. Marx e Vygotskij sul transindividuale*, in E. Balibar, V. Morfino (a cura di), *Il transindividuale. Soggetti, relazioni, mutazioni*, Mimesis, Milano, pp. 253-271.

DIDEROT, DENIS

2020 *Paradosso sull'attore*, Editori Riuniti, Roma. [I ed. 1830]

GOUSSOT, A. – ZUCCHI, R.

2015 *La pedagogia di Lev Vygotskij. Mediazioni e dimensione storico-culturale in educazione*, Mondadori, Milano.

LIMA, MARCELO GUIMARAES

1995 *From Aesthetics to Psychology: Notes on Vygotsky's Psychology of Art*, in «Anthropology & Education Quarterly», n. 4, vol. 26, pp. 410-424.

MECACCI, LUCIANO

2017 *Lev Vygotskij. Sviluppo, educazione e patologia della mente*, Giunti, Firenze.

1976 *La psicologia sovietica (1917-1936)*, Editori Riuniti, Roma.

MOLLICA, FABIO

1991 *Di Stanislavskij e del significato di pereživanie*, in «Teatro e Storia», vol. 11, pp. 225-255.

<https://www.teatroestoria.it/indici.php?id_volume=74> (Ultimo accesso: 15 ottobre 2021)

PETROVÁ, ZUZANA

2013 *On the relevancy of using Vygotsky's theoretical framework to legitimize dialogic teaching/learning*, in «Journal of Pedagogy», n. 2, vol. 4, p. 237-252. <<https://sciendo.com/article/10.2478/jped-2013-0013>> (Ultimo accesso: 15 ottobre 2021)

SMAGORINSKY, PETER

2011 *Vygotsky's Stage Theory: The Psychology of Art and the Actor under the Direction of Perekhivanie*, in «Mind, Culture, and Activity», vol. 19, pp. 319-341.

TOMAINO, ALESSIA

2012 *Per una buona psicologia dell'arte: Vygotskij e il Mosè di Freud*, in «Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio», n. 2, vol. 6, pp. 174-187. <<http://www.rifl.unical.it/index.php/rifl/article/view/45>> (Ultimo accesso: 15 ottobre 2021).

VASSILIEVA, JULIA

2019 *The Eisenstein-Vygotsky-Luria Collaboration*, in «Projections», n. 1, vol. 13, pp. 23-44. <<https://www.berghahnjournals.com/view/journals/projections/13/1/proj130103.xml>> (Ultimo accesso: 15 ottobre 2021).

VEGGETTI, MARIA SERENA

2006 *Psicologia storico-culturale e attività*, Carocci, Roma.

VYGOTSKIJ, LEV SEMËNOVIČ

2019 *Teoria delle emozioni. Studio storico psicologico*, Mimesis, Sesto San Giovanni. [I ed. 1984]

2015 *Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore*, in «Mimesis Journal», n. 1, vol. 4, 67-78. [I ed. 1936] <<http://journals.openedition.org/mimesis/969>> (Ultimo accesso: 15 ottobre 2021).

2011 *Immaginazione e creatività nell'età infantile*, Editori riuniti, Roma. [I ed. 1930]

2009 *Storia dello sviluppo delle funzioni psichiche superiori*, Giunti, Firenze. [I ed. 1931]

2006 *Psicologia pedagogica. Manuale di psicologia applicata all'insegnamento e all'educazione*, Erickson, Gardolo (TN). [I ed. 1926]

1973 *La tragedia di Amleto*, Editori riuniti, Roma. [I ed. 1965]

1972 *Psicologia dell'arte*, Editori riuniti, Roma. [I ed. 1965]

antropologia e teatro

ARTICOLO

Shakespeare on the Edge of Intercultural Theatre: Lear Dreaming by Ong Keng Sen, a New *Nō* Performance By Monica Alcantar

Abstract – ITA

Questo articolo mira a fornire un quadro generale ed introduttivo dell'intervista condotta il 30 aprile 2021 con l'autore teatrale singaporiano, nonché uno dei principali sostenitori dell'interculturalità teatrale, Ong Keng Sen. L'intervista vuole portare alla luce uno degli ultimi lavori del maestro, *Lear Dreaming*, in anteprima a Singapore nel 2011 e presentato a Parigi nel 2015. Coprendo un'ampia gamma di prospettive riguardanti le collaborazioni professionali di Ong con attori ed addetti ai lavori, si delineano le diverse strategie con cui il suo lavoro si esplicita, non solo da un punto di vista produttivo ma anche come innovatore delle tradizioni teatrali asiatiche.

Abstract – ENG

This article provides a general framework to the interview with Singaporean theatre creator and foremost advocate of Asian interculturalism, Ong Keng Sen, conducted on 30th of April, 2021. Aiming to focus on one of his latest works: *Lear Dreaming*, which premiered in Singapore, 2011 and was presented during the Singapore Theatre Festival in Paris, 2015, the interview covers a wide range of perspectives regarding Ong's collaborative practice and the different strategies his work engages with, not only from a production point of view but also as part of a constant exploration regarding the continuities of contemporary practice of Asian theatre traditions. Harnessing the results from the unavoidable disruptions within the different traditions, his work enables an artistic practice that is acutely mindful of cultural mobility by exploring every possibility of innovation without losing sight of its relevant traditional background.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 13 (2021)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/13709

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

Direttore responsabile: Matteo Paoletti

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

Shakespeare on the Edge of Intercultural Theatre: *Lear Dreaming* by Ong Keng Sen, a New *Nō* Performance

by Monica Alcantar

Introduction

Characterized by an unbroken practice that spans over six hundred years, the present-day *nō* theatre incorporates different interpretations and ideological trends.

Considering the specific historical and cultural frameworks, the origins of *nō* performance can be traced back to the end of the twelfth century, a time of immense political transition from the Heian Imperial Court to Kamakura warrior aristocracy, which saw sociopolitical divergence. Some historians, however, go even further back into the eighth century, suggesting a hybridization with different forms of performance that eventually transformed and contributed to the development of certain religious rituals. Early modern views at some juncture focused on *okina*, part of the *shikisanban* ceremony, singling it out as a foundational root of *nō* dance, attributing to it a symbolic representation of the threefold body of Buddha (Pinnington 1998: 509). Towards the end of the Edo period and the beginning of the Meiji era, religious syncretism was de-emphasized, favouring interpretations under asserted beliefs that *okina's* ritual form derived from Shintō native traditions (Rath 2000: 256).

The aim of this paper is not to relate *nō's* theatrical conventions nor its poetics to its presumable origins, which have been discussed elsewhere at greater length in connection to specific historical readings and revisions related to certain institutional legitimation and extra-performance linkages with different loci of authority, either cultural, political or economic. Our intent is not exactly to root out the significance of *nō's* early beginnings to explain its historical specifics and justify a normative discourse prescribing what *nō* generically is or should be. Rather, we are more engaged with what *nō* actually becomes when, in tension with contingent influences and put under stress through intersections across disciplinary boundaries that challenge customary creative approaches, that is, when its horizons between contemporary *nō* performance and its alterity are emancipated. Considered the oldest form of Japanese drama, characterized by an extremely stylized aesthetic that involves the use of masks and a rigorously choreographed behaviour by the actor on stage, *nō* theatre was generated and developed throughout specific genealogical lines during the mid-Muromachi period (1336-1573). Although the roots of *nō* took hold earlier in medieval Japan, Kita school—the latest school to gain recognition from the Shogunate—was not established until 1616, coincidentally the year of Shakespeare's death.

An efficient transmission of the performance technique enabled the *nō* actor to thrive among fierce competition throughout specific legitimation strategies. Interacting with values, contents and references from philosophical and poetic traditions, the actor conveys an artistic endeavour that functions as cultural capital that is recognized and sustained to the present day by different communities and institutional frameworks. Most influential in the development of *nō* is its pedagogical system that relates to pre-modern structures where the primordial essence of creativity seems reserved only for experienced actors who have lived and maintained an enduring practice within the traditional circuits (Brandon 1967: 154-167). This preserves and reproduces a hierarchical order and reaffirm familial and professional boundaries embedding *nō* in a perception of re-production paradigm, contradicted sporadically by newly composed, contemporary productions.

Although *nō* theatre production has a fixed dramatic repertoire with strict rules governing every aspect of its performance, a strong conviction for the renewal of its traditional performing device has received conspicuous attention. Newly created *nō* plays are produced sporadically, and very few become admitted as part of the established repertoire.¹ Although during the Edo period (1600-1867) *shinsakunō* or new *nō* plays were not as rarely written or performed, this dramaturgic creative trend became rather modest after the dissolution of the feudal system that followed the Meiji Restoration of 1868. Among the very rare examples of *shinsakunō* that became part of the *nō* repertoire, we can identify *Takahime* (The Hawk Princess) by Mario Yokomichi based on William Butler Yeats's *At the Hawk's Well*, first performed by Kanze Hisao in 1967. Only two decades after, Umewaka Naohiko² of the Kanze school performed two new *nō* plays.³

¹ Most of the pieces were composed before the end of the sixteenth century, while some plays underwent subsequent revisions and modifications. According to Stanca Scholz-Cionca (2017, 297) "The repertoire was restricted to about 200 plays—the number varies according to the school—in comparison to the over 3,000 plays that were written during the early modern period—while body language and gestures were standardised: the Edo period witnessed the emergence of the basic posture (*kamae*), the typical walking style with sliding steps (*hakobi*, *suriashi*), the system of gesture units (*kata*), and the rigid staging patterns that allowed only a few variations (*kogaki*)".

² Earlier, in 1985, at the age of 27, Umewaka did the choreography and performed in *Drifting Fires*, an English language *nō* by Janine Beichman, and *Takayama Ukon* written by Otohiko Kaga in 1999. A fifteenth-generation heir of one of most distinguished *shite* families, Umewaka continues to collaborate, write, perform and produce *shinsakunō* and *kyōgen* plays to this day. Interestingly, English language *nō* plays have continued to be written and performed strictly within academic circles, in Japan and overseas, e.g. *Emily—an English language Noh* by Ashley Thorpe (in preparation), presented in 2018 on the Handa Noh Stage at the Centre for Asian Performance & Dance at Royal Holloway University of London, UK.

³ Although they are not necessarily considered part of the current repertoire, what might be considered remarkable at the time of production apart from the fact that new *nō* plays were very rarely performed by professional actors, is the parallel with late sixteenth century Christian missionaries writing *Kirishitan nō* or plays as ideological vehicles for the purpose of evangelization. See C. R. Boxer (1978: 58-59) for descriptions of *auto sacramentales* composed and performed during the mid-sixteenth century.

The first, entitled *The Baptism of Jesus (Jesu no senrei)* was written by two Catholic priests of Sophia University in Tokyo, Dakowaki Kakichi and Sugiura Tsuyoshi. First performed in 1987, its revivals have included a performance before Pope John Paul II at the Vatican on Christmas eve 1988. The second, also written by Kadowaki and entitled *The Madonna in Azuchi (Azuchi no mi-haha)*, was first performed in 1990 (Emmert 1997: 22).

Fighting the risk of stagnation, *nō* theatre entered the modern era, acknowledging the need for renewal, but not without reluctance. Innovative approaches that pursue the revitalization of the *nō* traditional creative approach, have looked towards Shakespeare's dramas as a source for cultural exchange that identifies them as an asset of the vitality and strength of Western humanism. An echo reverberates within the body of intercultural theatre practice that distinguishes Shakespearean texts as a resonance space for experimental practice beyond the confines of any linguistic territory. In this context, we will regard *Lear Dreaming*, created by Ong Keng Sen, as an intercultural production that engages in the revitalization of *nō*'s drama and performing tradition.⁴ The aim here consists of bringing into analysis the mediation strategies related to Shakespeare sources that hinge on their outcome in *nō*'s theatre conventions maintaining its enduring traditional core, while revealing its ability to interact with other Asian theatre traditions. *Lear Dreaming*'s performance, produced in 2012 and presented in Paris at Théâtre de la Ville in 2015, incorporated *nō*'s performing properties and dramatic structure, created by Ong in collaboration with Kishida Ryo (Tonooka, 2001; Ikeuchi, 2010) and embodied by Umewaka Naohiko as *shite* (principle role).

Adaptation strategies: translation, acculturation and hybridity

An engagement with premodern matter consistently nurtures—from intercultural connotations—and often contests presumptions of unintelligibility based on historical distances by acknowledging different sources at play that constitute an intricate network of mediation strategies. In such a process, we propose to problematize what constitutes the allusion and interaction with Shakespeare's texts while problematizing the margins of standard views of traditional theatre in East Asia. Different tensions related to a highly contested global view that connects with economic and cultural hegemonies in the world's markets have allowed intercultural practice to develop several adaptational strategies. Acculturation, translation and hybrids appear not only as the foundational layers for a plural approach to Shakespeare but also an open interface for intercultural and cross-cultural theatre practice. In this paper we attempt to explore the mixed heritage that *Lear Dreaming* is capable

⁴ Regarding Ong's previous work on *King Lear* by Shakespeare: *Lear* (1997) see James R. Edwards, (2014).

of interacting with, in an ever-fluctuating network between text and within its context, with multiple loci of interpretation, performance dynamics and audiences.

Beyond an already exhausted opposition between “domestic” and “foreign”, the Shakespeare of today has grown beyond the margins of any single language and territory. We wish to trace the “traveling concepts” (Bal 2009) across disciplines involved in the adaptation process, the heterogeneous possibilities in cultural mediation within its sphere of theatre practice in contemporary performance and consider their different geographical spaces and traditions.

Take hybridity, for example. How did this concept from biology, implying as its ‘other’ an authentic or pure specimen and presuming that hybridity leads to sterility, that was current in imperialist discourse, with its racist overtones, come to indicate an idealized state of postcolonial diversity? Because it travelled. Originating in 19th century biology, it was first used in a racist sense. Then it changed, moving through time, to Eastern Europe, where it encounters the literary critic Mikhail Bakhtin. Traveling West again, it eventually came to play a brief but starry role in postcolonial studies, where it was taken to task for its disturbing implications, including the historical remnants of colonial epistemology (Bal 2009: 20).

The partial overlapping and flexibility that a concept such as hybridity exhibits will be useful in this discourse since it opens a critical interaction that defies the constraints of theatre traditions per se. As Antony Tatlow (2001: 5) writes, “every engagement with a Shakespearian text is necessarily intercultural. The past really is another culture, its remoteness disguised by language can occasionally appear as familiar as we seem to ourselves, whom we understand so imperfectly”. *Lear Dreaming* invites us to admit this statement, acknowledging that translation happens not only between texts but also within performance, representing contrasting world views, while conducting a scrutiny of conceptual threads across different cultural theatre practices. This paper seeks to trace in *Lear Dreaming* the mediation network supporting the creative renewal and rediscovery of theatre traditions by finding in the continuities and discontinuities the means to formal theatrical innovation and how the hybrid strategy at play might be an embodied act that decenters the presumed primacy of text.

As the Japanese discovered Shakespeare towards the end of the nineteenth century, the first results from translation followed the diction of the *nō* drama, revealing an immediate link to classic intellectual sources as a notable legitimation and appropriation feature. More than purely an issue of translating into Japanese, the iambic verse has represented a dilemma between the uses of poetic forms based on syllable count and an emphasis of poetic essence. Using native poetic forms such as the five-seven syllable metric of *tanka* poetry and

haiku provided an immediate instance to familiarize the audience to Shakespeare's verse in analogy with *nō*, *kabuki* or even *jōruri*. It was not until more recent interpretations appeared that Shakespeare began to be translated into modern prose. Although localizing Shakespeare within vernacular poetic traditions contributed to the effort to familiarize Japanese audiences with Shakespeare's work, it remained univocally English.

In the late Meiji era there was an enhanced interest in *shingeki* (new drama) which deliberately cut off traditional dramatic forms in favour of an intellectual and realistic approach. The members of the movement thought Noh and Kabuki were out of date, and wanted to Westernize the theatre world. Tsubouchi's translation of Hamlet produced by the Bungei Kyokai in 1911 is considered as the first presentation of *shingeki*. [...] Nowadays Japanese directors are much inclined to fuse Shakespeare with their traditional drama, such as Kabuki, Noh and Kyogen. In 2005 Ninagawa directed *NINAGAWA Twelfth Night* at the Kabuki-za at the request of Kikunosuke Onoe, a young *onnagata*. Expressing both female sexuality and male sexuality with gestures and dancing, he played the roles of Viola, Cesario and Sebastian. This unique version of Shakespeare charmed both Kabuki fans and lovers of Shakespeare (Kawachi 2016: 8-9).

The dichotomy between domestic and foreign Shakespeare has grown ever less convincing, being globally assimilated to the point where its foreign origin tends to vanish. The global diffusion of Shakespeare's works occurs probably, as with a lot of pre-modern matter, in a context of perennial social processes of mobility and mediation.

He lived in the age when all the world's populated continents were first permanently linked by trade. Some economic historians have even argued that globalization began in the year 1571, when the Spanish established Manila as an entrepôt finally connecting Asia and the Americas, and William Shakespeare of Stratford-upon-Avon turned 7. During his lifetime, cultural exchanges multiplied not only among European nations, but between Europe and the Atlantic and, more slowly, the Pacific worlds. Many of these growing interdependencies left their mark on Shakespeare's writing and theatre, from advances in stage design to an explosion of literary sources in print (Bosman 2010 [2001]: 285).

Indeed, cultural exchanges proliferated since the Iberic "mundialization" (Gruzinski 2004) between European territories, the Atlantic and the Pacific worlds. This generated emergent interdependencies, several of which left their mark on Shakespeare's writing, evidencing how an intercontinental dissemination might participate, even in a deceptive dynamic of exchange and production that truly confronted the notion of foreign with new realities

mostly adept “of a western purism: the globalization” (Gruzinski 2004: 338). When coming across domains of intercultural practice, it becomes unavoidable to consider the complexities that global economics pervade when subsumed into the cultural sphere and vice versa. The goal here is to create distance from the actual terms of a Western-centric analysis engaging beyond a simple binary opposition. Instead, it is important to recognize the impact of multiple dynamics and influences derived from economic agendas and cultural narratives conceiving and engaging with and across the concept of Asia (Takeuchi 1963) as an approach that facilitates the comprehension and analysis of knowledge production according to its own autonomous epistemic terms. The mediation that involves Shakespeare usually tends, under the means of acculturation, to predominantly assimilate different cultures, to derive different linguistic, visual, textual and media adaptations. *Lear Dreaming* seems to renegotiate the acculturation wave acknowledging its multiple sources, subverting the request for authenticity that implies holding on to Shakespeare’s language.

Few who read *King Lear* are aware that its plot can be traced to Emperor Theodosius’s moral anecdote included in *Gesta Romanorum* (Swan 2019 [1845]: 61), a late-XIII-century collection compiled by French prelate Jacques de Vitry, that was intended as a prompt book for general edification and easily identifiable with the *gunki monogatari*,⁵ a genre of military tales, which often serves as a basis for *nō* plays. This possibly is the first contingency concerning the adaptation of the *exempla* into dramatic form while preserving the identity of its original late Renaissance background. According to Frances A. Yates, *King Lear* was probably written by Shakespeare in 1604-5, and speculates on the character’s origins.

There were earlier plays about *King Lear* which he knew, and of course he knew the main historical source, Holinshed. The British Chronicle, and the legend of the descent from Brut of British kings was being adapted by contemporary propagandist, as Shakespeare certainly knew. He was following this process himself in choosing a ‘Brutan’ theme, a theme of sacred British descent, for his play. [...] In Shakespeare’s telling of the story, the theme of ingratitude is heightened to cosmic proportions (Yates 1979: 155).

In the complex network of integration and assimilation of cultural influences that implies the acculturation exercise, *Lear Dreaming* admits the impulse of distinction between language and cultural backgrounds alluding to a “multilingual community” (Canagarajah 2007) exhausting the resonances of the language of Shakespeare

⁵ A narrative genre written in mixed Japanese–Chinese prose, tales of bravery and military skill in the context of the wars of the Kamakura and Muromachi period; e.g. *The Tale of Heike* and *Gikeiki*.

plays as much as its symbols, icons and images, reassembling them for contemporary audiences and acknowledging multiple geopolitical and historical trade-offs. It is interesting to notice in *Lear Dreaming* that while Japanese and Mandarin Chinese are predominant on stage, Bahasa Indonesian and Korean are also used. In such manner, the visualization of the acculturation operation converges and reflects over possible biases derived from the Asian social fabric where it originates. As a vehicle of cultural mobilization, the different processes of social and cognitive assimilation, integration and acculturation are explored in theatrical terms, reinstating the voices of linguistic minorities with their respective voices and narratives. As noted by Ong (2007: 145) “Mobility demands that we engage with difference, mobility agitates any system - this agitation could be good, it could be harnessed to create better systems”. Yet it “is a double-edge sword ... a flexible concept that turns out to be less than flexible due to local laws and local constraints”.

Adaptation is not necessarily a transparent concept; its meaning diverges according to different associations at play. In the case of *Lear Dreaming*, multiple foci of interpretation are opened up. From the start, it inevitably engages in a basic mediation strategy that transforms texts and textuality into theatre, already a different media, and addresses a series of challenges involving an intercultural rewriting exercise.

An earlier adaptation of Shakespeare’s tragedy called *Lear* (1997) was the outcome of the collaboration between Ong and the avant-garde dramatist Ryo Kishida (1946-2003), acclaimed for her plays that focus on gender issues in modern Japan. Kishida radically rewrote Shakespeare’s play, making Old Daughter – a composite character of Goneril and Regan – not only kill her father but also expel her mother. Although Kishida was interested mainly in the gender struggle and Ong’s concern was the generational conflict in the play. [...] Ong directed the cross-cultural, multilingual and multinational *Lear*, which premiered in Tokyo in 1997. This ground-breaking work marked by a diversity of Asian performers and languages subsequently toured in Asia and Europe. In 2012 Ong reshaped and directed *King Lear as Lear Dreaming*. He reduced the number of actors from more than thirty to four, comprising two men and two women, with a team of gamelan musicians. The production was revived in June 2015 in Paris as part of the Singaporean Art Festival (Hamana 2016: 90).

Regenerated in a new author’s perspective, Ong and Kishida’s collaborative reading of Shakespeare's text escapes the narrow limits of the predictable while remaining fairly faithful to the narrative line. Poised liminally between the *nō* performance device and the musical performing traditions of gamelan orchestra, Chinese *pipa* instrumental music and Korean *kagok*, the play starts in *media res*, like most dreams.

Transformed into a new context, the identity of *nō* tradition evolves under the gaze of the audience. The distinction of its traditional core becomes highly subjective, while its artistic attributes and techniques perpetuate and enrich from the interaction with other theatre cultures also involved in a recontextualization of their socio-cultural properties. This is achieved in a way that potentially contests a clean-cut differentiation between contemporary and traditional cultural practice.

Concepts and definitions can be presented and even idealized, its implementation must deal with different criteria such as public interest and sponsorship. Whatever a present-day cultural phenomenon is will continue to change and evolve, as a result the perception must continuously be re-interpreted as much the recognition of the agency of the communities that produce and preserve the traditions (Arisawa 2012: 184).

The dream realm of mugen⁶ nō and the Anthropocene⁷

Trapped in a karmic cycle, where a dream-like patina pervades the characters' background, a distinctive resonance to *mugen nō* builds over a posthuman, yet gracefully oneiric atmosphere. Within such framework, Shakespeare's referential text is synthesized to the minimally indispensable to be acknowledged by the audience while simultaneously alluding to an archetypic language and metric that derives from *nō*'s early modern rhetorical strategies.

Who am I?

I was sleeping the sleep of the dead.

Sleeping, in the terror of a nightmare I cannot recall,

Now the sound of music echoes in my ears.

Musicians, cut the roots of nightmare, open my eyes.

Who was I long ago?

(*Lear Dreaming* 2012: 0:05':15" - 0:06':24" & 0:48':28"-0:49':09")⁸

⁶ "Sometimes translated as phantasmagoric or dream *nō*, plays in which the *shite* appears in the second act (*nochiba*) as a ghost or spirit. These works epitomize the essential nature of *nō* as an otherworldly drama. Typically, the *shite* appears to a traveling monk (a living person) in the first act (*maeba*), discusses some local legend, and then vanishes, only to be previously discussed. In a sense, all *nō* plays can be divided into two groups, *mugen nō* and *genzai mono*, in which all the characters are living persons" (Leiter 2014: 363).

⁷ As described by Nobel laureate Paul J. Crutzen, the Anthropocene describes the current geological era where humans experience the fate of their ingenuity living in an environment entirely constructed of their own making. From burning grasses to make arable land, the use of fossil fuels and the consumption of raw materials needed for constructing large settlements eventually impacts our own species' survival.

⁸ English quotations of the play are based on the web platform Asian Shakespeare Intercultural Archive www.a-s-i-a-web.org (last accessed 17 June, 2021). Both script and video are kindly donated to A|S|I|A by Theatre:>Works and edited by Yong Li Lan.

The theatrical space is inhabited by the Old-man, his Older-daughter embodied by the *pipa* player and his Younger-daughter represented *in absence*. Although it is possible to concretely perceive her in symbiosis with the figure of the Mother in the following scene, an overt alter-ego of the ghostly figure of the Old-man's wife. Within a psychoanalytic framework, the presence of the *absent mother* makes explicit the tragic conflict derived from the despotic paternal figure, in coherence with an isolated form of *reverse attachment* by the daughters. The response upon the Old-man's request for affection underlines with utter silence, the Young-daughter's lack of answer being evidence of "nothingness".

CORDELIA What shall Cordelia speak? Love, and be silent.

(Shakespeare, *King Lear*, 1.1.61)

OLD-MAN My Older daughter gave me words of promise.

What are your words?

Words? Words?

Your silence denotes endless darkness.

I banish you!

(*Lear Dreaming* 2012: 0:11:04-0:11:12)

The symbolic nature of *nō* allows the Young-daughter's defensive denial to the Old-man's pathological request of affection to overlap with an indirect gesture of dissent that draws from a connotation of civil disobedience that eventually the Older daughter will exhibit extrovertedly, challenging the ageing authoritarian rule of the father.

Suddenly the austere dark space opens to a scene where a laser-light landscape fills the intangible "dark backward and abysm of time" (*The Tempest*, 1.2.50) suggesting a journey in the stream of the unconscious, following a thread in the underworld or perhaps a post-human landscape where the Old-man navigates toward the manifestation of his instinctual impulses and emotional turmoil projecting the scene of his own death, where we will eventually witness the decay of patriarchy among the remains of social cataclysm.

By the river of forgetfulness

I will sing

About my days of glory

The moon shines
On empty wilderness.
I walk,
My feet hurt. I suddenly age.
I
I sink
Into
The night.
The storm is over. You lost.
A good for nothing loser, a dog, a senile old man.
The storm is over. You lost.
A good for nothing loser, a dog, a senile old man.
Father!
(*Lear Dreaming* 2021, 0:50:29-0:51:49)

The king's dream reconfigures "the tempest in [his] mind" (*King Lear* 3.4.15) appearing as in the ruins of collective memory—an archeological site where an old story of political power rewrites its possible subversion. Is the ability to dream the Old-man's only legacy? According to Ong, it is also his redemption.

In *Lear Dreaming* the main character seems aware of the posthuman ecosystem the Old-man inhabits, and appears to awaken through his own death to the false ideals that led him to the entropic landscape he shares with the rest of the characters. The *mugen nō* dimension is translated as a posthuman condition, revealed as a nihilistic interrogation through the crucible of a radical reaction to patriarchy. The characters' responses are somatic answers, a result of the continuous trauma carved by their experience of indifference inflicted on each other and their environment.

We see the archetypal behaviour of the *shite* actor as in a *shura nō* or warrior play⁹ wearing a *sōsaku nōmen* (original mask, created *ad hoc*) and equivalent modern costumes for *shirogashira* (wig), and a modern militia version of the warrior attire of *happi* and *atsuita* kimono dancing a *rambyoshi* or choreographic sequence synchronized with music. This is usually accompanied by *kotsuzumi* and *otsuzumi* percussions, but in this case are exchanged with a *gamelan* interlude. While the absent mother character joins the Younger-daughter scene,

⁹ "The *shura nō* usually deals with the hell in which warriors who have died continue to exist after death and thus is called 'warrior *nō*'; it regularly features a warrior who appears as an ordinary character in the first half, the *maeba*, and is revealed as the ghost of the warrior dressed in armor in the second half, the *nochiba*. Zeami says about plays that appear in the second position of a programme that they should be based on a straightforward source, be powerful and have grace" (Smethurst 1989: 31).

another intertextual suggestion seems to reference dementia. The female character dances a *nō* sequence—called *kurui*—that usually features a character attempting to release itself from obsessive psycho-social imprinting as a result of karmic attachments. This *kazuramono*-style character has a dual representation as the Wife of the Old-man and a subjected female spirit, unsettled and dispossessed. This character helps us visualize a dialectic between the victim’s voice of the *kagok* singer and the typical gendered insubordination embodied by the *pipa* player as the Older-daughter. Here can be acknowledged *Lear Dreaming’s* dramatic emphasis exposing the multiple forms of female subjection later to be subverted in a critique of the “phallogocentrisme” (Butler 1990: 120) as well as the opposition between nature and human culture rationale. All this articulates an interaction that reflects female alterity as a vehicle of unrestored patriarchal authority and a redemptional ethereal figure who offers the king an alternative through suicide. The personification of dissent embodied by female bodies alternates the view of the victim (Young-daughter/Old-man’s Wife) as a critical instrument disrupting the patriarchal authority as the mainstream form of social institution.

The song of the young daughter in Shakespeare’s reference, embodied in *Lear Dreaming* by the *kagok* singer, sets up an intertextual reference with Shakespeare’s depiction of female dementia where Ophelia describes a floral catalog (*Hamlet* IV.5.174-185). In analogy, the Young-daughter plays on a well-established code attributing emblematic meaning (Goody 1993: 206) to certain flowers.

The flowers’ corresponding meanings link to specific poetic and dramatic components while playing to a series of Sino-Japanese specific connotations.

The peony is the [king]¹⁰ of flowers;
 The sunflower is a loyal subject;
 The lotus-flower is a true gentleman;
 The apricot blossom a mean person;
 The chrysanthemum a hermit-scholar;¹¹
 The plum blossom a poor honest one;

¹⁰ According to Jack Goody (1993: 395) the peony has been cultivated in northern China since the days of the Tang Dynasty, and holds an equivalence to success and abundance. The peony is sometimes called the “flower of flowers” or “the queen of flowers”.

¹¹ “The lotus is the first flower to appear in poetry, followed by the orchid. The chrysanthemum plays its part from the third century AD when it’s associated with its homophones, or near homophones, longevity, wine and with the lucky number nine, its festival taking place on the ninth day of the ninth month. The colour of the favoured yellow variety was associated with the emperor and represented the centre of the earth” (Goody 1994: 368-9). During the thirteenth century, in Japan, the symbolism of the chrysanthemum began to resonate strongly among privileged literati for whom the maintenance of symbolic value meant the preservation of political and economic influence. During the Meiji Restoration, the six-petal chrysanthemum notably became the symbol of the Imperial Family.

The gourd flower an old man;
The pink flower a boy;
The hollyhock a shaman;
The wild rose a harlot;
(*Lear Dreaming* 2012: 1:02:30-1:04:12)

After the king's wrath is represented according to the emblematic performance of madness or *kurui*, an intense choreography, along with the unequivocal *kata* that stresses inhibited pain, the *shiori* gesture with his left hand. Towards the scene of Lear's death, another paradigmatic *kata* is performed—the *hotoke daore* (*hotoke*: Buddha; *daore*: fall). Such a gesture indicates a warrior's definite defeat by the sword, as also shown in several other plays.

Conclusion

While the main intention of this paper is to provide a framework around an interview with Ong Keng Sen, a foremost advocate of intercultural theatre, we hope to demonstrate in the approach to *Lear Dreaming*, *nō*'s extensive possibilities as a result of the adaptational practices that its contemporary performance can engage with. Demonstrating that an orthodox or all-encompassing view to judge contemporary *nō* production may be simply futile. Much debate surrounds the evolution of cultural practice within the traditional performance entourage. *Lear Dreaming* as a *shinsakunō* play is evidence and part of *nō*'s evolution into the intercultural context, sustained by the identity of its performers who are involved deeply in the tradition. The performance practice may also develop parallel to the traditional sphere, and then the distinction between traditional and innovative or even experimental becomes highly subjective. From this perspective, the artistic values of the *nō* tradition are susceptible to reevaluation, while the context and definitions of its performance are produced primarily by communities and audiences who constantly negotiate certain elements as part of an evaluation criteria, preserving the traditional approach; potential discontinuities are part of a shifting process that constantly examines, recontextualizes and redefines *nō*'s aesthetic values and thereby continuities within the tradition.

Shakespeare on the Intercultural Edge. An interview with Ong Keng Sen¹², creator of *Lear Dreaming* (2012 Singapore; 2015 Paris) – Interview transcript

Location: Zoom (online platform)

Date: 30.04.2021

Monica Alcantar (hereafter MA): I really appreciate this opportunity, Keng Sen, thank you so much. I consider that your work contributes to experience and repurposes earlier cultural matter, such as Shakespeare. When dealing with pre-modern cultural matter, we deal with significant historical and cultural distances. These never seem too wide to bridge over in your work, which engages with a multitude of connotations; it's part of your strengths to admit the cultural distances and the aesthetic differences, not merely as an obstacle but as a locus, a place where you let the audience appreciate the current geopolitical complexity. Your work is engaging, insightful and courageous. In the case of *Lear Dreaming* you engaged in a multi-layered mediation context that included an allusion of a Shakespearean source, delivering a text adaptation in collaboration with Kishida Ryo that became even more succinct in the latest version. While including several musical traditions derived from asian theatre traditions, *nō* theatre was perhaps the most prominent. Starting from there, *Lear Dreaming*, its title, is there a connotation to *mugen nō*, characterized by a dreamlike, oneiric quality?

Ong Keng Sen (hereafter OKS): Yeah, I mean the most powerful thing about *nō* theatre is that it evokes many different layers of existence, at least three layers onstage: the actor, the character (the mask), as well as the actor physically wearing the mask (one still sees the flesh of his face surrounding the mask). The actor becomes a non-human, post-human, or an artificial human existence, with the mask strapped onto his face. The audience also has at least three levels of existence: reality, fiction, dream-meditation. One of the most interesting things, when I first started working on *Lear* in 1996, I had a producer who spoke about the time she went to watch a *nō* play. She fell asleep during the play in the open air while watching the *nō* play, and when she woke up, her father had passed away. She felt that just as she watched the play, in her sleep she was somehow in contact with her

¹² The interview was conducted virtually on Zoom by the author of this paper, in April 2021. Ong Keng Sen holds a PhD in Performance Studies from Tisch School of Arts, New York University, and is initiator, with his company, T:>Works (formerly Theatre-Works), of the Flying Circus Project, Arts Network Asia, Continuum Asia Project, the Dance Archive Box Project, and other intercultural and inter-Asian collaborations. Recipient of several awards including the Fukuoka Asian Arts and Culture Prize in 2010 for his creations in Asian contemporary performance, and in 2019, the Freie Universität of Berlin International Research Center Fellowship and Interweaving Performance Culture. His productions have been presented at multiple festivals around the globe. Ong is the founding director of the Singapore International Festival of Arts (SIFA) and director of four editions from 2014 to 2017.

father's spirit when it was leaving the Earth. I felt very strongly that in *nō* there is always a kind of existential level, not only for the performer, but there's an existential level for the audience, as we experience the *hana*¹³ of *nō* theatre. So, in that sense, *Lear Dreaming* refers to that. We're all dreaming about *Lear*, not just *King Lear* but of course the *Lear* that we did in 1997 because there was that reference that actually created the 2012 production. At the same time, we were dreaming about *Lear* because there is a large issue in Asia, this idea of the patriarch and the people who are trying to escape from this patriarchy. In *Lear* as well as in *Lear Dreaming* it's a very prominent issue. The character of the elder daughter, the antagonist, who kills her father is trying to escape the patriarchy in a violent mode. It provokes a lot of violence within certain scenes of the play. It's the character of Lear, dreaming about his own death, so there is also this constant level for us, as artists, dreaming about this earlier layer, dreaming about the issue of patriarchy and trying to escape from it. Then, there's also the fact that the characters are also dreaming and dreaming about life and death, and I think the return in 2012 of *Lear Dreaming* is essentially focused on the Old man, being much more empathetic towards him. Already in '97 there was a strong emotion for all the characters involved, but somehow this narrative, it's really focused on Lear, who cannot escape the destiny of his flaws. He's truly a tragic character with a strong psychology because he's able to dream. In my view of the world you are not really having a human existence if you don't dream. There is a lot of work that's being done nowadays on post-humanity. We are discussing about nature, but perhaps the nonhuman or posthuman may not be able to dream, as humans are able to. Let's say, Stanley Kubrick's film *A Space Odyssey*, it became so transcendental because suddenly we realized the machine is incapable of dreaming. We don't know. We know when the machine becomes alive, but when it does, can it dream? The machine can kill or be programmed to, but not necessarily is able to dream, so this whole question of what makes a human being human, it's maybe an old-fashioned topic today, but I think it's a topic which also retrieves the Anthropocene. Because the Anthropocene has been seen to be primarily destructive. But also its redemption depends on whether he or she is able to dream, that's perhaps also the redemption of the character, of the human being.

MA: The connotations you mention are overwhelmingly interesting.

OKS: Yeah, with the word "dreaming", it becomes a whole different level, not just the character.

¹³ According to Zeami's *Fūshikaden* the notion of *hana* (flower) can be broadly defined as the quality of a performance which gives the audience a sense of uniqueness and grace. See Rimer & Yamazaki 1984, 27.

MA: Certainly, I wonder if this ambivalence between life, dream, and the after human could also be related to the fact that the same actor, the *shite*, inhabits an ambivalent space, playing both the Old-man and his Wife, as a ghost. Could we consider that the pre-modern structure of *nō* allowed to portray this ambivalence, through the embodiment of the ghost of Lear's wife?

OKS: Yeah, inside the narrative of *nō* play, there is always the sense that you might have, let's say, an old woman, and then her spirit. So, there is always a dual existence in the *shite's* character, that could appear as a mortal being, but later on there is a kind of spiritual rupture and the spirit emerges, and the costume changes, as well as the mask is even transformed. So, it's not just conceptual. You have duality, but it's actually a duality that's physicalized by changing mask, a change of costume. In this sense, this duality was already harnessed in the first *Lear*. I mean, one of the things about the first *Lear* was that Kishida Ryo and myself sat down and made the whole storyboard, and this is quite unusual in terms of dramatic work, because with theatre it normally begins from the writer, and then the director interprets the writer's layer. I mean the writer writes and then the director directs. But in this case, because we collaborated from the basis of writing the actual storyboard together, due to the fact that we were going to work with many different cultures, there was a sense that Kishida would not be able to really enter the other characters who came from other worlds, in terms of other Asian traditions. So, because of that concern we began to write together. The first version was really about the Southeast Asian traditions coming in. This is Singapore, and I'm from Southeast Asia, but at the same time I'm Chinese, so I had both the Chinese opera knowledge as well as the Southeast Asian knowledge. So we wrote together the storyboard, but of course then she developed the text of each character. She has certain motifs in her work; one of those motifs is the Mother character. The introduction of the absent mother was her proposal of course. We developed the storyboard over several sessions. That means that, for example, we would meet in April for the first draft of the storyboard, and then the second draft would be ready in July. So, when the absent mother came in it was perfect because it fitted our *nō* concept, the embodiment of two bodies in one being, duality in one piece. At the beginning, the premise of the storyboard was always settled after death and the unrequited souls of Lear and his daughters appear in the first scene, the prologue, then there's a kind of a flashback, after this scene. So, there is this first scene, of these ghosts coming together. They are forever trapped in a guilt cycle where they can't release themselves. The daughters are also inside this cycle of hatred. Also Cordelia, three spirits, trapped inside this world, as at the beginning of any *shite* role. That was the premise, so we knew that

we were writing a *nō* play, a contemporary *nō* play. And then somehow this idea of the absent mother came, and then we added more interpretation to it, I mean we built more *nō* concept, yeah.

MA: I see, thank you for that explicit clarification. You're an expert also in Japanese literary sources, such as the *Genji* and the *Heike monogatari* as well as Shakespearean themes. By the way, I'm looking forward to your Keynote Speech programmed at the 2021 World Shakespeare Conference: "The Queering of Shakespeare's *Richard III*". These pre-modern literary sources have been mediated through several adaptations. I wonder if there is a feature, derived from this adaptation synergy, an influence from pre-modern aesthetic values such as *mono no aware* or *mujōkan*¹⁴?

OKS: I think a strong aspect with ancient literary sources, not only Japanese or Asian—because even Shakespeare wrote from many different layers—and Italian creators such as Fellini, he made works derived from narratives of medieval tales, for example. So there is a strong sense that literary sources—I won't say adaptations but drafts—becoming embedded right into another, or a future draft. I mean, to quote Giorgio Agamben (1993: 3), he talks about how each work is a dead mask of another work that's yet to come, and I think that's really powerful. That means something like a medieval narrative becomes a dead mask for a work that Fellini creates, or Shakespeare, and then that is re-casted by Kishida Ryo and myself. We're all working, with every new creation, I won't even call them adaptations. With every new creation we're actually drafting from another draft, which is a dead mask for a future work, done by somebody else, maybe for next decade, it could be the next century or whatever. Inside the production of *Lear* itself there's a transfiguration, like what happens in *Hagoromo*. Originally in *Lear*, in the last scene, the elder daughter is left alone with herself after she's killed everybody, and during that last scene, she asks who is behind, who will come after me? At that moment she's left alone in the universe and suddenly the bird of the absent mother appears. That of course, you can see it comes from a *nō* play. In all these scenes, the way Naohiko worked was to draw from existing *nō* plays. For example, with Cordelia's dead body, it was transfigured as lady Aoi's *kimono*. Of course, Naohiko adapts the technique from *nō* theatre. He brings other dance elements from Shintō. You see all these layers upon layers, those *nō* plays become embedded inside *Lear*. These performative gestures are extracted from earlier *nō* plays

¹⁴ *Mono no aware* or intense feeling inherent from the experience of the world. In early modern times, *aware* was considered the source of the response to an intense, rather joyful sensation, but *aware* later came to designate a melancholic or even tragic feeling. *Mujōkan*, on the other hand, derives from a Buddhist term that designates the non-permanent essence of all things, their emptiness or ephemeral nature. It is also the contemplation of a Buddhist truth, the sense of uncertainty or even awareness of the ever-changing nature of the world through the human experience.

and then embedded into our score. You get a performative dead mask, quoting Agamben, he looked at it as written language but it's now being used for dance and performance, anything that has a (written) score. He was writing about written drafts, dead written drafts. Of course, from each role, either a warrior play, or a young girl play, out of the five *nō* plays, we took for *Lear* scenes from the whole *nō* repertoire. We took some performative gestures. We transfigured them, re-drafted them, embedded in the performance, of our storyboard. Of course, when we were writing the storyboard, we were already conscious that something like that was going to happen. When we did the storyboard, Ryo had not written the poetry of the speech for instance, but we already had these images drawing from *nō* repertoire. At the same time the bridge was really the *shite*, in order to physicalize that specific play which we can only conceptually put as an image.

MA: Regarding the *shite* and how he embodies an entire theatre device within a specific space, I was wondering about the process of translating *nō* into a different space, the intercultural and postmodern stage. The stage of *Lear Dreaming* is very different from the *shite*'s own habitat, squared with the four pillars and the *hashigakari*, yet the device he embodies remains so strong and so powerful.

OKS: Yeah, I mean, you know there is a constant, a very strong parameter, in the transcultural work that I do. It's not about the continuities of the tradition, but it's also the disruptions of the traditions. It's quite often that this parameter means to deny certain perspectives. For example, the scene where the bird flies up, onto a slope and comes down again, of course you'd never have that in a *nō* play; there's never a slope. Having an empty stage, really built as the inside of an old, wrecked ship—in that sense it was not built as smooth pine wooden floor, but it's really made out of wooden planks—and these planks have gaps, and the boards are bit warped so, in the first *Lear*, when you see the rise of the stage, it's actually like the top of the Globe. Walking, you find a rise that slopes onto the center. So this is not a strictly horizontal floor. For the *nō* actor, for the *shite* it was very difficult, not being able to walk (in *suriashi*), since you cannot slide because the wooden boards are planks, looking like the boards of a rotting ship. That was obviously a deliberate strategy to not have a smooth floor, and take away something that is completely fundamental and primary for the *nō* actor, which is to walk. It takes away that, and the work becomes a challenge. So that's part of the transcultural process. For me it was not just about continuity. I would say it's about the continuities of the imageries, but it is a disruption of some of the physical practices. For me, the imageries are the most important thing in a transcultural work. Coming from Beijing opera, some moments are difficult to portray. Let's think about a love scene, these are not part of the imagery of *nō*. A love scene as in Indian *kathakali*, since love is one of the eight different *rasas* or different

emotions, you have the essence of love, the *shringara rasa* is the first emotion. Therefore, inside *kathakali* there is a very strong imagery of love, flirtation. You have eye movements, hand gestures (mudras) which describe love, while you don't have that in *nō* theatre, so for me, the most important root of transcultural work is to give continuity to the imaginaries. There are no love scenes in *nō*, is very hard to do that in the *nō* form. You can sing about love, you get poetical language of lust love, perhaps like in *Sotoba Komachi* or something like that, but you can't really have a love scene. At the same time, these disruptions of the tradition and their physical practices, I would pair the *nō* actor, the *shite*, with other instrumentation apart from *nō* musical instruments. For example, the Beijing opera was paired with *biwa* originally, and *nō* was paired with *gamelan*, and even in 2015 it was paired with *gamelan* music. It was a big challenge for the *shite* because the thing about *gamelan* is that its basis, its metallic, it's always called "silver rain" or "metallic rain" so there is a sense that inside the strength of metal, there is also a lightness, such as rain. So this lightness, again is something that cannot really function with *nō*, among the things that initially had a lot of problems with that. Naohiko wanted to have a flute sound to bring him out onto the stage, but the flute sound of Indonesian *gamelan* orchestra is a very soft flute, not volume-wise. Its sound is not hard, it's not a hard blow, or high pitch like with the *nō* flute that brings the underworld creatures into our realm, because conceptually that's what happens when you blow this very strong, hard sound from the *nō* flute. It blows the spirits into our stage. That's how it begins with the flute that summons the walk. So at first with Naohiko, he felt the flute was too weak in his view, was too soft, was too organic, was too natural, was too human. He needed a louder, more aggressive sound to bring him out as a dead soul. So, these are the situations which would be deliberately designed to form and bring some kind of discomfort into the collaboration. That is not always about just continuing the form but to disrupt it in a very serious manner.

MA: Could you also elaborate regarding the Korean theatre form, which I identified at first as *p'ansori* chanting but later found out it was actually *jeongga* tradition.

OKS: Correct, the form itself, it's *kagok*, it's basically poetic singing. In Korean singing the important thing is the different speeds, so you have either the short, long, or medium form of meditative singing. In this particular case, *kagok* is the long form. Essentially, each song it's four lines, four phrases, I mean it's short, not like *haiku*, but there might be some parallels. The full phrases can take five minutes or seven minutes, so it's a slow form of meditative singing. I'm moving freely between the 1997 production and a 2012 production. For example, in the 1997 production there was a Beijing opera, a male actor who played elder daughter, and in 2012 I conceptually surrounded the *shite* with different musical instruments including the voice, so there was no longer

another actor in the traditional sense but the presence of musical forms. Either you have Goneril or the elder daughter represented by the *pipa* sound. The virtuosic *pipa* player, Wu Man, she is very well known, has a very experimental technique, and she composed her material in consultation with me, but basically she self-composed and played. In 2012/15, I wanted another approach, toward a more austere form. You have the *shite* surrounded by different musical interventions, which is how a *nō* play works. Basically it's the interaction with the chorus chanting, or the flute or the shoulder-drum and hip-drum. The musical code that is surrounding the *shite*, it's a music atmosphere. Apart from the elder daughter, the younger daughter is always blended together with the mother. It's a single one atmosphere, so that's why we used the Korean *kagok*. And then the loyal attendant from Shakespeare, he's more like a blinded Gloucester. For him we used a form of Indonesian choral singing which is called *randi*, a kind of holistic form of dance, singing and music, choral singing and at same time martial arts. It's actually interesting because in the 1997 production that performer who played the loyal attendant, in 2015 we took him out to be on stage, but he was actually singing in the same form that he used to sing. I was interested in all these singers or musicians who would also represent characters, because a strong thing about *nō* acting is that it's not really naturalistic acting. Obviously it's overtly a representation of the character. When you have a character in *nō*, a young girl or maiden, what you really see is a robust old man playing a young girl, so it's very clearly a representation. I wanted to surround the *shite* with all these musical character representations, the elder daughter, the musician is dress[ed] as a princess, but at the same time she doesn't really speak. She speaks through the instrument and the same happens with Cordelia or the mother. You get a sense that the singer is in some kind of performance ritual, since it's the wife who gives him the sword to him, to kill himself. In the 2012/15 version, the *shite* was surrounded with musical presences; this also allowed us to be more like in a dream. The protagonist is dreaming of his life, of his death. In a dream perhaps you see also characters, as an idea, but you never really see them clearly. You only get a feeling from that person. In that way these instruments are these voices, the atmospheres surrounding the man who's dreaming. At the end we also played with a very strong idea going back to these three East Asian countries. I felt even more strongly than in the narrative of 1997. In the performance narrative in 1997, Korea was not involved nor any Korean kind of performance. And in 2012, I wanted very much to bring them up strongly, in terms of the East Asian triangle. These three cultures that were all related, engaged in harmonies and competitions, let's say.

MA: During the 2012, as well as 2015 in Paris, we were able to visualize different *kanji* projected on stage, animated or fragmented, isolating the radical, giving a sense of the different connotations of the characters, the network of the story, its development. We were able visualize: 父 (father), 殺 (murder), 眼 (eye), 眠 (sleep), 夢

(dream), 回 (turn), 王 (king), 主 (master), 生 (life), 死 (death), then displayed in Scene 5, with 記 (history) and 黒 (black). The iconographic function was evident. The *kanji* [was] used as a universal language, a lingua franca perhaps, a cultural influence all over Asia, a writing system that functions perhaps as the Greco-Latin etymologies for neo-Latin languages, and territories influenced by the Romans.

OKS: Yeah, yeah correct. I mean, I think that once we were in the world of dreaming anything was possible. That means that you have also abstractions. These abstractions give a sense of the root of the words, at the same time how the words morph and meaning layers are added or subtracted. It was just something that we played with, because you know in the 1997 version, *Lear* was still a very strong narrative, much more realistic even when strongly codified in different Asian performance traditions. It was still a danced drama, with constructed characters, and the dramatic balance was place there. So, I feel like in 2012/15 we went more into an abstract space which the title allowed us to organize. In 2012/15 we suggested *Lear's* suicide. Instead in '97, you see that he is killed, he's stabbed by the elder daughter, there's a clear dramatization of it. While in '12/15 it all begins after the scene of the dead body of Cordelia. Then the royal attendant brings him a sword. Later on this sword is brought back again, with a clear suggestion, into almost a ritual killing ground by the Korean singer who plays his wife. She holds the sword for him, and he runs into it. While she continues to sing, leaves the space, and then you see him in his last breath, he's dying and fading, and finally falls. So, there's a very strong suicide suggestion in that scene, and I find it incredibly moving actually. You see the old man committing suicide after all these years, and all that he's built has actually come to nought. He suicides with all the feelings of anger, and emotion towards his Korean wife, his daughter from China, while playing instruments around him, creating a whole death ritual atmosphere—a death ritual it's clear this time—while he runs into the blade. Unlike the case in '97, where you actually see the antagonist stabbing him. Here the daughter is only playing the *pipa*, creating a very strong atmosphere which is about to break. There is an extreme tension that grows or accumulates, like when a powerful storm is about to happen. And then it breaks, there is water, rain, and he falls down on the ground. For me it's a tremendous scene. It is all made together with these wonderful performers, able to create this image by just their voices or very simple suggestions of movements, which of course the *shite* doesn't have a very complex choreography, he dances very simple, very precise steps, then creates a whole energy in the space and at certain time he actually dances in his mind. Yes, there're some scenes where the *shite* is just kneeling, he's dancing in his mind.

MA: Already drawn from *King Lear*, the play is about borders and liminal spaces set on a number of literal and metaphorical edges, tension, and links. *Lear Dreaming* then seems to assimilate the different literal and intangible borders that you described so vividly, within a new theatrical landscape. Apart from the text or script, which is in fact an object of artistic actualization, is it possible for a text to engage with the context by itself? What is the degree of conceptual intervention on your own previous work, that you take distance from, benefiting or hindering from perhaps when repurposing your own work? I am asking this, considering that your production was part of the context of the Singapore festival in Paris, it aimed to be context-aware. Because this work (*Lear Dreaming*, 2012/15) hinges on the production/reception of a previous work (*Lear*, 1997), so what are the pros and cons achieving such delicate balance?

OKS: Yeah, practically in terms of the technique, the 2012/15 production was very much about erasing the script, meaning that there were sections that were erased, but those erasures were there, remained still in the psychology of the characters. So, it was very important that I had the same *shite*, because Naohiko himself was dreaming about the first *Lear*, so there is a double layer, that he was playing the same role. So in that sense, you really have not just the same character dreaming about what he acted, dreaming about his performance in 1997. When we talk about the mother, he pictures himself playing in 1997. He brings all the scenes of the killing. There's always a ghost in his mind from the '97 production, and this of course is very useful for this production because we could then erase something from the performance text, but he still could remember it. He still has the memory of having done the erased scene. Overall, understanding that he feels this deep emotion as if a memory dwell inside him. So, I think that's an amazing, lifting experience, in this case, because he performed the part in *Lear*, and then what we did in 2012, we performed this part fifteen years later, so he could recreate it all from fifteen years apart. And he recreates it in 2012, with this whole knowledge of what he has experienced from 1997, so he cannot be replaced by a new actor. If a completely new actor came along, I would have to direct much more. While here, I didn't have to direct because he had lived and experienced it. So having this whole idea of this creation fifteen years ago, I could erase a scene's visibility, but it was still intact inside his intangible memory. So this is how we worked through the text—we erased the text from the form, from the visible stage, but it was still inside his intangible memory.

MA: Evidently in the 2012/15 version you were giving unprecedented possibilities of adaptation and answers to Shakespeare's material, and for me that was again really astonishing, from the point of view that you were not preserving what the authors "said" or what he "really" wrote, neither what tradition dictates from the

intercultural point of view. To develop a dynamic version, redrafting from and beyond the previous source, instead of reducing it to the state of preserving the original content. I was wondering if there's a sort of *translator's task*, as creator, as director? What are the limits or potential benefits of making these creative connections and links, perhaps uniting spectators, scholars, translators and theatre makers in a pro-creativity alliance, towards an unorthodox reading of Shakespeare?

OKS: Yes, there are two thoughts here. The first should not be underestimated. Shakespeare is rewritten constantly. We're not really just translating Shakespeare's words into Japanese or Mandarin or Korean or Indonesian, but we are rewriting the entire text. Actually the text of the 2012/15 production is still Kishida Ryo's text. We just erased some parts. We are no longer playing Shakespeare's rhythms. I think that's very important to say. It actually frees me from the text of Shakespeare; it's about what remains of the Shakespeare is actually the archetypal emotions, the structures that give me a large degree of freedom. So that's the first thing. I don't really have an issue translating Shakespeare, like with an Italian translation, because then you're trying to find a rhythm, you're trying to find meaning of Shakespeare's words, because in that sense, we're not performing Shakespeare's, we're performing Kishida's words. It opened, there is a big change. Of course the original Shakespeare is very important. Perhaps the strongest thing that I keep coming back to, that I'm always performing, are the imageries. So even in the Shakespeare version, I'm not performing Shakespeare but performing the imaginaries in it: The big scene where you have Lear on a cliff, lost in the storm, with his psychology at the moment, his grief when he comes into Cordelia's dead body. Actually, if you remember the original Shakespeare, when he meets Cordelia's body, he doesn't say much, he just says like "this heart just breaks and this sorrow is so immense, let me just die" and he dies. The speech is just about eight lines or something like that, very short, unlike the scene on the cliff under the storm. That is a big scene in itself, but I think that these are the imageries which remain for me, from the whole Shakespeare version, from the moment when he gives the land away to his elder daughters and Cordelia is silent. That's a realistic scene, but these other psychological scenes, about his trauma in the storm and when he's lost, he lost any sense and his dignity is melted down, and then meets the body of his true love, right? His younger daughter and his wife are the only persons who loved him for himself but not for his power. These are the imaginaries which exists in that play written by Shakespeare. You have this deep psychology, and whoever Shakespeare was, whether he was real or not, he was able to capture this great feeling of displacement, among the storm over by the cliff. With that action of giving away his kingdom to his evil daughters, he actually lost himself, and then we see he's melted down self in the wilderness. This for me is relevant, the imagery, not the imagery of the relationship with Goneril

or these things, which are just lots of padding around. In Kishida's story we gave quite a deep psychology to Goneril. For example, she has a reason to kill. Because she wants to destroy the patriarchy, there is a whole sense which actually Shakespeare did not provide. Shakespeare didn't really care about what the daughters were thinking of. In that sense it was much more similar to the *shite's* psychological structure, because actually Shakespeare mainly cared about the psychology of Lear. All these things happening around, there's no reason to understand why Goneril did what she did, it was just relevant her impact on him. I suppose, we assumed, and we embraced the fact of the self, being defined from being a king, the self in *Lear* is so much defined by the power, of being a patriarch, so once you take that away, you just, you just collapse, he just collapsed in the wilderness, so that's also a strong imagery from Shakespeare that we appropriated, to talk about patriarchy in Asia.

MA: Taking decisions about the imagery, representing the decadence of patriarchy but also the gender issue, in contrast with the pre-modern or Shakespeare matter, was that also part of the challenge of the 2012/15 production? I could see, in *Lear Dreaming*, a very emphatic decision regarding the female embodiment, considering these archetypal structures perhaps also as a way of opening a discussion regarding female agency, including motherhood, explicitly.

OKS: Yes, that was a strong development in 2012/15, because of a strong critique that came in 1997. More or less from academics, these critics like Bharucha (2001) refused to accept the codification of the *onnagata* role, whether or not it was according to the psychology of the role, but it was a deep codification, a kind of conduit into the psychology. Let's say, an 80-year-old *kabuki* master playing the role of Cordelia—a 20-year-old virginal character—and we claim that this is about feminist rights, it would never be accepted. I think it's quite interesting, I mean, I'm not going to say what is right or wrong, but it's quite interesting that this kind of critiques would never happen in Japan. We can just talk about Japan specifically, we don't have to go talk about other cultures because it was written as a *nō* play, a contemporary *nō* play. You would never have such an issue if a 60- or 70-year-old *nō* actor is playing a young maiden.

MA: Because it's part of the theatre paradigm.

OKS: It's part of the paradigm, yeah, but it is also conceptual, of a deeper psychological subjectivity. But in 1997 there was a list of critics fixated about the character of Lear's daughter, and it could not be played by a man. For

me it was a kind of imposition of subjective psychology over an entire production that was really looking towards negotiating tradition and contemporary. In 1997 there was no subjective psychology regarding Lear or the elder daughter. They were role types, the archetype of patriarch and the daughter or new generation who tries to destroy patriarchy. I think that in 2012/15, we started to research, to become much more involved by this subjective psychology, that's why we called it Lear Dreaming, is Lear himself dreaming or, is that all of us, including the audience are dreaming about Lear and what the play can mean as a dream, it becomes subjective. This subjective psychology becomes a new *modus operandi*; that's why it was appropriate to have actresses or female musicians playing these roles, because it was already within the subjective psychology, while in '97 it was about the psychological archetypes, about the concept of patriarchy and the concept of destroying patriarchy, destroying the old world to create something anew, that destruction could be a brutal one.

MA: Then, from the '97 to the 2012/15 version you reformulated the theatrical canon that included the female embodiment by a male body as part of the classic theatre connotation, either in *nō* or in Elizabethan theatre, where male adolescent bodies would portray female characters, such as Cordelia. Through this re-contextualization, through your vision, you illuminated and modified preconceptions about Shakespearean and pre-modern matter, reworking the historical and cultural connotations you're dealing with these tension and distension, to talk about dissent. Very interesting indeed. Regarding the issue of dissent, in your new work recently premiered in Taipei—I'm referring to *Thousand Stages, Yet I Have Never Quite Lived*—I was wondering, is there a constant in your work, reformulating meanings, delivering new connotation regarding the development of certain theatre cultures?

OKS: Yeah, in my approach to this new work, there are three positions I am interested about: nation, art and self. In that particular case, the controversy revealed, or unveiled in the production, although everybody knows it, to state publicly on a stage that Beijing opera was part of the propaganda machinery, the art of the regime. I mean we also know there was Nazi art, but in terms of the Taiwanese history, this idea was the propaganda machinery of the military. That was the narrative that we put forward. This narrative is very well known, but then when we made it public on stage, it was too provocative, right into extreme, revealing the political taboos that have existed, either because of nationalism. I do deal with the power of the nation, and the power of art exploited by the militia. The whole point of the Beijing opera used by the military to install an identity. If we read James R. Brandon (2009) from University of Hawaii, he wrote a lot about the history of *kabuki*, and you can see how *kabuki* was used as a nationalistic art form by the Japanese government around World War II. It actually

starts from the Sino-Russian War. *Kabuki* was already used as part of the propaganda, in the same way that, *nō* theatre was the art of the samurai, used by those power structures. All these traditional art forms have been made into accomplices for these instances of power. Art itself has a dialogue between its own purity, that it's usually instrumentalized, etc. In Taiwan we went further into the self. The actress realized art itself was not enough. After the military was defeated and martial law was lifted, Taiwan became a democracy, and then she became a pure artist, but then after twenty years she also begins to realize the artist within herself, within that art, and I think this actually is a conversation which I didn't make in *Lear*, where there were cultural grids and political grids. It's about cultural politics between Japan, China, and Korea, or Japan and Southeast Asia, because Southeast Asia was colonized by Japan. That's why the loyal attendant is Indonesian, for example. I linked the nation and power structures to the art forms, essentially still telling the story of characters, and it's almost a kind of morality tale, of a man who lives behind power only to realize that he has to finally kill himself, to be released from power. This of course extends the Shakespeare's *Lear*, because King Lear did not realize that he had to destroy himself to be released from the power structure. He was such a vassal of the power structure that the only way he could be free was killing himself. Of course, Shakespeare's *Lear* doesn't realize. That's what I often love about this kind of work for myself, where you reached a certain point where you go beyond the original, innovation commences. The work of re-performing, reinventing, adapting the "original". Where you reach beyond the inspiration, somehow the inspiration of *Lear* led us to this point where the only way this great king could be free was killing himself, to commit *seppuku*. A ritual act that is designed by the system but the individual still takes the choice to act, he may have no choice but he still decides. It was the only way to be free from the memories of Korea, China, Nanjing massacre, Southeast Asia's colonisation, World War II, the brutal colonisation of Korea. The only choice was a final release of himself, for me this is a moment where again we extend beyond the original literature, because of my own interest of this natural triangle of relationships between, power, art and self. For me, *Lear*'s last scene portrays an individual symbolizing freedom, when mankind takes personal responsibility to decolonize themselves in the hope that the world can be transformed. And art itself is very ambiguous zone, because art is constantly instrumentalized, not just becoming a victim, but art desires to link to power while it also desires to be a medium of liberation and freedom finding the self. But somehow art itself is not always a saviour. *Lear* was actually a very naive work. In many ways *Lear Dreaming* was much more mature. But, because we were naive in 1997, we could also be quite clear, we were not afraid to be clear. At the time, I didn't think too much about the self because I was working inside the traditional forms.

MA: Thank you so very much for this last consideration, explicating all the different layers of meaning, that I'd like to take as conclusion of the interview. Thank you for the entire dialogue, it was a pleasure. And I'm looking forward to your Keynote speech at the upcoming World Shakespeare Conference in July 2021 in Singapore and online.



1. *Lear Dreamer*, Singapore 2012. T:>Works (TheatreWorks)



2. *Lear Dreaming*, Singapore 2012. T:>Works (TheatreWorks)



3. *Lear Dreaming*, Singapore 2012. T:>Works (TheatreWorks)



4. *Lear Dreaming*, Singapore 2012. T:>Works (TeatreWorks)



5. *Lear Dreaming*, Singapore 2012. T:>Works (TheatreWorks)

Bibliography

ADELMAN, JANET

1992 *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays*. Routledge, New York.

AGAMBEN, GIORGIO

1993 (1978) *Infancy and History: The Destruction of Experience*, London, Verso.

2002 *L'aperto: L'uomo e L'animale*, Bollati Boringhieri, Torino.

ARISAWA, SHINO

2012 *Dichotomies between Classical and Folk in the Intangible Cultural Properties of Japan*, in Keith Howard, Ed., *Music as Intangible Cultural Heritage*, Ashgate Publishing, London, pp. 181-196.

BAL, MIEKE

2009 *Working with Concepts*, in «European Journal of English Studies» v. 13 n. 1, pp. 13-23.

BEICHMAN, JANINE

1986 *Drifting Fires*, in «Asian Theatre Journal» v. 3 n. 2, pp. 233-260.

BHARUCHA, RUSTOM

2001 *Consumed in Singapore: The Intercultural Spectacle of Lear*, in «Theatre» V. 31 n. 1, pp. 107-127.

BOSMAN, ANSTON

2001 *Shakespeare and Globalization*, in Margreta de Grazia, Stanley Wells, Eds., *The New Cambridge Companion to Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge UK.

BOXER, CHARLES R.

1967 (1951) *The Christian Century in Japan 1549-1650*, Berkeley, California University Press.

1978 *The Church Militant and Iberian Expansion, 1440-1770*, London, Johns Hopkins University Press.

BRANDON, JAMES R.

1967 *Theatre in Southeast Asia*, Harvard University Press, Cambridge, MA.

BROWN, STEVEN T.

2001 *The Cultural Politics of Noh*, Stanford University, Stanford, CA.

BUTLER, JUDITH

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

1997 *The psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford CA, Stanford University Press.

CANAGARAJAH, SURESH

2007 *Lingua Franca English, Multilingual Communities, and Language Acquisition*, in «The Modern Language Journal» v. 91, Focus Issue, pp. 923-939.

CHAN, LEO

2012 *A Survey of the 'New' Discipline of Adaptation Studies: Between Translation and Interculturalism*, in «Perspectives» v. 20, n. 4, pp. 411-418.

CHAN-HONG, LEONG

2014 *Social Markers of Acculturation: A New Research Framework on Intercultural Adaptation*, in «International Journal of Intercultural Relations» 38, pp.120-132.

EDWARDS, JAMES RHYS

2014 *Impossible Properties: Language and Legitimacy in Ong Keng Sen's Lear*, in «International Journal of Asia Pacific Studies», v. 10, no. 2, pp. 13-34.

EMMERT, RICHARD

1997 *Expanding Nō's Horizons: Considerations for a New Nō Perspective*, in James R. Brandon, Ed., *Nō an Kyōgen in the Contemporary World*, University of Hawai'i Press, Honolulu, HI.

ENGLER, BALZ

2006 *The Editor as Translator*, in «Shakespeare Survey» 59, 193-7

FREUD, SIGMUND

1978 (1925) *Opere, Vol. 10 1924-1929 Inibizione, Sintomo e Angoscia*, Boringhieri, Torino.

1961 (1933) *On Femininity*, in James Strachey Ed., *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, The Hogarth Press, London.

GOODY, JACK

1993 *The Culture of Flowers*, Cambridge University Press, Cambridge, New York.

HAMANA, EMI

2016 *Translingual Performance of King Lear: Lear Dreaming as a Case Study*, in «Litteraria Praensia: Studies in Literature and Culture» v. 26, n. 52.

HOENSELAARS, TON

2004 *Shakespeare and the Language of Translation*, Arden Shakespeare, London.

IKEUCHI, YASUKO

2010 *Counter-Narrativity and Corporeality in Kishida Rio's Ito Jigoku*, in Markus Hallensleben, Ed., *Performative Body Spaces*, Brill, Leiden.

JAKOBSON, ROMAN

1959 (2004) *On Linguistic Aspects of Translation*, in Lawrence Venuti, Ed., *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, pp. 156-162.

LEITER, SAMUEL L.

2014 *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*, Rowman & Littlefield, London.

MOUSELY, ANDY

2012 *Care, Skepticism and Speaking in the Plural: Posthumanism and Humanism in King Lear*, in Stefan Herbrechter, Ivan Callus, Eds., *Posthumanist Shakespeares*, Palgrave, London, pp. 97-113.

ONG, KENG SEN

2006 *Thoughts on Translation in Intercultural Performance*, in Jennifer Lindsay Ed., *Between Tongues: Translation and/of/in Asian Performance*, NUS Press, Singapore.

2007 *Desiring Mobility*, in «Performance Research» v. 12, n. 2, pp. 145-48.

PINNINGTON, NOEL J.

1998 *Invented Origins: Muromachi Interpretations of "okina sarugaku"*, in «Bulletin of the School of Oriental and African Studies», v. 61, n. 3, pp. 492-518.

RATH, ERIC C.

2000 *From Representation to Apotheosis: Nō's Modern Myth of Okina*, in «Asian Theatre Journal» v. 17, n. 2, pp. 253-268.

RIMER, J. THOMAS - YAMAZAKI MASAKAZU

1984 *On the Art of the Nō Drama: The Major Treatises of Zeami*, Princeton University Press, Princeton.

SCHOLZ-CIONCA, STANCA

2017 *Nō within Walls and Beyond: Theatre as Cultural Capital in Edo Japan (1603–1868)* in Gvozdeva K., Korneeva T., & Ospovat K. Eds., *Dramatic Experience: The Poetics of Drama and the Early Modern Public Sphere(s)*, Leiden, Brill.

SMETHURST, MAE J.

1989 *The artistry of Aeschylus and Zeami: a comparative study of Greek tragedy and nō*, Princeton University Press, Princeton.

SWAN, CHARLES, Ed.

2019 (1945) *Gesta Romanorum: Entertaining Moral Stories*, George Routledge and Sons, London.

TAKEUCHI, YOSHIMI

2018 (1963) *L'Asiatisme Japonais*, in *La Trajectoire du Japon Modern: regards critiques des années 1950*, Paris, Les belles lettres.

TATLOW, ANTONY

2001 *Shakespeare, Brecht, and the Intercultural Sign*, NC: Duke University Press, Durham.

THORPE, ASHLEY

In press *Emily—an English Language Noh, Introduction: Part II Theorizing the Multiplicity of Noh'*, in *English-Language Noh: Texts and Analysis*, Cornell East Asia Series, Cornell University Press, Ithaca.

TONOOKA, NAOMI

2001 *The limits of speech: Kishida Rio's thread hell*, in «Women & Performance: A Journal of Feminist Theory», 12, 1, pp. 151-165.

YATES, FRANCES A.

1979 *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, Routledge, London.

antropologia e teatro

ARTICOLO

Le vie della *mimesis* tra teatro e musica Jean-Jacques Rousseau: storia di un apparente paradosso

di Maria Semi

Abstract – ITA

Teatro di prosa e teatro lirico ricevono nell'opera di Rousseau un trattamento diametralmente opposto. Per quanto il *citoyen de Genève* identifichi nell'interesse e nell'imitazione due principi comuni a teatro ed opera, la natura della *mimesis* teatrale e di quella musicale sembra dividere le due forme d'arte. L'articolo, poggiandosi sul commento di numerosi passi dalle opere di Rousseau, mette in luce come alcune considerazioni sul ruolo di pietà e immaginazione nello sviluppo della storia umana costituiscano il sottofondo dal quale emerge l'analisi dell'imitazione dell'autore. Infine, viene posto in rilievo il rapporto costitutivo tra musica e linguaggio, la cui comprensione è cruciale per cogliere il motivo della differenza nell'effetto morale di musica e teatro.

Abstract – ENG

Theatre and opera in Rousseau's works deserve radically different treatments. Although the *citoyen de Genève* recognizes interest and imitation as common principles to both forms of art, the nature of theatrical and musical imitation sets them apart. The article draws on many writings of Rousseau to show how considerations about the role played by pity and imagination in the development of human history stand in the background to the author's analysis of imitation and it singles out the peculiar relationship between music and language as crucial to the distinction between the moral effects of theatre and music.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 13 (2021)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/13820

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

Direttore responsabile: Matteo Paoletti

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

Le vie della *mimesis* tra teatro e musica in Jean-Jacques Rousseau: storia di un apparente paradosso

di Maria Semi

La scena del feroce attacco di Jean-Jacques Rousseau al teatro di prosa è piuttosto nota. D'Alembert, sopra il quale aleggia la figura di Voltaire, scrive l'articolo *Génève* per il settimo tomo dell'*Encyclopédie* (1757) in cui - tra molte altre cose - suggerisce lo stabilimento in città di un teatro di prosa stabile. Rousseau era a conoscenza di questo particolare già da prima della pubblicazione del settimo tomo, perché Diderot gliene aveva fatto menzione in un incontro privato e si era detto "indigné de tout ce manège de séduction dans ma patrie" (*Confessions*, OC, I: 495) e pronto alla replica, che non tarderà.¹

La *Lettre à d'Alembert* (1758), scritta nel breve arco di tre settimane, assumerà un'estensione notevole e toccherà alcuni nodi centrali della riflessione settecentesca francese sul teatro: natura degli spettacoli e loro relazione con la morale, relazione tra spettacolo e spettatore, ruolo dell'attore. Alle considerazioni generali sugli spettacoli, si aggiungerà un puntuale esame degli effetti (nefasti) che lo stabilimento di un teatro avrebbe sul tessuto sociale, economico, politico di Ginevra. Nota è l'alternativa allo spettacolo teatrale che Rousseau immagina nel finale della lettera: la festa, evocata anche in altri scritti del ginevrino.²

Nel leggere la condanna al teatro di prosa³ avendo a mente ciò che Rousseau scrive a proposito del teatro musicale, molto meno bistrattato (soprattutto se in italiano), emerge un'apparente contraddizione: perché mai il teatro musicale dovrebbe prestarsi a considerazioni di ordine morale differenti rispetto al teatro di prosa? Non

¹ Per le opere di Rousseau rinvio alla, ormai classica, edizione delle opere complete in cinque volumi della Pléiade. Si modifica, dunque, in questo specifico caso il sistema di rinvio bibliografico autore-data che non permetterebbe di risalire se non con fatica all'opera di Rousseau che viene citata. Si farà dunque riferimento al volume delle opere complete (segnalate dalla sigla OC), preceduto dal titolo abbreviato dello scritto citato e seguito dal numero di pagina. Segnalo inoltre che il secolo corrente ha visto la pubblicazione di due nuove edizioni delle opere complete del ginevrino. La prima, *l'Édition thématique du Tricentenaire*, in 24 volumi e già completata, per i tipi di Slatkine-Champion, diretta da R. Trousson e F. S. Eigeldinger, la seconda (*Œuvres complètes. Présentation chronologique* diretta da J. Berchtold, F. Jacob, C. Martin e Y. Séité) in 21 volumi e ancora in fase di pubblicazione, per i tipi di Classiques Garnier.

² In particolare nella *Nouvelle Héloïse* e nelle *Considérations sur le gouvernement de Pologne*. Per un'analisi puntuale della festa in Rousseau, con un commento alla letteratura relativa, si veda De Marinis 2004.

³ Ricordiamo qui che, per quanto la *Lettre à d'Alembert* esprima numerose perplessità sullo spettacolo teatrale, Rousseau è sempre molto chiaro nel definire i limiti e i contorni della sua critica: essa è rivolta a un determinato modo di intendere e realizzare lo spettacolo in un preciso luogo e momento storico. Non si tratta di una critica assoluta, ma relativa (cfr. Forman-Barzilay 2003).

abbiamo in entrambi i casi una forma di spettacolo per gli occhi e per le orecchie il cui tema principale sono le azioni e passioni umane? Nel riassumere alcuni aspetti della critica allo spettacolo teatrale di Rousseau mettendoli a confronto con altri testi dell'autore e nell'esaminare le sue teorie sull'imitazione - mettendo in luce la radicale differenza tra imitazione teatrale e imitazione musicale - cercherò di fornire una giustificazione circa la disparità di trattamento fra le due forme di rappresentazione. L'articolo esaminerà prima, dunque, la *Lettre à d'Alembert* e in particolar modo il ruolo che il sentimento di pietà sembra giocare in essa, per poi trattare della natura dell'imitazione musicale e del teatro d'opera.⁴

Pietà sterile e imitazione al secondo grado nella Lettre à d'Alembert (1758)

Il sentimento di pietà⁵ riveste un ruolo importante nella descrizione dell'uomo nello stato di natura nel *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754, da qui in poi 'secondo *Discours*') e pensando alla sua centralità forse ci si sarebbe potuti aspettare un trattamento migliore per il teatro di prosa nelle considerazioni del ginevrino. In fondo, nella *Poetica* di Aristotele, la pietà è uno dei due sentimenti costitutivi della tragedia. Tuttavia, conoscendo Jean-Jacques, era anche semplice immaginarsi che le cose non potessero procedere in modo così rettilineo e che la pietà dell'uomo naturale non potesse essere la stessa che si prova a teatro. Di fatto il concetto di pietà segue il destino di altri termini (come, ad esempio, accento o melodia) il cui significato e valore cambiano a seconda del contesto storico⁶ all'interno del quale sono inseriti. Nel menzionare la pietà nella *Lettre* Rousseau scrive:

J'entens dire que la tragédie mène à la pitié par la terreur ; soit ; mais quelle est cette pitié? Une émotion passagère et vaine, qui ne dure pas plus que l'illusion qui l'a produite ; un reste de sentiment naturel étouffé bientôt par les passions ; une pitié stérile, qui se repait de quelques larmes, et n'a jamais produit le moindre acte d'humanité.⁷

⁴ La letteratura secondaria relativa a Rousseau è ormai sterminata e la *Lettre* è un testo molto commentato. Mi limiterò dunque a menzionare solo le questioni e la letteratura secondaria più rilevanti ai fini del nostro discorso.

⁵ Derrida 1967 dedica grande rilievo al discorso relativo alla pietà nel secondo *Discours* e nell'*Essai sur l'origine des langues*.

⁶ Si usa qui il termine 'storico' in senso lato, perché la storia in Rousseau è sempre una narrazione fittizia di origine congetturale (cfr. Gearhart 1984). Il ginevrino non è interessato all'esattezza dei fatti o delle loro ricostruzioni, ma al valore euristico di una storia verosimile (si ricordi l'inizio della narrazione nel secondo *Discours*: "commençons donc par écarter tous les faits", *Discours sur l'inégalité*, OC III: 132).

⁷ *Lettre à d'Alembert*, OC V: 23.

La pietà indotta dal teatro ha quindi le seguenti caratteristiche: essendo frutto di un'illusione, è passeggera e sterile. Può anche far versare lacrime, ma sono di cocodrillo: non generano atti di umanità.⁸ L'uomo va a teatro per bearsi dei propri sentimenti, cui può dare sfogo senza doverne pagare le conseguenze. La pietà che si prova a teatro non è dunque una forza trasformatrice, ma è la pietà dettata dall'amor proprio,⁹ il vizio capitale dell'uomo civilizzato: "C'est la raison qui engendre l'amour-propre, et c'est la réflexion qui le fortifie ; C'est elle qui replie l'homme sur lui-même ; c'est elle qui le sépare de tout ce qui le gêne et l'afflige"¹⁰. Il ripiegamento in sé stesso dell'uomo civilizzato non ha nulla a che vedere con l'isolamento dell'uomo primitivo, incapace di riconoscere il suo prossimo perché privo di immaginazione ("Celui qui n' imagine rien ne sent que lui-même, il est seul au milieu du genre humain"¹¹): presso l'uomo primitivo non vi è che uno spettatore, lui stesso, e uno spettacolo, la natura. L'uomo allo stato di natura sa provare pietà per ogni altro animale senziente e questo sentimento, in uno stadio che precede l'esistenza della moralità, è la sua legge. Nella narrazione di Rousseau nel secondo *Discours*, la pietà agisce senza mediazione nell'uomo di natura, conducendolo a soccorrere chi soffre: essa è un abile sotterfugio della natura che, grazie all'amor di sé, protegge l'intera specie. Nel momento in cui si affermano la ragione e l'amor proprio invece il ragionamento muta. La pietà non spinge più all'azione e il ragionamento che concludeva la citazione di nota sette è il seguente: "Péris si tu veux, je suis en sûreté".¹² Ed ecco quindi la ragione dell'apparente paradosso contenuto nella frase della *Lettre* dove Rousseau scrive : "L'on croit s'assembler au Spectacle, et c'est-là que chacun s'isole; c'est-là qu'on va oublier ses amis, ses voisins ses proches, pour s'intéresser à des fables [...]". Mentre l'uomo di natura è solo in mezzo al genere umano perché non ha alcuna nozione di genere umano, lo spettatore si disinteressa della società reale, va a teatro ad esercitare a vuoto i propri sentimenti, per poi rinchiuderli a doppia mandata non appena uscito. Esattamente ciò che Saint-Preux, nella *Nouvelle Héloïse*, dovrà imparare a fare arrivato a Parigi.¹³ Parigi è descritta da Saint-Preux come il

⁸ Sul tema dell'ambiguità delle lacrime in Rousseau cfr. Menin 2012.

⁹ Sulla distinzione, di capitale importanza nella filosofia di Rousseau, tra *amour-propre* e *amour de soi* cfr. Chazan 1993.

¹⁰ *Discours sur l'inégalité*, OC III: 156.

¹¹ *Origine des langues*, OC V: 396.

¹² *Discours sur l'inégalité*, OC III: 156.

¹³ "Chaque jour en sortant de chez moi j'enferme mes sentiments sous la clef, pour en prendre d'autres qui se prêtent aux frivoles objets qui m'attendent", *Nouvelle Héloïse*, OC II: 255. Ancora, nell'*Essai sur l'origine des langues*, Rousseau mette in connessione la nascita dell'*amour-propre* e la necessità di mettere sotto chiave il proprio cuore: "Les premières langues, filles du plaisir et non du besoin, portèrent longtems l'enseigne de leur père ; leur accent séducteur ne s'effaça qu'avec les sentiments qui les avoient fait naître, lorsque de nouveaux besoins introduits parmi les hommes forcèrent chacun de ne songer qu'à lui-même et de retirer son cœur au-dedans de lui" (*Origine des langues*, OC V: 407).

trionfo del regno dell'apparenza, essa lo forza a "donner un prix à des chimeres, et d'imposer silence à la nature et à la raison, je vois ainsi défigurer ce divin modèle que je porte au dedans de moi"¹⁴. L'emozione suscitata a teatro, passeggera e vana, non è in grado di generare risposte o relazioni morali tra gli individui e questo perché:

la source de l'intérêt qui nous attache à ce qui est honnête et nous inspire de l'aversion pour le mal, est en nous et non dans les pièces. Il n'y a point d'art pour faire produire cet intérêt, mais seulement pour s'en prévaloir. L'amour du beau est un sentiment aussi naturel au cœur humain que l'amour de soi-même ; il n'y nait point d'un arrangement de scènes ; l'auteur ne l'y porte pas, il l'y trouve ; et de ce pur sentiment qu'il flate naissent les douces larmes qu'il fait couler.¹⁵

Non solo la pietà a teatro viene resa inefficace, ma essa viene anche strumentalizzata dal lavoro dell'attore, moralmente riprovevole perché utilizza i segni delle passioni (come, ad esempio, il pianto) per manovrare a proprio piacere il sentimento dello spettatore.¹⁶ La pièce teatrale dipinge delle passioni che rassomigliano solo a quelle 'vere' (perché l'autore le deve adattare al sentimento del pubblico), e per di più esse vengono portate ad uno sterile parossismo. L'esito della lunga disamina di Rousseau è noto: il teatro si può anche lasciar prosperare in tutti quei luoghi, come Parigi, dove lusso e corruzione già divampano. In quel caso il teatro non produrrà nulla di nocivo, anche se rivestirà comunque quella funzione di ghirlanda di fiori sulle catene di ferro da cui sono gravati gli uomini di cui l'autore parlava in apertura al primo *Discours*.¹⁷ Nel caso invece di città ancora virtuose, come Ginevra, lo stabilimento di un teatro comporterebbe l'inizio del declino morale, non solo in virtù della relazione tra spettacolo e moralità che abbiamo appena esaminato, ma anche in virtù di una dettagliata analisi di economia politica ed economia del sentimento.¹⁸

Que les prétendus gens de gout admirent en d'autres lieux la grandeur des palais, la beauté des équipages, les superbes ameublements, la pompe des spectacles, et tous les raffinements de la mollesse et du luxe. A

¹⁴ *Nouvelle Héloïse*, OC II: 255.

¹⁵ *Lettre à d'Alembert*, OC V: 22.

¹⁶ Cfr. Dugan - Strong 2001.

¹⁷ *Discours sur les Sciences*, OC III: 6.

¹⁸ Leichman 2012. Si ricorda, tra l'altro, che Rousseau è l'autore dell'articolo dedicato all'economia politica nell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert.

Genève, on ne trouvera que des hommes, mais pourtant un tel spectacle a bien son prix, et ceux qui le rechercheront vaudront bien les administrateurs du reste.¹⁹

Il fatto che il passo sopra citato provenga dal secondo *Discorso*, dedicato alla città di Ginevra, e non dalla *Lettre* dice molto sulla stretta parentela tra i due testi, e d'altro canto il caso virtuoso della società dei *Montagnons* che Rousseau porta nella *Lettre* è proprio l'esempio di una realtà non marcata dalla profonda diseguaglianza che distingue la società moderna e che è l'oggetto dell'indagine del secondo *Discours*. La riflessione sul senso di pietà e sulla differenza che intercorre tra il suo esercizio nel contesto dell'*amour de soi* piuttosto che nel contesto dell'*amour-propre* fornisce un altro punto di vicinanza tra i due testi.

Come accennavo in apertura, in teoria le critiche espresse nei confronti del teatro di prosa si sarebbero potute applicare anche al teatro d'opera, eppure questo non accade. Avremo modo di vedere come la musica nella riflessione di Rousseau abbia delle caratteristiche tali da rendere le due forme di rappresentazione non comparabili²⁰ e come la riflessione rousseviana sulla natura del linguaggio e degli accenti lo induca inoltre ad individuare una forma perfetta in cui teatro di prosa e teatro d'opera vengono a coincidere: la tragedia greca.

Il teatro lirico e la voce della natura

Rousseau definisce l'opera come: "Spectacle dramatique et lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux Arts, dans la représentation d'une action passionnée, pour exciter, à l'aide des sensations agréables, l'intérêt et l'illusion"²¹. Interesse, illusione e passioni pongono di certo il teatro lirico in continuità con quello di prosa. Tuttavia la peculiare natura della musica, la sua primigenia unione con la parola e, ancor più, la sua capacità di agire come segno marcano la discontinuità tra le due forme artistiche al livello che stava più a cuore a Rousseau, ossia quello morale. Procederemo quindi ad un esame del nesso tra imitazione e passioni nella filosofia della musica del ginevrino per mettere in luce le differenze con le considerazioni appena lette circa il teatro di prosa.

Nella *Lettre* Rousseau rimproverava al teatro a lui contemporaneo di non essere, di fatto, un'imitazione del *semblant*, una rappresentazione diretta di costumi e azioni, ma un'imitazione mediata, un'imitazione del

¹⁹ *Discours sur l'inégalité*, OC III: 120.

²⁰ Per un panorama generale circa la musica nella vita e nel pensiero di Rousseau rinvio a Collisani 2007.

²¹ *Dictionnaire*, OC V: 948.

ressemblant.²² Il celebre esempio usato da Rousseau è quello tratto dal *Misanthropo* di Molière,²³ in cui egli mette in luce come l'autore abbia dovuto modificare dei tratti del carattere di Alceste per renderlo ridicolo agli occhi del pubblico, andando così incontro ai suoi gusti. L'andare incontro al gusto corrotto dell'epoca, già duramente criticato nel primo *Discours* del 1750, il non osare più sconvolgere (come invece fa la tragedia greca che tratta temi che per noi, dice Rousseau, sarebbero impossibili da sopportare), l'imitare un'imitazione²⁴ allontana il teatro da noi e al tempo stesso lo rende inefficace e sterile:

Voilà donc à peu près à quoi servent tous ces grands sentimens et toutes ces brillantes maximes qu'on vante avec tant d'emphase ; à les reléguer à jamais sur la Scène, et à nous montrer la vertu comme un jeu de theatre, bon pour amuser le public, mais qu'il y auroit de la folie à vouloir transporter sérieusement dans la Société. Ainsi la plus avantageuse impression des meilleures tragédies est de réduire à quelques affections passagères, stériles et sans effet, tous les devoirs de l'homme, à nous faire applaudir de nôtre courage en louant celui des autres, de nôtre humanité en plaignant les maux que nous aurions pu guérir, de nôtre charité en disant au pauvre : Dieu vous assiste.²⁵

L'imitazione e l'interesse sono due caratteristiche che Rousseau sottolinea essere in comune a musica e teatro. Nel descrivere in cosa consista l'imitazione in una lettera a Louis Lesage del 1754 Rousseau scrive: "Je ne dirois pas, de peur d'obscurité, que le beau consiste dans l'imitation du vrai, mais dans le vrai de l'imitation"²⁶. Esiste dunque una verità nell'imitazione, che però gli autori di teatro contemporanei di norma prostituiscono alle norme del proprio tempo, limitando così la possibilità stessa di azione morale del teatro. La presenza della musica nel dramma lirico sembra essere ciò che può mettere al riparo il teatro da una simile inefficacia. Nel *Dictionnaire de musique* Rousseau scrive che gli oggetti del dramma lirico sono "L'énergie de tous les sentimens, la violence de toutes les passions [...]" e aggiunge che "l'illusion qui en fait le charme, est toujours détruite aussi-tot que l'Auteur et l'Acteur laissent un moment le Spectateur à lui-meme".²⁷ Ricorderemo qui che

²² Termini usati in Coleman 1984.

²³ Sulle critiche legate al *Misanthropo* di Molière nella Francia settecentesca si veda Menin 2017.

²⁴ Si ricorda qui che Rousseau è anche autore di uno scritto dedicato all'imitazione teatrale in cui riassume la dottrina platonica della *mimesis* (*De l'imitation théâtrale*, OC V)

²⁵ *Lettre à d'Alembert*, OC V: 24.

²⁶ Leigh 1965-1998: 1.

²⁷ *Dictionnaire*, OC V: 954.

in precedenza avevamo visto come secondo Rousseau il teatro di prosa isoli lo spettatore, lo lasci a sé stesso e così facendo lo consegna all'amor proprio che ne esalta il narcisismo ed egoismo. In un dramma lirico riuscito, di fatto, questo non dovrebbe accadere mai. Lo spettatore non solo non ha modo di rinchiudersi nel solipsismo dell'amor proprio, ma - se le cose funzionano - non si rende nemmeno più conto di essere ad uno spettacolo e di star ascoltando della musica:

l'on sentit que le chef-d'oeuvre de la musique étoit de se faire oublier elle-meme, qu'en jettant le désordre et le trouble dans l'ame du Spectateur elle l'empêchoit de distinguer les Chants tendres et pathétiques d'une Heroine gémissante des vrais accents de la douleur; et qu'Achille en fureur pouvoit nous glacer d'effroi avec le meme langage qui nous eut choqués dans sa bouche en tout autre tems.²⁸

Se lo spettacolo lirico fa il suo corso, lo spettatore non è isolato dal suo simile, ma fremme e piange con lui, creando quel senso di comunanza e comunità così essenziale nella filosofia rousseviana.²⁹ Senso di comunanza che, ad esempio ritroviamo nel momento in cui, nelle *Confessions*, Rousseau descrive l'effetto che fece l'esecuzione della sua opera *Le devin du village* a Fontainebleau menzionando una sorta di effetto a valanga, in cui l'effetto dell'opera viene accresciuto dal suo stesso effetto: "le plaisir de donner de l'émotion à tant d'aimables personnes m'émût moi-même jusqu'aux larmes, et je ne les pus contenir au premier duo, en remarquant que je n'étois pas seul à pleurer".³⁰ L'opera commuoveva e la commozione generava a propria volta ulteriore commozione, in un meccanismo di amplificazione delle passioni.

Per ciò che concerne il potere patetico dell'arte dei suoni, Rousseau dice a chiare lettere che la musica riesce a fare un passo più in là rispetto alla semplice declamazione grazie alla melodia:

la Musique ne sauroit aller au cœur que par le charme de la mélodie, et s'il n'étoit question que de rendre l'accent de la passion, l'art de la déclamation suffiroit seul, et la Musique, devenue inutile, seroit plutôt

²⁸ *Dictionnaire*, OC V: 954. Si noti che si ritrova esattamente la stessa considerazione nella lettera dedicata alla musica italiana della *Nouvelle Héloïse* (I, XLVIII) in cui Saint-Preux scrive: "mais quand après une suite d'airs agréables, on vint à ces grands morceaux d'expression, qui savent exciter et peindre le desordre des passions violentes, je perdois à chaque instant l'idée de musique, de chant, d'imitation ; je croyois entendre la voix de la douleur, de l'emportement, du desespoir [...]", OC II : 133-134.

²⁹ Neidelman 2013.

³⁰ *Confessions*, OC I: 379. Il medesimo senso di comunanza cui conduce la musica è evocato nella famosa lettera sulla vendemmia della *Nouvelle Héloïse* (V, VII) in cui Saint-Preux descrive i canti delle donne al lavoro e ne equipara il "semplice unisono" all'immagine perfetta di una società armoniosa. Sulla vicinanza tra considerazioni estetiche e politiche in Rousseau si veda Simon 2013.

importune qu'agréable [...]. Il y a, dans tous les bons Opéra [...] mille morceaux qui font couler des larmes par la Musique, et qui ne donneroient qu'une émotion médiocre ou nulle, dépourvus de son secours, quelque bien déclamés qu'ils pussent être.³¹

Come può, dunque, la musica raggiungere tali effetti? Paradossalmente, se si pensa a ciò che Rousseau ha scritto circa l'imitazione teatrale, la musica esplica tutte le proprie potenzialità proprio in quanto arte dell'imitazione ed è qui che è bene precisare come le due imitazioni (musicale e teatrale) non abbiano propriamente nulla in comune. Rousseau distingue due diverse potenzialità della musica: esiste una musica naturale, che esercita il proprio potere in modo meccanico, agendo sui sensi;³² esiste poi una musica imitativa - quella teatrale - che invece agisce in modo diverso: "par des inflexions vives accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint pour les tableaux, rend tous les objets, soumet la Nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentimens propres à l'émouvoir"³³. L'imitazione musicale è, di fatto, espressione. La musica, il ginevrino lo dice a chiare lettere, non imita azioni o oggetti esterni (o meglio, lo può fare, ma non è in questo che risiede il suo potere): essa imita (leggi: esprime, ricrea in noi, genera) le passioni che proveremmo se ci trovassimo nella situazione che il dramma ci presenta. La musica non imita il mare in tempesta. Se così facesse, la sua imitazione sarebbe simile a quella teatrale, una imitazione del rassomigliante: essa dovrebbe selezionare degli elementi della realtà per tradurli in una rappresentazione imitativa che abbia senso per noi. Ma la (buona) musica non fa questo. Essa ricrea in noi quell'insieme di tumultuose passioni che proveremmo se ci trovassimo in mezzo, o di fronte, a una tempesta. Essa ci fa vivere dei sentimenti (che, in quanto tali, non possono che essere veri) in modo diretto, senza mediazioni, e può giungere ad essere talmente trasparente - come abbiamo letto - dallo scomparire dal nostro orizzonte percettivo nel momento in cui ci troviamo trasportati al di fuori di noi.³⁴ Lo strumento principale che consente alla musica di raggiungere queste vette, nell'epoca in cui si è ormai consumata la separazione tra parola e musica, è la melodia; ciò che si cerca di rendere mediante essa è "le ton dont s'expriment les sentimens qu'on veut représenter, et l'on doit bien se garder d'imiter en cela la déclamation théâtrale qui n'est elle-même qu'une imitation, mais la voix de la Nature

³¹ *Lettre à M. Burney, OC V: 444.*

³² Questa è la musica il cui principio fondante è l'armonia e che Rousseau identifica nella tradizione francese e in Rameau in particolare, che è l'obiettivo polemico di gran parte di suoi scritti.

³³ *Dictionnaire, OC V: 918.*

³⁴ Sulla contrapposizione tra trasparenza ed ostacolo in Rousseau rinvio al celeberrimo Starobinski 1971.

parlant sans affectation et sans art”.³⁵ La contrapposizione tra imitazione teatrale e espressione musicale è qui apertamente tematizzata. La melodia non è una semplice imitazione del *rassemblant*, come nel caso della declamazione teatrale, essa cerca di dare espressione alla voce della natura. Per riuscire ad attuare in modo corretto l’imitazione musicale ovviamente il compositore e l’esecutore, oltre a studiare a fondo la natura umana, dovranno seguire tutta una serie di regole e attenzioni, sulla quali tuttavia qui non mi soffermerò perché ci porterebbero lontano dal nostro argomento. Ciò che ci resta da precisare, prima di passare ad illustrare il caso della tragedia antica, è il modo in cui la musica riesce tutto sommato a salvarsi dal grande e triste sistema di Rousseau: nonostante la separazione dal linguaggio, nonostante l’imbarbarimento dei costumi e della civiltà, la musica mantiene un potere positivo che ha dell’unico nella filosofia del ginevrino.

Nell’*Essai sur l’origine des langues* abbiamo la formulazione più compiuta di come la musica abbia potuto mantenere un tale privilegio. Secondo Rousseau una caratteristica delle passioni umane è che esse sono dotate di accento e l’accento è una caratteristica della voce.³⁶ Nel mondo pre-civilizzato l’uomo primitivo si esprimeva con dei suoni accentuati per dare voce alle proprie passioni primarie e il canto in quanto tale non esisteva. Nel momento in cui l’uomo (meridionale) si socializza e si ritrova accanto ai pozzi per prendere l’acqua, nasce un nuovo bisogno di comunicare e condividere le proprie passioni, che si esprime mediante il canto. In questo stadio parola e musica non sono completamente separate, perché il linguaggio mantiene ancora degli elementi dell’accento originale e questo sarà importantissimo nell’esame del caso greco.

Ci sono dei rari momenti felici nella storia dell’umanità descritta da Rousseau. Sono dei momenti utopici, che servono a Rousseau come strumento di condanna della realtà ed evidenziano come i mali attuali siano al tempo stesso irreparabili e non necessari.³⁷ Tra questi momenti utopici ve n’è uno particolarmente favorevole alla musica e al teatro, un momento in cui l’uomo è già uscito dallo stato di natura e sta per iniziare il processo di caduta, ma in cui ancora vi è un equilibrio tra vantaggi e svantaggi dell’aver abbandonato lo stato ferino. Questo

³⁵ *Dictionnaire, OC V*: 819.

³⁶ “Ces accens qui nous font tressaillir, ces accens auxquels on ne peut dérober son organe pénètrent par lui jusqu’au fond du coeur, y portent malgré nous les mouvemens qui les arrachent, et nous font sentir ce que nous entendons”, *Origine des langues, OC V*: 378. Si noti qui l’importanza della parte finale dell’affermazione di Rousseau: gli accenti ci permettono di provare un sentimento conforme à ciò che la nostra mente ci fa comprendere, permettono a corpo, anima e mente di trovarsi all’unisono.

³⁷ Shklar 1966. Sottolineo come l’unione di irreparabilità e non necessità della corruzione umana sia uno degli elementi di originalità e di forza della storia congetturale di Rousseau. In aspro contrasto con i modelli storiografici più comuni al suo tempo, è del tutto assente nel ginevrino il senso di un *telos* immanente nella storia. A suo modo di vedere, le cose sarebbero potute anche andare in altro modo, l’uomo aveva delle facoltà in potenza che non necessariamente dovevano svilupparsi nel modo in cui si sono sviluppate. Al contempo, una volta che il processo di civilizzazione si mette in moto, la degenerazione diviene irreversibile.

momento è collocato da Rousseau nella Grecia antica. Nell'*Essai sur l'origine des langues* Rousseau illustra come gli elementi della lingua perfetta siano le voci, gli accenti, i suoni e il numero: se essi non lasciassero spazio alle articolazioni del linguaggio "l'on chanteroit au lieu de parler".³⁸ L'accento originale della lingua è proprio ciò che viene perduto nel momento in cui le lingue si perfezionano. Rousseau scrive che a questo punto l'accento viene sostituito dagli accenti al plurale, che però non hanno nulla in comune con l'accento al singolare. Gli accenti sono solo segni di quantità e non indicano differenze di intonazione: "Toute langue où l'on peut mettre plusieurs airs de musique sur les mêmes paroles n'a point d'accent musical déterminé. Si l'accent étoit déterminé, l'air le seroit aussi. Dès que le chant est arbitraire, l'accent est compté pour rien".³⁹ Nel momento d'oro, puramente ipotetico, in cui la lingua era puro accento, vi era una sovrapposizione completa tra lingua e canto, e quindi sarebbe stato inimmaginabile che le parole potessero ospitare melodie diverse, poiché una sola melodia costituiva l'espressione di una determinata parola.⁴⁰ La lingua greca non si colloca nell'età dell'oro appena descritta, però Rousseau le riconosce un grado di musicalità unico, soprattutto in un primo momento che, a livello musicale, coincide con la fase di vita del genere enarmonico che Rousseau descrive come il migliore e più efficace dei tre generi della musica greca e nei confronti del quale manifesta di provare nostalgia.⁴¹ Nel breve momento storico in cui la lingua greca è ancora melodiosa, si ha un lampo di luce nella storia del teatro:

J'ai dit et je le crois, que les tragédies grecques étoient de vrais Opéra. La langue Grecque, vraiment harmonieuse et musicale, avoit par elle-meme un accent mélodieux, il ne falloit qu'y joindre le rythme, pour rendre la déclamation musicale; ainsi, non-seulement les tragédies mais toutes les poésies étoient nécessairement chantées⁴²

Si tratta dell'unico momento in cui vi è una sovrapposizione totale tra teatro e opera, in cui l'uso di una lingua misurata, dei versi, del ritmo⁴³ e del tono loro connessi permettono una unione percepita positivamente da Rousseau. Dopo l'avvento del medioevo e delle migrazioni dei popoli del nord e dell'est (che ovviamente Rousseau chiama invasioni barbariche), la lingua si indurisce, si arricchisce di consonanti, perde l'accento e

³⁸ *Origine des langues*, OC V: 383.

³⁹ *Origine des langues*, OC V: 392.

⁴⁰ Sul legame tra musica e linguaggio in Rousseau si vedano gli scritti contenuti in Dauphin 2004.

⁴¹ Sul genere enarmonico si veda Baud-Bovy 1986.

⁴² *Lettre à M. Burney*, OC V: 445.

⁴³ Sull'importanza del ritmo in Rousseau si veda Didier 1989.

diventa più adatta ai ragionamenti che ai canti. Di fatto, questa separazione conduce alla nascita della musica vera e propria, che non potrà più agire come accento universale della natura, ma si legherà all'accento delle lingue determinate, ormai plurali, e aggiungendovi il ritmo diventerà la melodia peculiare di ogni nazione.⁴⁴ La nascita dell'opera segna per Rousseau, raro momento nella sua filosofia, un miglioramento nel generale quadro complessivo di degenerazione della musica. Nello scritto sull'*Origine de la mélodie* il ginevrino sostiene che nel momento in cui fu inventata l'armonia e la distinzione tra modo maggiore e modo minore il canto fu perduto. Il senso del suono e degli armonici fece perdere quello dell'accento orale e con esso anche il senso della misura e del ritmo, con la conseguenza che:

bornée à l'effet purement physique du concours des vibrations, la musique se trouva tout à fait dépourvue des effets moraux qu'elle avoit produit quand elle étoit doublement la voix de la nature. Mais quand introduisant la Musique sur nos théâtres on l'a voulu rétablir dans ces anciens droits et en faire un langage imitatif et passionné ; c'est alors qu'il a fallu la rapprocher de la langue grammaticale dont elle tire son premier être [...]. La mélodie a trouvé pour ainsi dire une nouvelle existence et des nouvelles forces dans ses conformités avec l'accent oratoire et passionné⁴⁵.

L'introduzione della musica a teatro è dunque una felice epifania nel desolato e desolante quadro del progresso della civiltà dipinto dal cittadino di Ginevra. Che cosa potrà fare la melodia sposata ai versi del poeta?

La mélodie en imitant les inflexions de la voix exprime les plaintes, les cris de douleur ou de joye, les menaces, les gémissemens; tous les signes vocaux des passions sont de son ressort. Elle imite les accents des langues, et les tours affectés dans chaque idiome à certains mouvemens de l'ame ; elle n'imité pas seulement, elle parle, et son langage inarticulé mais vif, ardent, passionné a cent fois plus d'énergie que la parole même.⁴⁶

La connessione tra melodia, lingua e nazione permette a Rousseau di riflettere sulla musica come segno dei nostri sentimenti. Nell'*Essai sur l'origine des langues* si spiega la relazione che esiste tra la lingua di un popolo e il suo temperamento. Questo legame è molto importante per la musica, perché è imitando gli specifici "tours affectés" di ciascuna lingua che essa può agire sugli animi. Rousseau afferma con forza che il suono in sé non ha

⁴⁴ *Dictionnaire*, OC V: 614.

⁴⁵ *Origine de la mélodie*, OC V: 340.

⁴⁶ *Origine des langues*, OC V: 416.

alcun potere morale, ma lo acquisisce in quanto segno e la riprova di ciò è che gli effetti della musica non sono universali ma nascono dal tipo di relazione che si instaura tra soggetto e percetto, su base culturale. Il celebre esempio che usa a questo proposito è quello del *Ranz-des-vaches* degli svizzeri. Inutile cercare nei suoni stessi, scrive alla voce 'musique' del *Dictionnaire*, gli accenti energici che giustificherebbero il particolare effetto nostalgico di quest'aria, esso infatti viene "de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet Air à ceux qui l'entendent, et leur rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, et toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela".⁴⁷

Per concludere il nostro ragionamento possiamo dunque dire che il legame patetico che la melodia è in grado di instaurare col cuore umano (e non solo, perché Rousseau a un certo punto si riferisce anche agli animali⁴⁸) fa sì che l'imitazione musicale differisca da quella teatrale, che essa non si riferisca a una rappresentazione, ma si traduca in segno che agisce in modo diretto, senza che l'ascoltatore debba compiere un atto di immedesimazione o che si debba in qualche modo confrontare con qualcosa di esterno a sé e al proprio vissuto: "après un bel Air, on est satisfait, l'oreille ne desire plus rien ; il reste dans l'imagination, on l'emporte avec soi [...]".⁴⁹ La capacità della melodia di recare una soddisfazione completa, che conduce l'uomo a non desiderare altro è un caso molto particolare nella civiltà moderna descritta da Rousseau, caratterizzata da un desiderio che non fa che alimentarsi di se stesso e non si estingue mai. Rousseau nell'*Émile* aveva spiegato come solo nello stadio primitivo "l'équilibre du pouvoir et du désir se rencontre et que l'homme n'est pas malheureux", non appena l'immaginazione si attiva essa "étend pour nous la mesure des possibles soit en bien soit en mal, et [...] par consequent excite et nourrit les desirs par l'espoir de les satisfaire"⁵⁰. Da quel punto in poi l'unica speranza per l'uomo di avvicinarsi alla felicità è di cercare dei punti di contatto con la propria condizione naturale e di arginare la distanza tra le sue facoltà e i suoi desideri. Qui si radica la differenza tra teatro di prosa e teatro lirico. Essi non possono stare sullo stesso piano nella filosofia russoviana perché la natura imitativa della melodia

⁴⁷ *Dictionnaire*, OC V: 924. Facendo riferimento alla teoria dei segni di Charles Sanders Peirce, possiamo dire che la discussione del suono come segno in Rousseau è affine al tipo di segno che Peirce chiama *index*: un tipo di segno in cui le esperienze passate del soggetto condizionano in modo determinante il significato attribuito al segno, rendendolo - in una certa misura - imprevedibile. Si tratta di segni dotati di un potere emozionale particolarmente pronunciato, proprio per via della relazione che intrattengono con l'esperienza di cui diventano indice.

⁴⁸ E questo è importante perché dimostra una ulteriore differenza cruciale tra l'imitazione teatrale e quella musicale: la prima richiede che la facoltà della ragione, che permette di fare paragoni, si sia già sviluppata nell'essere umano, la seconda no, e infatti Rousseau la dipinge come immediata.

⁴⁹ OC V 640.

⁵⁰ OC IV 304.

redime in qualche modo lo spettacolo stesso, spegnendo il desiderio nella pienezza di un sentimento naturale all'uomo e conforme alle sue facoltà.

Bibliografia

BAUD-BOVY, SAMUEL

1986 *Le 'genre enharmonique' a-t-il existé?*, in «Revue de musicologie», 72(1), pp. 5-21.

HAZAN, PAULINE

1993 *Rousseau as Psycho-Social Moralist: The Distinction between Amour de Soi and Amour-Propre*, in «History of Philosophy Quarterly», 10(4), pp. 341-354.

COLEMAN, PATRICK

1984 *Rousseau's Political Imagination: Rule and Representation in the Lettre à d'Alembert*, Ginevra, Droz.

COLLISANI, AMALIA

2007 *La musica di Jean-Jacques Rousseau*, Palermo, L'Epos.

DAUPHIN, CLAUDE (ed.)

2004 *Musique et Langage chez Rousseau*, Oxford, The Voltaire Foundation.

DE MARINIS, MARCO

2004 *Rousseau: la festa come anti-teatro fra utopia e politica*, in *Visioni della scena: teatro e scrittura*, Bari, Laterza, pp. 18-63.

DERRIDA, JACQUES

1967 *De la Grammatologie*, Paris, Les éditions de minuit.

DIDIER, BEATRICE

1989 *Le rythme musical dans l'Encyclopédie et chez Rousseau*, in «Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century», 265, pp. 1405-1409.

DUGAN, C. N. - STRONG, TRACY

2001 *Music, Politics, Theatre, and Representation*, in *The Cambridge Companion to Rousseau*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 329-364.

FORMAN-BARZILAI, FONNA

2003 *The Emergence of Contextualism in Rousseau's Political Thought: the Case of Parisian Theatre in the "Lettre*

à d'Alembert", in «History of Political Thought», 24(3), pp. 435-463.

GEARHART, SUZANNE

1984 *The Open Boundary of History and Fiction: A Critical Approach to the French Enlightenment*, Princeton, Princeton University Press.

LEICHMAN, JEFFERY M.

2012 *Impostors: Performance, Emotion, and Political Economics in the Lettre à d'Alembert*, in «L'Esprit Créateur», 52 (4), pp. 94-106.

LEIGH, RALPH A.

1965-1998 *Rousseau à Georges-Louis Le Sage in Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, Ginevra - Oxford, Institut et Musée Voltaire - The Voltaire Foundation, vol. III, pp. 1-5.

MENIN, MARCO

2012 *L'ambiguité des larmes : Rousseau et la moralité de l'émotion*, in «L'Esprit Créateur», 52 (4), pp. 107-119.

2017 *An Enlightenment Misanthropology: Rousseau and Marmontel, Readers of Molière*, «The Eighteenth-Century», 58(2), pp. 157-176.

NEIDELMAN, JASON

2013 *Rousseau and the Desire for Communion*, in «Eighteenth-Century Studies», 47(1), pp. 53-67.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES

1959-1995 *Œuvres complètes*, a cura di B. Gagnebin e M. Raymond, Parigi, Gallimard.

1959, vol. I: *Confessions; Autres textes autobiographiques*,

1964, vol. II: *La Nouvelle Héloïse; Théâtre; Essais littéraires*,

1964, vol. III: *Du Contrat social; Écrits politiques*,

1969, vol. IV: *Émile; Éducation; Morale; Botanique*,

1995, vol. V: *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre; Textes historiques et scientifiques*.

SHKLAR, JUDITH

1966 *Rousseau's Two Models: Sparta and the Age of Gold*, in «Political Science Quarterly», 81(1), pp.25-51.

SIMON, JULIA

2013 *Rousseau among the Moderns. Music, Aesthetics, Politics*, University Park, Pennsylvania State University Press.

STAROBINSKI, JEAN

1971 *J.-J. Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Parigi, Gallimard.

antropologia e teatro

ARTICOLO

Il ponte e lo specchio di Fabio Mangolini

Abstract – ITA

L'articolo prende spunto dall'esperienza personale della pratica teatrale e del contatto dell'autore con altre culture teatrali, in particolare dell'Asia e ancor più in particolare del Giappone, per analizzare le ragioni della reciproca fascinazione e attrazione fra forme teatrali e pratiche tipicamente occidentali quali quella che si definisce genericamente come *Commedia dell'Arte* e quelle, altrettanto genericamente, definite con la formula di *Teatri orientali*. Le ragioni di questa attrazione hanno spesso, seppure inconsciamente, origini non solo puramente teatrali, ma piuttosto culturali o, meglio ancora, di visioni culturali. All'immagine della *Commedia dell'Arte*, una tradizione re-inventata nel corso del XX secolo e resa mitica nell'immaginario collettivo dalle avanguardie teatrali nell'ottica di un profondo rinnovamento del teatro europeo, corrisponde una visione di un generico "teatro dell'Oriente" depositario di una sorta di purezza immaginaria non contaminata e rimasta inalterata nel corso dei secoli, le cosiddette *tradizioni viventi*. Queste visioni teatrali sono, a loro volta, frutto della costruzione di identità culturali indotte, di visioni distorte dell'Altro, entrando quindi nel dominio di una *imagologia* culturale che poggia sulla sedimentazione di costrutti ideologici che spaziano dalla mitopoiesi all'esotismo fino a corrispondere addirittura con una visione identitaria, indotta, del Giappone e dell'Italia. Riportando il discorso in un ambito prettamente artistico, si valuta infine l'importanza delle dinamiche che portano all'ibridazione dei linguaggi, terreno fertile per la connessione e la costruzione di ponti culturali e pratica euristica, peraltro, propria alla *Commedia dell'Arte* che fece dell'ibridazione la sua essenza modulandosi e rigenerandosi nei teatri europei, e non solo, dal '500 ad oggi.

Abstract – ENG

Starting point of the article's thesis is the author's personal experience of theatrical practice and contact with other theatrical cultures, especially in Asia and, even more, in Japan. Aim of the text is to analyse the reasons for the mutual fascination between typically Western theatrical forms and practices, such as what is generically defined as *Commedia dell'Arte* and others that, equally generically, are defined as *Oriental Theatres*. This attraction has origins (even if subconscious) that are not only theatrical but rather cultural, or even better, related to cultural visions. The image of the *Commedia dell'Arte* - a tradition re-invented in the course of the 20th century and made mythical in the collective imagination by the theatrical avant-gardes in the perspective of a profound renewal of European theatre - corresponds to a vision of a generic *Theatre of the East*, repository of a sort of imaginary purity that has remained uncontaminated and unchanged over the centuries - the so-called *living traditions*. These theatrical visions are, in turn, the result of the construction of induced cultural identities, of distorted visions of the *Other*. They are thus part of a cultural *imagology* that rests on the sedimentation of ideological constructs ranging from mythopoiesis to exoticism, and even corresponds to an induced vision of identity of Japan and Italy. Finally, by returning the discussion to a purely artistic sphere, the importance of the dynamics leading to the hybridisation of languages is assessed, a fertile ground for the connection and construction of cultural bridges and a heuristic practice, moreover, typical of the *Commedia dell'Arte*, as it made hybridisation its essence, modulating and regenerating itself in European theatres, and not only, from the 16th century onwards.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 13 (2021)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/13920

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

Direttore responsabile: Giuseppe Liotta

Direttore scientifico: Matteo Casari

ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

Il ponte e lo specchio

di Fabio Mangolini

Soltanto l'essere umano di fronte alla natura possiede la capacità di unire e di dividere.

Georg Simmel, *Brücke und Tür*, 1909

In another moment Alice was through the glass, and had jumped lightly down into the Looking-glass room. The very first thing she did was to look whether there was a fire in the fireplace, and she was quite pleased to find that there was a real one, blazing away as brightly as the one she had left behind. "So I shall be as warm here as I was in the old room," thought Alice: "warmer, in fact, because there'll be no one here to scold me away from the fire. Oh, what fun it'll be, when they see me through the glass in here, and can't get at me!"

Lewis Carroll, *Through the Looking-glass*, Chapter 1

Oh, East is East and West is West, and never the twain shall meet...

Rudyard Kipling, *The Ballad of East and West*

Il ponte è un *artificio* umano. Supera la separazione imposta dalla natura. Il ponte è una struttura architettonica che permette di passare da una sponda all'altra di un corso d'acqua, di superare luoghi impervi, di collegare fra di loro territori altrimenti inaccessibili. Un ponte si trova alla fine di un cammino e, al di là, c'è un *altro* mondo. Per riunire questi due mondi si è costruito un ponte. È lo spazio del transito e della congiunzione, funzionale ad unire esseri, terre, ad aprire contatti e a rafforzarli. Da una parte del ponte sta il mondo conosciuto, familiare, quello che si lascia alle spalle per oltrepassare il "non luogo" che porta altrove, nel mondo che non si conosce, l'incerto. La volontà di attraversare è un atto di coraggio, varcare il ponte è un atto decisivo. Una volta giunti sulla nuova sponda, si potrà osservare il mondo da cui si proviene, ora da un altro punto di vista. Il ponte è fissato come la forma per eccellenza che unisce ciò che per natura è separato, ma che, proprio nel suo atto di unire quanto prima era diviso, ne mostra l'originaria separatezza.

Lo specchio è una superficie regolare capace di riflettere la radiazione luminosa incidente. L'immagine vista attraverso uno specchio è detta *virtuale*, in quanto sembra provenire da una direzione diversa rispetto all'oggetto e non può essere proiettata su uno schermo.

L'immagine si raddoppia e appare reale, si duplica e si inverte. Lo specchio replica il mondo. Lo specchio è una protesi che mi permette di entrare in relazione con me stesso, crea autoriconoscimento. Per Lacan è il primo strumento per il riconoscimento del proprio io. Lo specchio crea il mondo alla rovescia. Nello shintoismo lo specchio riflette ogni cosa come appare, simboleggia la mente senza macchia dei *kami*¹, gli dei dell'olimpico shintoista, e allo stesso tempo è considerato l'incarnazione simbolica della fede dell'adorante nei confronti del *kami*. Lo specchio impone una presenza che vi si ponga di fronte. Attraverso lo specchio possiamo vedere ciò che sta dietro di noi, ma lo specchio ci impedisce la vista di ciò che sta davanti.

Per individuare se stessi si ricorre inevitabilmente allo *sguardo dell'altro*, il che comporta la proiezione interna di una prospettiva altrui; ovvero è difficile immaginare una soggettività individuale, sociale o storica che si formi autisticamente in totale isolamento e autonomia. Lo stesso vale per le arti. E ancora di più per le arti performative. "Se quindi ogni identità personale e collettiva si forma come *identità specchiata*, il problema riguarda piuttosto il rapporto con questo specchio e in particolar modo il tipo di immagini che esso riflette." (Miyake, 2010: 68).

Il ponte e lo specchio sono spazi che Michel Foucault avrebbe definito *eterotopici*: luoghi che coincidono e nei quali chi si specchia non si trova effettivamente, luoghi connessi a tutti gli altri spazi che li circondano, luoghi che al loro interno ne contengono altri in un gioco infinito di passaggi e di immagini riflesse. Il ponte è realizzato per essere attraversato. Lo specchio per riportarci nell'immaginario da dove proveniamo o in cui vorremmo rivederci.

Le riflessioni che seguono prendono lo spunto dall'esperienza personale della pratica teatrale e del contatto, del confronto, della collaborazione possibile, con altre culture teatrali, in particolare dell'Asia e ancor più in particolare del Giappone. Cercherò di analizzare quali modalità, strategie, ho utilizzato nel corso degli anni per mettere in relazione pubblici, attrici e attori, studenti di teatro con una pratica teatrale che definiamo genericamente con il termine "Commedia dell'Arte" apparentemente così distante dal pubblico a cui ci si rivolge e che, ciononostante, riscuote sempre enorme interesse. Nelle note che seguono cercherò soprattutto di analizzare le ragioni di questa attrazione che hanno spesso, seppure inconsciamente, origini non solo puramente teatrali, ma piuttosto culturali o, meglio ancora, di visioni culturali. In questo senso cercherò di spiegare, seppur sommariamente, che l'immagine della *Commedia dell'Arte*, di una tradizione re-inventata nel corso del secolo scorso e resa mitica nell'immaginario collettivo dalle avanguardie teatrali del XX secolo nell'ottica di un profondo

¹ *Kami* sono le "divinità", le presenze naturali, le anime dei defunti e quant'altro si affermi come epifania all'interno dell'universo scintoista.

rinnovamento del teatro europeo, corrisponde ad una visione, anch'essa mediata dalle avanguardie teatrali europee per tutto il secolo scorso, di un generico "teatro dell'Oriente" e, altrettanto genericamente, depositario di una sorta di purezza immaginaria non contaminata e rimasta inalterata nel corso dei secoli, le cosiddette tradizioni viventi. E che queste visioni teatrali sono, a loro volta, frutto della costruzione di identità culturali indotte, di visioni distorte dell'Altro. Di come, in sostanza, il successo che riscuote oggi la *Commedia dell'Arte*, al pari dell'attrazione continua verso il generico "teatro orientale", rientri nel dominio di una *imagologia* culturale che poggia sulla sedimentazione di costrutti ideologici che spaziano dalla mitopoiesi all'esotismo fino a corrispondere addirittura con una visione identitaria, indotta, del Giappone e dell'Italia. Cercherò infine di analizzare, riportando il discorso in un ambito prettamente artistico, l'importanza delle dinamiche che portano all'ibridazione dei linguaggi, terreno fertile per la connessione e la costruzione di ponti culturali e pratica euristica, peraltro, propria alla *Commedia dell'Arte* che fece dell'ibridazione la sua essenza modulandosi e rigenerandosi nei teatri europei, e non solo, dal '500 ad oggi.

Quando il 20 maggio del 1992 partii per il Giappone, il mio primo viaggio in Oriente, avevo con me una valigia con gli indumenti per diversi mesi e una valigetta con alcune maschere in cuoio di *Commedia dell'Arte*. Partivo con una borsa di studio della Japan Foundation, l'*Artist Fellowship Program*, per studiare il *Kyōgen* e il *Nō* e per portare la *Commedia dell'Arte* in uno scambio di lavoro e di ricerca con uno dei più grandi maestri dell'arte del *Kyōgen*, Nomura Kosuke². L'obiettivo era passare diversi mesi in Giappone al seguito della famiglia Nomura, da secoli a capo della Scuola Izumi di *Kyōgen*. Avevo conosciuto Kosuke a Parigi, l'anno prima, e mi aveva invitato a raggiungerlo a Tokyo per costruire, insieme, un ponte fra il *Kyōgen* e la *Commedia dell'Arte*³. La famiglia Nomura collabora strettamente con la famiglia Kanze del *Nō* e il nonno di Kosuke, così come il padre, era stato Tesoro Nazionale Vivente. Manzō Nomura VI, il nonno di Kosuke, aveva partecipato nel 1960 con Hisao Kanze all'incontro con Jean-Louis Barrault e lì si erano parlati delle rispettive tradizioni teatrali in quello che fu considerato uno fra i primissimi scambi di lavoro fra artisti occidentali e orientali. Kosuke conosceva bene l'Europa e il teatro europeo, era stato all'ISTA ospite di Eugenio Barba, aveva collaborato con la famiglia Sartori in Italia. Fu nel gennaio del 1991, durante un *workshop* che teneva all'ARTA di Parigi, l'*Association de Recherche des Traditions de l'Acteur*, che mi invitò a seguirlo a Tokyo.

² Nomura Kosuke (1959-2004) prese il nome Mannojo (V) e in seguito Manzō (VIII), seguendo la tradizione familiare. All'epoca del nostro primo incontro, nel 1991, il suo nome era ancora Kosuke.

³ In questo senso ci piace ricordare anche altre esperienze che si sono sviluppate negli ultimi anni, partendo da quello stesso nucleo di ricerca, come l'*En-nen Project* condotto da Yosuke e Ogasawara Tadashi, anch'essi allievi di Nomura Kosuke, in collaborazione con Angelo Crotti e Andrea Brugnera (cfr. Casari, 2020).

La stima personale corrisposta e l'utopia teatrale della collaborazione fra due giovani artisti, quali eravamo all'epoca, che vedevano reciprocamente la possibilità di cercare punti di contatto fra arti diverse, provenienti da culture diverse, celava in realtà uno dei più grandi paradossi e *misunderstanding* culturali del Novecento. E noi, totalmente inseriti e figli di quel Novecento amplificatore di specchi culturali distorti, ne eravamo completamente viziati, senza esserne consci. Per me, Kosuke rappresentava l'essenza del teatro, l'orizzonte mitico che le avanguardie teatrali (occidentali) del Novecento avevano cercato nel "teatro orientale". Negli anni della mia formazione teatrale a Parigi erano ancora forti gli echi dell'incontro di Jacques Copeau e di Etienne Decroux con il *Nō* e di Charles Dullin con la *Commedia dell'Arte*, di Jean-Louis Barrault e dei suoi incontri teatrali a Tokyo, di Marcel Marceau e delle sue narrazioni sul "teatro giapponese". Per Kosuke, invece, io incarnavo la tradizione teatrale italiana, europea, dell'attore delle origini, quella del gioco e della creatività al di là dei vincoli di un testo, dell'improvvisazione.

Ci trovavamo in un gioco di specchi, nostro malgrado, a rappresentare l'uno per l'altro due tra le più grandi forze ispiratrici e mitizzate del teatro del Novecento: il "teatro orientale" e "il teatro del corpo occidentale". Miti costruiti e sedimentati per decenni nel corso del Novecento ed entrati in maniera talmente potente nell'immaginario collettivo attraverso uno schema così persuasivo da apparire reali. Miti costruiti, alimentati spesso senza alcun fondamento, e dettati dal desiderio di giustificare la propria volontà di cambiamento dentro una cornice archetipica di riferimento. Tradizioni teatrali prese in prestito. Certo, come sosteneva Bertolt Brecht nel suo *Über die japanische Schauspieltechnik* "occorre pensare che nell'arte esista una sorta di standard tecnico, qualcosa che non sia individuale né del tutto sviluppato; qualcosa di "installabile", di "trasportabile" (cfr. Fischer-Lichte, 2001: 27-42). E se è vero che "nei teatri del Novecento si è scoperta, si è cercata, la necessità di fare esistere la tradizione non come qualcosa di dato, che esiste nel passato, ma come una memoria del futuro" (Cruciani, 1995: 229), è però altrettanto vero che spesso di quelle tradizioni se ne aveva una conoscenza alquanto approssimativa, frammentaria e, in ogni caso, eurocentrica (Fischer-Lichte, 2014: 116-140).

Nel nostro caso non si trattava quindi, come immaginavamo in un primo momento, di un semplice confronto e incontro fra arti, di possibili e normali contaminazioni future, di "baratti" di tecniche. Se nella nostra idea iniziale c'era la ricerca di punti di contatto fra il *Kyōgen* e la *Commedia dell'Arte*, l'opportunità di rifarci reciprocamente a una *culture source* e a una *culture cible* (Pavis, 1990: 9; Lo – Gilbert, 2002: 39-40) alla ricerca di possibili contaminazioni che potessero generare nuovi e magari insperati percorsi, ci trovavamo, Kosuke e io, all'interno di un vortice, di un cortocircuito ideologico, che andava ben oltre le nostre possibilità di ricerca artistica ed investiva direttamente le visioni della cultura che ci avevano portato a quell'incontro. Noi ci stavamo guardando come ci era stato suggerito di guardarci e non come avremmo potuto se avessimo eliminato quello che dell'*altro*

ci aspettavamo che fosse. Per trovare la genuinità di quell'incontro artistico dovevamo, in altre parole, andare a *contestualizzare storicamente* il nostro incontro eliminando, per quanto possibile, ogni forma di stereotipo, di pregiudizio, di visione distorta e stratificata, imposta da altre culture egemoni e costruite su un'idea fortemente eurocentrica di Oriente e di Occidente. Dovevamo muoverci, insomma, oltre una nozione di *interculturalismo* perché, come ricordava Rustom Bharucha,

Before theorizing about any performance tradition, I believe it is necessary to question what it could mean to its own people for whom it exists in the first place. Unfortunately, this does not seem to be a priority for most interculturalists, who are more concerned with strengthening their own visions rather than representing other cultures in their own contexts. (Bharucha, 1993: 5)

Si trattava, in sostanza, di posare gli specchi che ognuno di noi aveva in mano e che costituivano il conglomerato ideologico sedimentato nel tempo e di cui noi, inconsciamente, eravamo portatori. Come tenterò di spiegare nelle prossime pagine, paradossalmente la stessa *Commedia dell'Arte*, arte occidentale, si situa all'interno di una specifica connotazione culturale frutto di una *imagologia eurocentrica* non troppo distante da una forma di *orientalismo* così come delineato da Edward Said (Said, 1977). E ancora, lo stesso concetto di "teatro eurasiatico" che tentava di contestualizzare storicamente e geograficamente in un'accezione antropologica la ricerca di *universalità* della pre-espressività presenti tanto in un vago *Oriente* quanto in un altrettanto indefinito *Occidente* (Savarese, 2002), covava al suo interno una matrice sostanzialmente eurocentrica (Cfr. Min Tian, 2018: 4). Nel corso del Novecento le culture performative dell'Asia considerate tradizionali al pari della *Commedia dell'Arte*, e pertanto canonizzate o canonizzabili, non sono state considerate all'interno dei loro contesti storici, ma sempre distorte attraverso la prospettiva degli artisti occidentali: la spontanea genialità improvvisativa della *Commedia dell'Arte* e l'austera sacralità, la "purezza", del teatro giapponese (genericamente inteso). E se Nomura Kosuke, e con lui tutta la sua famiglia, erano comunque eredi diretti di una *living tradition*, per quanto mi riguardava, invece, non ero neppure portatore di una tradizione se non di *re-invenzione* di una tradizione assurda a *tradizione vivente* attraverso una serie di incomprensioni più o meno ricercate e una mitopoiesi della *Commedia dell'Arte* costruita in Francia nel corso del XIX secolo da Maurice Sand e continuata fino a Dario Fo e ancora oggi. Al nostro incontro portavo, in sostanza, una cultura teatrale di cui si era ricostruita un'aura ancor prima di una pratica. Per cercare la permeabilità o l'impermeabilità delle nostre culture d'origine avevamo bisogno di sbarazzarci di occhiali ideologici, degli stereotipi. Da parte mia mi dovevo sbarazzare del modo in cui vedevo il Giappone e, soprattutto, in cui lui mi chiedeva che lo vedessi, dall'altro lui doveva allontanare la visione che gli era stata

imposta dell'Italia perché la *Commedia dell'Arte* era considerata come un paradigma dell'"identità" italiana, dell'"italianità". Per giungere alla *productive reception* (Fischer-Lichte, 1990: 284; Fischer-Lichte, 1997: 154-5) che stavamo cercando dovevamo annullare innanzi tutto le reciproche aspettative. Come suggeriva ancora Rustom Bharucha,

from whose point of view do we see this scenario of colliding cultures? Instead of 'exchanging civilities', to use Patrice Pavis's phrase, on the intricate process of transporting, translating and 'restoring' behaviours of different cultures and body-languages, it would be much more useful, I think, to exchange differences not just about 'theatre' but about where we see ourselves in 'the world'. A valid theory of interculturalism can be initiated only through a respect for individual histories out of which a 'world' can be imagined in which the colliding visions of theatre can meet. (Bharucha 1993: vii, viii)

Quello sforzo vicendevole di guardarci per dialogare, Kosuke e io, di entrare nell'essenza di due arti apparentemente simili, è stata per me la chiave per costruire successivamente ponti possibili e per tracciare cammini per una pratica e una pedagogia teatrale che permettesse il contatto con universi teatrali e culturali diversi e reciprocamente *sconosciuti*. Di più, per quanto mi riguarda, quella pratica mi ha portato, nel corso degli anni, a sfrondare da ogni accumulo identitario quel fenomeno teatrale che si definisce genericamente come *Commedia dell'Arte* recuperandone invece ogni volta la sua matrice ibrida che, in fondo, ne definisce l'essenza. Da dove provenivano le nostre visioni reciproche? Perché, nella nostra lingua franca che era l'inglese, le parole chiave che Kosuke usava costantemente erano "collaboration" e "improvisation"? Tentare di offrire spunti di comprensione di questo nodo concettuale può fare luce sull'approccio che, stavolta oltre il nostro rapporto e al di là delle differenze linguistiche e culturali, si ha molto spesso nei confronti della *Commedia dell'Arte*.

Ponti e passerelle

Per comprendere l'intricata relazione e riflettere sulla geografia immaginaria che vede l'Italia come l'*altro* culturale in Giappone bisogna rifarsi dapprincipio alle macro-categorie di "Oriente" e "Occidente" e a come queste sono andate declinandosi: "*Seiyō* e *Tōyō* sono i termini con i quali si è venuti a *tradurre* nel Giappone moderno le parole e le nozioni europee rispettivamente di 'Occidente' e di 'Oriente'" (Miyake, 2010: 37). Si tratta di vettori terminologici con i quali si è andati a definire, di volta in volta, un mondo euro-centrico (euro-americano) posto in contrapposizione ad un mondo genericamente asiatico (e islamico). Il Giappone è stato fin dalla sua nascita "Oriente", ma se in una prospettiva *sino-centrica*, precedente al XVII secolo, che definiva la Cina come centro civilizzato, l'Oriente (*tōyō*) era riferito alla "periferia" orientale in una configurazione tripartita

(periferia occidentale, centro e periferia orientale), nel nuovo ordine euro-centrico, affermatosi in Europa fra il XVIII e il XIX secolo, il posizionamento culturale e identitario del Giappone si presenta in un'ottica bipolare in cui da "Oriente" ne diventa "Estremo Oriente" (Dale, 1988: 201-227).

Una nozione pionieristica di questo rapporto euro-centrico, in chiave egemonica, la si può trovare in un rapido passaggio dei "Quaderni dal Carcere" di Antonio Gramsci in cui vengono evidenziati gli aspetti relazionali intersoggettivi e reciproci di subalternità:

Per intendere esattamente i significati che può avere il problema della realtà del mondo esterno, può essere opportuno svolgere l'esempio delle nozioni di «Oriente» e «Occidente» che non cessano di essere «oggettivamente reali» seppure all'analisi si dimostrano niente altro che una «costruzione» convenzionale cioè «storico-culturale» (spesso i termini «artificiale» e «convenzionale» indicano fatti «storici», prodotti dallo sviluppo della civiltà e non già costruzioni razionalisticamente arbitrarie o individualmente artificiali). [...] È evidente che Est e Ovest sono costruzioni arbitrarie, convenzionali, cioè storiche, poiché fuori della storia reale ogni punto della terra è Est e Ovest nello stesso tempo. Ciò si può vedere più chiaramente dal fatto che questi termini si sono cristallizzati non dal punto di vista di un ipotetico e malinconico uomo in generale ma dal punto di vista delle classi colte europee che attraverso la loro egemonia mondiale li hanno fatti accettare dovunque. Il Giappone è Estremo Oriente non solo per l'Europeo ma forse anche per l'Americano della California e per lo stesso Giapponese, il quale attraverso la cultura politica inglese potrà chiamare Prossimo Oriente l'Egitto. (Gramsci, 1975; 1419-1420, XI, § 20)

L'egemonia è per Gramsci un concetto fluido, rinegoziabile, e qui si pone l'accento non solo sul rapporto egemonico unidirezionale che sarebbe stato poi evidenziato da Edward Said nel suo saggio *Orientalismo* (Said, 1977), ma anche su quello reciproco, non solo passivo o estorto con la coercizione: "il Giappone è Estremo Oriente non solo per l'Europeo ma forse anche [...] per lo stesso Giapponese".

In questa articolazione bipolare e dualistica, i principi fondativi sono legati all'identificazione con la *modernità* (Occidente) in contrasto con la *tradizione* (Oriente) secondo paradigmi caratterizzanti la modernità stessa quali la razionalità, l'universalismo, la tecnica-scienza, la libertà democratica, l'individualismo, in antitesi a quelli attribuiti alla tradizione, quali l'irrazionalità, il particolarismo, la natura-superstizione, la tirannide, il collettivismo. In sostanza una contrapposizione fra un *Occidente* moderno e fondato su principi illuministi, e un *Oriente* pre-illuminista e pre-moderno. *Modernità vs. tradizione*, appunto.

Alla condizione egemonizzata messa in luce dall'Orientalismo corrisponde la visione egemonica dell'Occidentalismo. Non si tratta, tuttavia, di un Orientalismo rovesciato, speculare, quanto della stessa possibilità di esistenza dell'Orientalismo: dell'auto-definizione in epoca moderna, prima da parte europea e poi statunitense, dell'essere "Occidente". Come spiega Fernando Coronil in *Beyond the Occidentalism*:

Occidentalism, as I define it here, is thus not the reverse of Orientalism but its condition of possibility, its dark side (as in a mirror). A simple reversal would be possible only in the context of symmetrical relations between "Self" and "Other"-but then who would be the "Other"? In the context of equal relations, difference would not be cast as Otherness. The study of how "Others" represent the "Occident" is an interesting enterprise in itself that may help counter the West's dominance of publicly circulating images of difference. Calling these representations "Occidentalism" serves to restore some balance and has relativizing effects. Given Western hegemony, however, opposing this notion of "Occidentalism" to "Orientalism" runs the risk of creating the illusion that the terms can be equalized and reversed, as if the complicity of power and knowledge entailed in Orientalism could be countered by an inversion. (Coronil, 1996: 56)

La storia moderna e contemporanea giapponese vede spesso l'intreccio di Orientalismi e Occidentalismi fino ad arrivare, dopo la forzata apertura alle potenze occidentali nel 1853, al varo dell'ideologia del *bunmei kaika* ('civiltà e progresso') che avrebbe contribuito a dar vita ad un rapido processo di modernizzazione e di occidentalizzazione. Sin dal periodo Meiji (1868-1912), tuttavia, iniziano a delinearsi tanto posizioni anti-occidentali, soprattutto fra i politici preoccupati della minaccia imperialistica portata dai paesi euro-americani, quanto filo-occidentali, soprattutto fra gli intellettuali che guardano all'Occidente come a "immagine della civiltà" (*bunmei imēji*). È il periodo, questo, della modernizzazione forzata in cui la diffusione dello slogan dello 'spirito giapponese, sapere occidentale', messo in risalto dall'ideologia del *bunmei kaika*, articola l'imperativo al progresso giapponese attraverso una prospettiva conoscitiva europea (illuminismo, liberalismo, evolucionismo sociale...) per cui lo stesso invito all'occidentalizzazione è qualcosa che eccede la mera imitazione strumentale. L'incontro del Giappone con la modernità occidentale in epoca Meiji provoca un dilemma di fondo: come diventare "moderni e civilizzati" nei termini posti dall'Occidentalismo euro-americano senza venire oggettivizzati o inferiorizzati in quanto asiatici e orientali. Tuttavia lo *specchio occidentale*, il modello che si decide di utilizzare, è asimmetrico e gerarchico proprio in quanto eurocentrico ed è per questo che l'imitazione dei paesi euro-americani in epoca Meiji "è alimentata dalla necessità di formare uno stato-nazione moderno riconoscibile come tale e legittimato allo sguardo delle grandi potenze euro-americane, tanto da implicare anche un'emulazione della loro politica imperialistica ai danni dei vicini paesi asiatici" (Miyake, 2010: 71).

Nel periodo successivo alla Seconda Guerra Mondiale, gli USA diventano per la prima volta l'equivalente dell'Occidente *superiorizzato* e da considerarsi come modello culturale come già in precedenza erano state l'Olanda, la Francia, la Gran Bretagna e in ultimo la Germania. Quest'ultima, in particolare per quanto riguarda la scienza, l'esercito e la filosofia. Ma anche nel periodo post-bellico, dopo una prima fase di transizione, si ripropone il dilemma dell'epoca Meiji tra modernizzazione euro-americana e tradizionalismo autentico, tra uno specchio orientale e uno occidentale. L'espressione più eclatante di questa neo-retorica dell'identità giapponese è riassumibile nel nome generico di *nihonjiron* ('teorie sui giapponesi') che riproduce tanto un neo-Occidentalismo quanto un *auto-Orientalismo*⁴. Si tratta di una forma di "nazionalismo culturale" che riprende i temi dell'Orientalismo euro-americano di fine Ottocento (modernità razionale vs. tradizione irrazionale) insistendo sulla presunta natura intuitiva o emotiva della cultura giapponese. Tradizione, quindi, non più come sinonimo di arretratezza rispetto alla modernità, ma come sua cifra nobilitante, inafferrabile dalla ragione occidentale: l'unicità giapponese. Non più Oriente e neanche Occidente ma un *altro* Oriente, un *Estremo* Oriente, in cui convivono la modernizzazione, portata ai suoi più estremi livelli, e la tradizione in una "dialettica della differenza". Il *nihonjiron* si articola in una fitta serie di dicotomie che toccano tutti gli ambiti dell'esistenza: continentalità/insularità, mescolanza etnica/omogeneità etnica, dieta carnivora/dieta vegetariana, logica, ragione, oggettività, prolissità / emotività, soggettività, silenzio (Dale, 1988: 38-50). Nella nuova situazione di apertura verso l'esterno e di accresciuto peso del Giappone nel contesto internazionale, si sviluppa anche il concetto di *kokusaika* ('internazionalizzazione'), apparentemente legato ad una retorica più aperta e cosmopolita, ma con forti connotazioni esclusivistiche e nazionaliste. All'interno di questa nuova ideologia internazionalista "il contatto e l'esposizione ad elementi stranieri o internazionali possono paradossalmente diventare funzionali a far risaltare per contrasto esotico o per assimilazione l'integrità della propria cultura o identità nazionale" (Miyake, 2010: 86). Quindi, il Giappone come superpotenza economica globalizzata, sempre più aperta alla modernità e, al contempo, depositaria dell'unicità della tradizione. Viene strutturata in questo periodo ed in questo modo quella particolare convinzione per cui i giapponesi avrebbero non solo peculiari capacità di imitazione di qualsiasi prestito culturale proveniente da modelli occidentali, ma anche di assorbimento e di addomesticamento, in una parola di *nipponizzazione*:

The image of Japan as the great assimilator arises to explain away any epistemological snags or historical confusions: Japan assimilates, if not immigrants and American automobiles, then everything else, retaining

⁴ cfr. Befu, 2001; Morris-Suzuki, 1995 e 1998; Kawamura, 1988.

the traditional, immutable core of culture while incorporating the shiny trappings of (post)modernity in a dizzying round of production, accumulation, and consumption. (Ivy, 1995: 1)

Ed in questo quadro, risulta ancora più netta la rivendicazione di un posizionamento di terzietà del Giappone rispetto ad una dialettica bipolare tipicamente euro-americano-centrista (occidentale) e *altra* (orientale) a noi contemporanea. Come rileva il sociologo Kōichi Iwabuchi,

On the other hand, in reclaiming Japan's geopolitical significance in the clash of civilizations thesis, Japan has been able to reemphasize its longstanding mission of reconciling tensions between East and West in an emerging chaotic and antagonistic world order. The major tone of the discussion is that Japan should not identify itself with either side, West or East, but rather should attempt to play a mediating role between the two in an age of global interconnection which otherwise supposedly engenders a sense of uncertainty and antagonism to cultural difference in the world at large. (Iwabuchi, 2002: 13)

Se tutto questo ha comportato degli evidenti vantaggi interni a livello di coscienza nazionale, coesione, mobilitazione, ha prodotto altrettanti vantaggi di tipo esterno. Da un lato l'attribuzione al Giappone di una superiorità nei confronti dell'"Occidente" (considerato come moderno, razionale, materialistico) sottolineando la propria *orientalità* (tradizionale, emotiva, spirituale), dall'altro una superiorità del Giappone nei confronti dell'"Oriente" perché più "occidentale" e moderno. Una strategia identitaria ibrida (di facciata) "volta a sottolineare la propria unicità o superiorità per essere la nazione ad aver coniugato "il meglio dell'Occidente" e "il meglio dell'Oriente" (Miyake, 2010: 93). Non devono sorprendere allora le parole di uno studioso attento e acuto quale era Raymond Williams che quasi in forma di aforisma, alla voce "Western" del suo *Keywords*, scriveva:

There are now some interesting uses of Western and the West, in international political description. In some cases the term has so far lost its geographical reference as to allow description of, for example, Japan as a Western or Western-type society. Moreover the West (to be defended) is notoriously subject to variable geographical and social specifications. (Williams, 1983: 264)

Torniamo quindi da dove si era partiti e alla frase di Gramsci per cui "il Giappone è Estremo Oriente non solo per l'Europeo ma forse anche per lo stesso Giapponese", perché è in questo scenario identitario, così marcato dall'Occidentalismo, che si va ad inserire la visione dell'Italia e, come vedremo, della *Commedia dell'Arte* in particolare in quanto immagine rappresentativa dell'"italianità", almeno fino agli anni Novanta del secolo scorso.

In quel periodo, infatti si è visto un cambiamento di atteggiamento e di accresciuto interesse nei confronti dell'Italia, una repentina popolarità del *made in Italy* che ha portato l'Italia ad essere uno fra i paesi più amati dai giapponesi (Miyake, 2010: 95-96).

Secondo una prospettiva essenzializzata e collaudata nel paradigma *imagologico* di Occidente/Oriente/Estremo Oriente, Italia e Giappone si collocano come due poli diametralmente opposti. Mentre al Giappone è attribuito (o si è auto-attribuito) il ruolo privilegiato non tanto di luogo d'origine, quanto di depositario e interprete più vivo delle tradizioni religiose, culturali o artistiche dell'Asia, l'Italia è considerata per il suo retaggio romano, cristiano e rinascimentale, come *culla* della civiltà occidentale.

In verità, le idee sull'Italia nel Giappone moderno hanno costituito per più di un secolo un ruolo molto marginale nella formulazione della nozione egemone di 'Occidente', modellata piuttosto sulla Gran Bretagna, la Francia, la Germania, e in seguito sugli Stati Uniti. In parte per i limitati rapporti diretti fra i due paesi e in parte perché la nozione di Occidente era mediata dallo sguardo egemone di impronta nordeuropea, che ha contribuito sin dagli inizi a configurare l'Italia allo sguardo giapponese come paese europeo, ma *sui generis*: meridionale ed arretrato rispetto ai paradigmi fondativi dell'Occidente moderno. Un'Italia considerata per molti versi come pre-moderna, e quindi *orientalizzata*, secondo la tradizione turistico-letteraria del *Grand Tour*, che almeno dalla metà del XVI secolo, ha contribuito a creare un'*imagologia* di un'Italia come paese decadente e con un'enorme ricchezza artistica eredità del passato. Sin dai primi diari dei viaggiatori giapponesi alla fine del XIX secolo, l'Italia viene filtrata attraverso le letture di relazioni di viaggio inglesi, francesi e tedesche. Anche nei resoconti ufficiali della missione diplomatica del 1873 capeggiata dall'ambasciatore e plenipotenziario Iwakura Tomomi, missione che aveva tra i suoi scopi lo studio dei sistemi amministrativi, educativi, industriali delle potenze occidentali, si ritrovano *cliché* quali l'Italia depositaria di gloriose civiltà passate e popolata da gente pigra, ma allegra e lirica. La missione Iwakura toccò dodici paesi e durò quasi due anni dedicando all'Italia la parte finale del viaggio. In Italia i diplomatici giapponesi visitarono le città del *Grand Tour* care a britannici, francesi e tedeschi (Firenze, Roma, Napoli e Venezia) restandone meravigliati, ma il loro itinerario non toccò le città del neonato "triangolo industriale" quali Milano, Torino e Genova. Si soffermò sulle bellezze del Rinascimento, sulle rovine di Pompei e di Ercolano, sulla scultura, sulla pittura, sull'artigianato d'arte, in questo certamente guidati dagli accompagnatori italiani che ne organizzarono le tappe. Fu quella un'occasione determinante, in Giappone, per la creazione di un "immaginario" legato all'Italia. E se per modernizzare il nuovo stato-nazione in epoca Meiji negli ambiti maggiormente strategici, quali l'industria, le infrastrutture, la scienza, vennero invitati in Giappone consulenti dalla Francia, dalla Gran Bretagna, dalla Prussia e dagli Stati Uniti, dall'Italia provennero solo pittori, scultori e architetti. Nella scala delle priorità della modernizzazione non certo ai primi posti. L'Italia, in epoca

Meiji, è quindi intesa dal Giappone come la parte spirituale e artistica dell'Occidente che non potrà certo aiutare il paese a industrializzarsi, ma che può eventualmente dialogare con la sua componente *orientale*, quella innatistica e contrapposta a quella modernista, che rimane sottesa al Giappone moderno che si va delineando. Natura e antichità sono, d'altra parte, due fra i temi più ricorrenti nella letteratura del *Gran Tour*:

Dopo la natura, altro termine entro cui si colloca il *Voyage* è costituito dall'antichità: secondo una tradizione che da Caylus a Winckelmann serpeggia nell'Europa dei Lumi, è la storia che consente di recuperare la natura attraverso l'antichità, di attingere a questa sorgente purificatrice. Questa fonte non è ancora contaminata dalla civiltà, la storia al suo primo apparire non ha ancora spezzato il sodalizio con la natura. La perdita unità di natura e storia è quello che il *Voyage pittoresque* insegue, senza averne forse chiari i termini teorici, ma il Sud rappresenta l'ultima spiaggia di questa condizione che l'imbarbarimento della *civilisation* fa apparire, in tutta la sua crudele evidenza, come un'utopia. (De Seta, 2014: 313)

L'Italia, ben prima che emerga un'idealità risorgimentale che ne porterà all'unità politica, è riconosciuta come unità civile e culturale dalla tradizione del *Grand Tour* le cui origini possono essere fatte risalire già alla seconda metà del XVI secolo, proprio nel periodo in cui si sviluppa e si espande in tutta Europa la *Commedia dell'Arte* attraverso i suoi professionisti. Da Erasmo, da Montaigne in poi, fino a Goethe, Byron, Stendhal, il *voyage en Italie* diventa uno dei doveri di ogni uomo di cultura nordeuropeo. Da iniziativa privata di un artista o di un gentiluomo diventerà addirittura programma dello Stato e da esso sostenuto economicamente: nel 1666 viene fondata a Roma l'Accademia di Francia che sancisce in modo inequivocabile che l'Italia è la fonte a cui bisogna attingere. Ed è nello specchio del *Grand Tour* che l'Italia assume coscienza di sé. Sul *Grand Tour* si modella l'immagine dell'Italia e quella che l'Italia ha di se stessa. Fino ai nostri giorni. Prendendo due esempi cinematografici contemporanei a noi vicini, Kenneth Branagh ambienta la sua versione di *Much Ado about nothing* (1993) in una Toscana molto vicina ad un'ideale Arcadia, in quella zona che viene anche ironicamente chiamata *Chiantishire*, appellativo dovuto alla folta presenza di residenti di origine britannica. All'inverso in *Good Morning Babilonia* (1987) dei fratelli Paolo e Vittorio Taviani, i due giovani protagonisti, scalpellini emigrati negli Stati Uniti e impiegati come scenotecnici nella nascente industria cinematografica, rispondono al loro capo che li aveva rimproverati dicendo loro che gli italiani sono tutti bugiardi, bravi a parole, scansafatiche con la frase: "Queste mani hanno restaurato le cattedrali di Pisa, Lucca, Firenze... Di chi sei figlio tu? Noi siamo i figli, dei figli, dei figli di Michelangelo e Leonardo; di chi sei figlio tu?". L'Italia come metaforica e, pur operante, concettualizzazione ideale, meta del viaggio di formazione di giovani, e facoltosi, gentiluomini nordeuropei, ma anche la terra di banditi strettamente collegata all'idea di italiano subdolo e avvelenatore: la patria di Leonardo

ma anche di Cesare Borgia. Come un *puzzle* che si viene montando nel corso di almeno tre secoli e il cui disegno finale è l'immagine che si ha dell'Italia. Il *pictoresque travel* è un'esperienza fondante, da cui si ritorna trasformati, arricchiti, e che si citerà di continuo attraverso la propria opera, che sia letteraria, figurativa, musicale, una volta fatto ritorno in patria. Letterati, musicisti, pittori e incisori viaggiano alla ricerca delle fonti dell'arte italiana. La penna e il pennello diventano strumenti di conoscenza di un immaginario fantastico che diviene reale nel momento stesso in cui viene narrato. L'esperienza si cristallizza in una nuova opera d'arte il cui fascino ambiguo è dovuto alla sua specularità. Le immagini di Jacques Callot, pittore e incisore francese, sono un chiaro esempio di traduzione fantastica di un modello reale. Una ricostruzione fantastica di quella che, probabilmente, era stata un'esperienza. Considerare le immagini in primo piano de *I Balli di Sfessania* come un modello iconografico di quello che si presume essere una tradizione gestuale legata alla *Commedia dell'Arte* è un colossale errore concettuale, oltre che storico. L'ennesima mitopoiesi. Era la "visione di ritorno". Un indice diventato simbolo, piuttosto che un'icona. Ma lo stesso vale per altri come, ad esempio, i fiamminghi Lodewyk Toeput o Karel Dujardin (Katrizky, 2006). *Charlatans in an italian landscape* di Dujardin è l'esempio più calzante della costruzione di uno stereotipo: la fusione in un unico quadro di rovine romane, paesaggio bucolico e scena dal colore popolare con un palcoscenico e una compagnia scalagnata di attori che recitano, suonano e cantano. Dujardin dipinse il quadro nel 1657, nel suo periodo francese, per un pubblico francese, dopo aver vissuto per anni in Italia: in quel quadro combinava l'*italianità* in tutti i suoi ingredienti e, per quanto ci riguarda, i frammenti che concorreranno a costruire la leggenda della *Commedia dell'Arte* così come è arrivata fino ai nostri giorni. Leggenda nata da visioni, ambiguità, luoghi comuni, incomprensioni da più parti.

Dopo il 1853, quando il Giappone fu costretto ad aprirsi all'Occidente e a ricostruire la propria immagine e identità alla luce della modernizzazione, anche il teatro fece parte del conglomerato culturale imposto dall'Occidente industrializzato e innestato nel paese. Nacquero nuove forme, spurie, come lo *shimpa*, vero e proprio braccio estetico della nuova ideologia, e lo *shingeki*, il "nuovo teatro", in cui si mettevano in scena Shakespeare, Ibsen, Molière, Chekov, secondo canoni occidentali. Come riconosce Christopher Balme attraverso un'illuminante analogia,

But how and under what conditions did this come about from? A crucial role, I argue, was played by the openness of Western forms. To take an analogy from digital culture we could say that Western theatre was open source; its forms and practices could be easily adapted to local conditions and there was no particular dependency between software and hardware, although in practice the hardware (the proscenium theatre) was imported too. (Balme, 2017: 43)

Ma la *Commedia dell'Arte* non è stata fra le pratiche teatrali occidentali ad essere assorbita in Giappone. E questo per diverse ragioni. La prima è che in epoca Meiji la *Commedia dell'Arte* delle origini aveva cambiato pelle e si era evoluta: quella *Commedia dell'Arte* detta "all'improvvisa" era già stata sepolta da almeno un secolo. Certo era entrata nelle opere di Molière, di Goldoni, di Beaumarchais, si era ibridata con altre forme di teatro come in un sistema carsico, ma non esisteva più la *Commedia* di Alberto Naselli, Barbara Flaminia, Vittoria Piissimi, Tristano Martinelli, Vincenza Armani, Pier Maria Cecchini, Flaminio Scala, degli Andreini e dei Fiorilli, di Evaristo Gherardi, Domenico Biancolelli, Luigi Riccoboni. La seconda ragione è che ne stava nascendo proprio in quegli anni una nuova leggenda con la pubblicazione di *Masques et Bouffons* di Maurice Sand (1862) che l'avrebbe consegnata, a partire dallo stesso titolo, ad un canone minore. La terza ragione è perché, come abbiamo visto, si trattava di un "teatro italiano delle origini", non percepito nelle sue forme evolutive contemporanee e l'immagine dell'Italia era filtrata attraverso la visione di altri paesi europei. In ultimo un quarto motivo che porta in sé una doppia valenza: una *tradizione* teatrale non sarebbe stata congruente con i fondamenti ideologici del *modernismo* e, di conseguenza, l'avrebbe avvicinata troppo a quel Giappone del passato che l'epoca Meiji e l'ideologia del *bunmei kaika* cercava di negare.

Lost in translation: tra Marco Polo e Sophie Coppola passando per Lemuel Gulliver

Oggi non più di dodici ore di volo separano qualsiasi città europea dotata di aeroporto da Tokyo. Per tutto il corso del viaggio una mappa virtuale permette di seguire l'evoluzione del percorso, la traversata aerea della Siberia e del Mar della Cina. All'epoca della navigazione a vela, non più di centoventi anni fa, la traversata dall'Europa al Giappone si calcolava in mesi se non in anni. La lontananza, l'infinita lentezza del viaggio, ha certo, nel tempo, offerto il vantaggio di aprire le porte dell'immaginazione e, spesso, dell'affabulazione. La Chipango di Marco Polo, la terra oltre il Regno di Mezzo (la Cina), oltre il mare, oltre...

Verso il 1543 un gruppo di mercanti portoghesi approdarono a Tanegashima, piccola isola al sud di Kyushu. Sei anni più tardi, il 15 agosto 1549, sbarcava a Kagoshima Francisco Xavier, gesuita navarrese di cui si celebra la santità nel calendario cristiano, non per commerciare con gli abitanti di Chipango ma per evangelizzarli. Restò due anni in Giappone, visitò Kyoto distrutta dalle guerre civili e fondò diverse comunità cristiane. Così come Hernán Cortés al suo arrivo nel Nuovo Mondo, Francisco Xavier aveva bisogno di qualcuno che lo introducesse. Allo stesso modo del conquistatore del Messico, la priorità del gesuita fu quella di cercare un interprete prima ancora di giungere a destinazione. Cortés si servì dell'India Marina, dopo averle insegnato i rudimenti del castigliano, per spiegare a Montezuma che lui, l'uomo bianco che veniva dal mare, era davvero quel dio Quetzacoatl che da secoli gli Aztechi stavano aspettando. Francisco Xavier, al contrario, non dovette insegnare

la sua lingua a nessun abitante dell'arcipelago, anzi la apprese da Anjiro, un giapponese cui un lungo soggiorno nelle Molucche e a Goa aveva permesso di imparare il portoghese. Il primo europeo a conoscere il giapponese fu dunque allievo del primo giapponese a conoscere una lingua europea. L'iniziativa linguistica, spiazzante, per una volta non era venuta dall'Europa. Sospettoso nei confronti del lessico che gli offriva il buddhismo in fatto di religione o di metafisica, Francisco Xavier credette opportuno inserire un giorno nella conversazione il termine latino, o portoghese, "Deus" senza riuscire poi a capacitarsi della generale ilarità provocata. Le regole della pronuncia giapponese avevano trasformato di fatto "Deus" in "Deusu", impossibile da distinguere da "daiusu", "grande menzogna", "cosa molto ridicola". Francisco Xavier scoprì con ammirazione che in Giappone una parte considerevole della popolazione sapeva leggere e scrivere, ma rimase disorientato dai sistemi grafici in uso nell'arcipelago, che lo stupirono. Chiedendo ad Anjiro perché mai usassero scrivere dall'alto verso il basso e non invece alla maniera occidentale, da sinistra verso destra, la risposta dell'interprete fu concisa e convincente: "Perché non siete piuttosto voi a scrivere nel nostro modo? La testa sta in alto e i piedi in basso". Immagine netta per incrementare da subito leggende di "mondi alla rovescia". Francisco Xavier annotava che "quando parlano non si comprendono ma quando scrivono riescono a capirsi attraverso la scrittura: conoscono la significazione delle lettere anche se le lingue rimangono fra loro diverse" (Lidin, 2002).

Lemuel Gulliver, il celebre personaggio di Jonathan Swift, inizia il suo terzo viaggio, al solito, con un naufragio e prima di giungere a *Laputa*, prima tappa di un lungo itinerario che lo avrebbe portato molto vicino al Giappone, viene fatto prigioniero da un gruppo di pirati capeggiati da un giapponese fra i cui sottoposti vi è un pirata olandese:

I observed among them a Dutchman, who seemed to be of some Authority, although he were not Commander of either Ship. He knew us by our Countenances to be Englishmen, and jabbering to us in his own Language, swore we should be tyed Back to Back, and thrown into the Sea. I spoke Dutch tolerably well; I told him who we were, and begged him in Consideration of our being Christians and Protestants, of neighboring Countries, in strict Alliance, that he would move the Captains to take some pity on us. This inflamed his Rage; he repeated his Threatnings, and turning to his Companions, spoke with great Vehemence, in the Japanese Language, as I suppose; often using the Word Christianos.

The largest of the two Pyrate Ships was commanded by a Japanese Captain, who spoke a little Dutch, but very imperfectly. He came up to me, and after several Questions, which I answered in great Humility, he said we should not die. I made the Captain a very low Bow, and then turning to the Dutchman, said, I was sorry to find more Mercy in a Heathen, than in a Brother Christian.

Lemuel Gulliver risponde al capitano giapponese, che gli parla in una *lingua franca* benché imperfetta, con grande *umiltà*. E i due riescono a comprendersi. Quanto meno tendono ad intuirsi cercando, innanzi tutto, di ascoltarsi. Non è cosa da poco. Così come non è cosa da poco tentare di andare oltre le somiglianze e le ambiguità linguistiche che nascondono spesso incomprensioni fatali: il *daiasu* di Francisco Xavier e Anjiro con intenzioni diverse, sonorità simili ed esiti disastrosi. Ma anche, per tornare in campo teatrale, a quanti continuano a mettere in relazione diretta il *Tarōkaja* del Kyōgen con l'*Arlecchino* della *Commedia dell'Arte* o viceversa: li possiamo avvicinare, certo, ma non sono in relazione. E la presunta somiglianza crea ambiguità, incomprensione. Mi rivolgo all'altro attraverso la mia lingua e, ancora una volta, tengo in mano uno specchio che non fa altro che riflettere la mia immagine impedendomi di vedere oltre. Nella ricerca di un incontro, nella tensione dovuta al tentativo reciproco di incontrarsi, può esserci interesse. È necessaria la ricerca di una *lingua franca*, diversa da quella parlata da ciascuno dei due che, insieme, concentri e annulli le differenze. Sarebbe questo un passo fondamentale per il reciproco riconoscimento ed un fertile terreno d'incontro. Al contrario, il tentativo di intesa cercando i punti comuni di contatto, gli *universali*, porta a livellare le differenze fino ad annullarle, eliminandone la ricchezza. Non è altro che intestardirsi nella volontà di decifrare i suoni degli echi di una lingua sconosciuta. E non potremmo individuare noi stessi se, ricorrendo allo *sguardo dell'altro*, ne ritrovassimo uno specchio.

Per cercare una *lingua franca* abbiamo bisogno di fare piazza pulita, per quanto possibile, di tutte le narrazioni "di seconda" e addirittura di "terza mano", sedimentate nel tempo e fatte costantemente rimbalzare in un gioco prismatico e labirintico acquisendo lo *status* di mito: la *Commedia dell'Arte* mediata dalle avanguardie del primo Novecento, al pari delle visioni dei "teatri orientali", per dar vita alle proprie aspirazioni di rinnovamento; le nebbie di una presunta tradizione alla quale rifarsi; la leggenda di un'ancestrale purezza da recuperare e da consegnare alla contemporaneità; la modellizzazione di una forma teatrale su un'idea imagologica di paese (la *Commedia dell'Arte* come specchio dell'*italianità*); infine, l'invenzione contemporanea di una presunta "autenticità" modellizzante da far risalire a secoli passati (XVI? XVII? O forse XVIII secolo?) alla quale fare continuo riferimento.

Alcuni anni fa, in un incontro internazionale in una importante università del Nord America, incontro che riuniva diverse personalità, esperti, pedagoghi che si occupano di *Commedia dell'Arte*, durante una lezione uno degli esponenti maggiormente conosciuti della pedagogia della *Commedia* si infuriò, perse letteralmente le staffe, perché dopo aver fatto una rapidissima dimostrazione della sedicente "marcia dello zanni", saltellando prima su una gamba e poi sull'altra, un giovane studente non aveva tenuto la gamba in aria esattamente a 45 gradi di inclinazione così come gli era appena stato insegnato. Ora, la gamba in aria con il ginocchio inclinato di 45 gradi

era una pura invenzione dell'eminente pedagogo che nascondeva la volontà di codificare un movimento canonizzandolo e concedendogli un'aura di immutabilità. In nessuno scritto di comici dell'Arte, in nessun trattato d'epoca sull'arte dell'attore in commedia – penso, ad esempio, a Pier Maria Cecchini o Luigi Riccoboni –, in nessuna lettera fra attori, in nessun canovaccio di *Commedia* si troverà mai questo genere di codificazione, almeno fino ad oggi. Come non si troveranno neanche dizioni come “la posizione dello Zanni in combattimento” o “la posizione dello Zanni a riposo”, come ho avuto modo di udire nel corso degli anni da altri illustri pedagoghi che girano il mondo insegnando “la vera e genuina”, l’“autentica”, “really italian” *Commedia dell'Arte*.⁵

Su questa enorme menzogna, ancora una volta attraverso ripetute sedimentazioni, si è arrivati a far credere che quella sia “la” *Commedia* esportandola nel mondo. Dietro a quella stranissima, e ridicola, idea della gamba alzata e piegata a 45 gradi così come dietro alla figura dello “Zanni in posizione di combattimento”, c'è la sedimentazione di un'altra menzogna direttamente legata all'iconografia alla quale la sedicente “autentica” *Commedia dell'Arte* si richiama. Mi riferisco in particolare alle immagini fantastiche, di “colore locale”, di schizzi di disegno da *Grand Tour*, quali sono *I Balli di Sfessania* di Jacques Callot. Quelle stampe, soprattutto se confrontate con il ben più documentale *Recueil Fossard*, non sono altro che una interpretazione fantasiosa di un'artista. *I Balli di Sfessania* non sono un documento iconografico di riferimento, ma vanno associati al genere della pittura grottesca al pari dei buffoni disegnati dallo stesso autore nella raccolta de *Les Gobbi*. Le figure in primo piano de *I Balli di Sfessania* sono una gustosissima interpretazione frutto di un ricordo da *Grand Tour* del loro autore e nascondono solo nella parte in secondo piano, sullo sfondo, nelle scene che vi si narrano, un documento iconico. La gamba alzata a 45 gradi del pedagogo italiano prende in considerazione solo la figura in primo piano, l'interpretazione giocosa di Jacques Callot, e ne fa un documento, la semantizza fissandola come icona della *Commedia dell'Arte*, costruendone e alimentandone così una falsa *tradizione* e congelandola in una forma museale.

E a questo genere di “falsi iconici” accompagnati agli scritti di Maurice Sand, alle sperimentazioni di Meyerhold, ai desideri di rinnovamento di Copeau e, infine, ai pedagoghi della “gamba alzata a 45 gradi” che si deve la grande menzogna della *Commedia dell'Arte* così come ci è stata trasmessa dalla seconda metà del XX secolo fino ai nostri giorni. Come ricordava il compianto Roberto Tessari,

⁵ Ancora oggi è possibile trovare siti internet che pubblicizzano corsi di *Commedia dell'Arte* accompagnandoli con queste parole: “In the absolute respect of all the historical data our reconstruction is unique and original in the precise relationship between the design of the bodies and the quality of their relation with the external environment, and therefore with the anthropological principles of the characters. From this basis they originate both an innovative process of definition of the voices, and a solid and progressive training of preparation to the scenic composition and the improvisation. The “new” *Commedia dell'Arte* moreover finds and underlines all the points of contact and exchange with the formalized theatres of all the world, in a trans-cultural creative perspective.”

Fare piazza pulita, eliminare tutte le scorie che impediscono di vedere la Commedia dell'Arte come si trattasse di una figura geometrica complessa capace di irradiare luminosità diverse. Non esiste, quindi, “una” commedia, “un” dispositivo fenomenologico, “un” codice normativo (ammesso che quest’ultimo sia mai esistito), così come non esiste “un canone”. Le avanguardie, ponendo in valore maschere, tipi, schematismi corporali e improvvisazione, non tenevano conto di quanto invece oggi viene riconsiderato come essenziale al fenomeno in questione: le abitudini comportamentali e produttive tipiche dei suoi esponenti – ad esempio: nomadismo, modalità di composizione del repertorio, abitudine a talune forme di improvvisazione, etc. – che continuano a distinguere parte delle *routine* teatrali fino ai nostri giorni. (Tessari 2013: VIII)

Certo, risuonano le parole dell’altrettanto compianto Ferdinando Taviani: “la storia della Commedia dell’Arte è forse la storia del suo mito e nient’altro” (Taviani – Schino, 1982: 295). Eppure questo mito si è protratto fino a noi, ha travalicato frontiere e culture e si nasconde in quei due termini che Nomura Kosuke riportava costantemente: “collaboration” e “improvisation”. Riprendendo il pensiero di Ferdinando Taviani e di Mirella Schino:

Un solo elemento attraversa sempre apparentemente uguale i disparati fenomeni e i diversi momenti di teatro raccolti nell’idea di Commedia dell’Arte: l’improvvisazione. Sembra essere questo il nocciolo reale di quell’immagine ideale di teatro emanata – soprattutto nell’emigrazione – dalle multiformi attività dei comici italiani. I loro disparati teatri sarebbero, cioè, riconducibili ad un’unica varietà, ad una specificità che li apparenta, poiché il tema dell’improvvisazione, dalla metà del Cinquecento alla fine del Settecento, offrirebbe una continuità tale da giustificare che, a dispetto di ogni altra considerazione, si parli di un teatro unitario, di uno stile, forma o genere preciso. La tecnica dell’improvvisare, dagli italiani – soli fra tutti – posseduta, sviluppata, trasmessa di generazione in generazione, costituirebbe il segreto della Commedia dell’Arte, sia esso un semplice segreto di fabbricazione o un più sostanziale segno di saggezza teatrale (Taviani – Schino, 1982: 309)

Ma quel “segreto di fabbricazione”, si è evoluto nel tempo, modificandosi, adattandosi, mutuando elementi e arricchendosi. Era *fatto* teatrale e *saggezza* teatrale e pertanto *sapere* teatrale, materiale in movimento, capace di reinventarsi costantemente. Riprendendo ancora le parole di Roberto Tessari,

Se appare evidente che il fascinosa atto dell’improvvisazione teatrale, al pari di quella poetica, debba svilupparsi seguendo con attenzione i parametri di una tecnica particolare, non andrà dimenticato che quest’ultima non permane ognora uguale a se stessa, bensì conosce, nel tempo, significativi mutamenti. (Tessari, 1969: 225)

È un cambio di prospettiva che presuppone un sapere teatrale antico e sedimentato. Eppure, almeno per quanto riguarda la *Commedia dell'Arte* in Italia, si tratta di un sapere che è riuscito a riconoscersi, quasi paradossalmente a rigenerarsi, attraverso l'invenzione di una tradizione, come insegna Eric Hobsbawm:

'Invented tradition' is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past. [...]. However insofar as there is such reference to a historic past, the peculiarity of 'invented' traditions is that the continuity with it is largely fictitious. In short, they are responses to novel situations which take the form of reference to old situations, or which establish their own past by quasi-obligatory repetition. (Hobsbawm – Ranger, 1983: 1-2)

Re-invenzione di una tradizione, quindi, e re-invenzione a noi contemporanea così come altre re-invenzioni hanno avuto luogo nel corso dei secoli per un teatro che non si è mai voluto né dichiarato come modello replicabile, ma che ogni volta si è presentato come funzionale a modellizzazioni e a nuove generazioni. Non modello, ma modellizzante. Per quanto riguarda la *Commedia dell'Arte* non si tratta di una storia continua, ma frammentata, disseminata di fratture di cui si è persa la memoria e che ogni volta hanno germinato, poi attecchito, germogliato e fatto sbocciare altre forme, sempre contemporanee (Fisher-Lichte, 1990: 284). Se c'è relazione fra *Arlecchino* e *Tarōkaja* si tratta di relazione analoga, ma fra *Arlecchino* e *Charlot*⁶ o fra un *canovaccio* della *Commedia dell'Arte* e una serie televisiva americana, la relazione è omologa.

Deve quindi essere rivista nel suo inestimabile valore storico di re-invenzione e di insemminazione, quale crocevia fondamentale di una rigenerazione, artistica e impresariale, la messa in scena di Giorgio Strehler per il Piccolo Teatro di Milano, nel 1947, del *Servitore di due padroni* di Carlo Goldoni. La sua straordinaria fortuna dal suo debutto ai nostri giorni, pur con le sue tante revisioni, ne ha fatto uno spettacolo icona della *Commedia dell'Arte* nel mondo. Tuttavia l'enorme successo ha ingenerato l'enorme ambiguità, alimentata spesso da molti pedagoghi "di seconda mano", che nel *Servitore* di Strehler si nascondessero gli stilemi attoriali e le forme espressive della *Commedia dell'Arte*, la gestualità, la vocalità, il ritmo scenico, in una parola lo *style de jeu*, tramandati da generazioni e da generazioni gelosamente custoditi. Con la messa in scena del *Servitore*, non è stato rigenerato uno stile d'azione chiuso in sé e al quale tutti gli attori del genere devono conformarsi. Come ricorda Alice Bragato,

⁶ Il personaggio di Charlie Chaplin *The Tramp*.

Il lavoro di Strehler con *Arlecchino servitori di due padroni* fu qualcosa di eccezionale sotto vari aspetti, perché se i russi, nel recupero della Commedia dell'Arte, avevano trovato un mezzo per sperimentare le loro teorie, la propria estetica avanguardistica, il maestro della regia italiana andò oltre, permettendo all'*improvvisa* di tornare ad essere quello che era alle origini: un prodotto commerciale. Se da un lato, infatti, egli dà vita ad un autentico "metodo", ossia la creazione di una nuova pedagogia teatrale che riuniva in sé le moderne teorie sul corpo attorico ed il recupero della tradizione dell'Arte con l'approfondimento del concetto d'improvvisazione e lo studio degli antichi canovacci, una fusione, cioè, tra passato e futuro, dall'altro Strehler, a differenza di un Vachtangov o di un Meyerhold', non dimentica che la Commedia dell'Arte implicava anche il concetto di professionismo e dunque, di conseguenza, di spendibilità. I comici dovevano poter vivere della loro arte e per questo furono definiti dai loro contemporanei, con una connotazione spesso dispregiativa, "mercenari" e fu perciò in questa prospettiva – naturalmente, in questo caso, scevra di ogni giudizio di valore – che il regista del *Piccolo* fece del suo *Arlecchino* uno spettacolo accessibile a tutti, addetti ai lavori e pubblico comune. Con Strehler, la rinascita della Commedia dell'Arte può dirsi completa. Da qui in poi, in Italia e all'estero, essa tornerà ad essere un'arte pienamente viva (Bragato, 2015: 120-121)

La *Commedia dell'Arte* di Strehler, spazio semiotico aperto, si rigenera e si reinventa attraverso le stesse caratteristiche che hanno permesso, nel tempo ad altre forme del teatro europeo di rigenerarsi a loro volta attraverso le tante metamorfosi della *Commedia dell'Arte*. Per Strehler la *Commedia dell'Arte* era lo spazio dell'ibridazione, il luogo fisico degli incroci e delle mutazioni, materiale organico da plasmare e da utilizzare in scena, per la scena. In quella del *Servitore* sono stati inventati stilemi gestuali propri, in buona parte dovuti alle qualità degli attori che definivano la troupe, che non hanno nulla a che vedere con stilemi di *Commedia dell'Arte* presenti in altri lavori firmati dallo stesso regista. Strehler ha inserito due personaggi della *Commedia dell'Arte* nella sua versione del 1977 della *Tempesta* di Shakespeare facendo di *Trinculo* un *Pulcinella* e di *Stephano* un *Brighella*. In uno scambio epistolare dell'agosto del 1977 con Agostino Lombardo, che con lui si era occupato della traduzione in italiano del capolavoro shakespeariano, Strehler rifletteva sul fatto che le caratteristiche di *Pulcinella* corrispondevano a quelle di *Trinculo*, personaggio eccessivo, passivo, timoroso, così come quelle di *Stephano*, un maggiordomo ubriaccone, potevano riportare a quelle di *Brighella*. In quella coppia, Strehler cercava i meccanismi - ritmici, linguistici - di una coppia comica. A questo - e non a difendere stili di gioco definiti e ripetibili - serviva a Strehler la *Commedia dell'Arte*. E terminava la sua lettera all'amico traduttore con una frase definitiva: "il palcoscenico definisce tutto, senza pietà".

Giorgio Strehler aveva colto l'essenza della *Commedia dell'Arte* e della sua supposta tradizione ciò che rimane e che è pervenuto fino a noi dalla seconda metà del XVI secolo: il teatro dei professionisti che utilizzavano al

meglio tutte le loro abilità; la maschera come sinonimo di tipo; la varietà linguistica e quindi la diversità delle sonorità; il repertorio e l'abilità dell'attore di farne uso (l'improvvisazione); gli scenari (i *canovacci*) come forma drammaturgica prototipica; l'interconnessione fra aspetti drammaturgici e capacità performative; e, infine, il primato del palcoscenico ovvero dell'incontro con il pubblico.

A questo punto pare chiaro che per quanto riguarda la *Commedia dell'Arte* si può solo parlare di una presunta tradizione o, quanto meno, di una tradizione che si rigenera costantemente a contatto con la realtà – storica, culturale – con cui viene a contatto. Allo stesso modo per parlarne non si può utilizzare il termine di “autenticità” per la semplice ragione che non si tratta di una realtà univoca, ma in costante mobilità e mutamento e che fa della sua adattabilità la sua cifra. Risulta impossibile, nell'incontro fra la *Commedia dell'Arte* con qualsiasi arte performativa orientale, così come con qualsiasi pubblico, parlare quindi di maggiore o minore familiarità o vicinanza. Analogamente risulta impraticabile sovrapporre paradigmi. Non si tratta più di capire cosa nella *Commedia dell'Arte* ci sia *familiar* o *unfamiliar*, ma di cosa possiamo cogliere da un'essenza di una forma teatrale che è andata mutando e, conoscendone le mutazioni, come possiamo utilizzarla per continuare a creare teatro che abbia vitalità. Certo occorre creare le condizioni, il contesto in cui sia resa possibile da un lato la funzione dell'adozione, e dall'altro il processo stesso di adozione. Come spiega Juri Lotman per introdurre il concetto di *semiosfera*, ovvero quello spazio semiotico in cui un incontro fra due culture è reso possibile: “the process of 'infection' needs certain external conditions to bring it about and needs to be felt to be necessary and desirable. As with any dialogue a situation of mutual attraction must *precede* the actual contact” (Lotman, 1990: 147). L'unica attrazione possibile rimane quella legata alla scoperta. Se pubblici e teatranti occidentali, italiani compresi, immaginano di avere maggiore familiarità con la *Commedia dell'Arte* rispetto a quelli provenienti da altre culture, è solo perché nella loro cultura teatrale contemporanea ne appaiono in qualche modo gli echi. Non vi è stata da parte dei comici dell'Arte la volontà di trasmettere i propri “segreti” alle generazioni future per il mantenimento di una purezza artistica o di un livello estetico (Rimer – Yamazaki, 1984). Se trasmissione c'è stata, è stata quella propria della cultura orale con tutte le metamorfosi che comporta nel momento del passaggio, una conoscenza trasmessa *in bottega*, artigianale, esperienziale, destinata a perire se non trasmessa a sua volta nella sua modificazione. Gli stessi trattati sull'arte dell'attore (Pier Maria Cecchini, Luigi Riccoboni) racchiudevano consigli per l'arte teatrale e non per una sua forma specifica: i comici dell'Arte erano professionisti che passavano spesso da un genere all'altro, dalla farsa alla tragedia, alla pastorale fino alla nascente Opera. Ciò che di scritto ci è giunto sono note, appunti, polemiche, libri pubblicati talvolta più per riconoscimento sociale che per vocazione intellettuale, in una sorta di grande movimento *open source*:

Dal disordinato intersecarsi dell'asse ereditario verticale, legittimato spesso dalla stampa e dal sangue paterno, con le mutazioni trasversali della tradizione manoscritta (ma anche orale), nacquero i repertori di molte compagnie e anche di molti attori singoli. Così le edizioni a stampa di canovacci e di commedie scritte per esteso furono da una parte il prolungamento di una tradizione pluriennale di intrecci e di tipi ricevuti dalle generazioni precedenti e dalla edizioni cinquecentesche; dall'altra quei libri furono anche la registrazione, sotto il nome di un autore, del patrimonio accumulato grazie ai prestiti di singoli attori: i quali, per parte loro, non potevano dirsi rispetto ad un *lazzo* e a una *tirata*, più proprietari e autori di quanto non lo fossero rispetto alle sentenze di San Tommaso. [...] Alcune opere a stampa, sebbene firmate, conservano tracce evidenti di addizioni successive eseguite per linee trasversali. E tali addizioni quasi sempre dipendono da banali accidenti. Non sono il risultato di una strategia compositiva, studiata a tavolino, rispondente a criteri d'autore. Anche qui l'autore non c'entra. Mette solo la firma. I modi e i tempi delle addizioni dipendono da fattori esterni, da incidenti di percorso delle compagnie, da opportunità pratiche, da meschini calcoli. (Ferrone, 1993: 199-200)

*Two points of view are not mixed, but set against each other dialogically*⁷

La nozione di "teatro interculturale", così come è stata elaborata (Pavis, 1990; Fischer-Lichte – Riley – Gissenwehler, 1990) e successivamente rivista (Lo – Gilbert, 2002), indica generalmente un rapporto di incontro, di contaminazione o di semplice contatto fra due realtà culturali, una *source culture* e una *target culture*, che si incontrano in un rapporto di pari dignità. In questa idea di corrispondenza reciproca, però, si è sempre andati ad indicare l'incontro di culture in cui una delle due era occidentale. Nel suo *Théâtre au croisement des cultures*, Patrice Pavis ne delimita il campo introducendo anche le nozioni di "intraculturale", "transculturale", "ultraculturale", "preculturale", "postculturale" e, infine, "metaculturale" (1990). Ma se con la prima nozione, "intraculturale", vengono solitamente prese in considerazione esperienze collegate all'incontro fra culture teatrali extra-occidentali genericamente intese (e allora anche un confronto fra due tradizioni teatrali provenienti dall'India, pur fra loro estremamente distanti, vengono fatte rientrare in questa categoria così come, ad esempio, parte delle ricerche e dei lavori di Tadashi Suzuki), con le seguenti il rapporto è bipolare, possibilmente dialogico ma sostanzialmente vettoriale, da una *source culture* e una *target culture*. E in questi casi uno dei due poli, con cui bisogna quindi confrontarsi, è occidentale. Certo, la *source culture* e la *target culture* non vengono mai fuse in una: c'è sempre un modello di traduzione sotteso al trasferimento culturale

⁷ Bakhtin, 1981: 360

che si manifesta attraverso la messa in scena, lo scambio interculturale, ecc. e dovrebbe sempre essere possibile operare la ricostruzione per decifrare la cultura d'origine.

Ogni performance interculturale si misura con il proprio teatro e con le tradizioni *altre* da cui ha tratto gli stilemi, tuttavia frequentemente nasconde un'appropriazione occidentale dell'*Altro*. L'asimmetria del rapporto consiste spesso in quanto è concesso alla cultura occidentale e alla cultura *altra*: alle culture occidentali l'universalismo, il particolarismo a tutto il resto. Vale a dire che le "performance interculturali" che utilizzano un testo occidentale (Shakespeare, Ibsen, Chekov, Sofocle...) partecipano del suo universalismo, mentre le "tradizioni dell'arte dell'attore" esprimono il "particolarismo" delle altre culture (Fischer-Lichte, 2017: 18). E questo si traduce, spesso, in una presa in prestito di modalità, tecniche espressive, discipline, codici, arti trapiantate in un'altra cultura per mettere in valore, sotto un'ottica diversa, il proprio teatro. Il teatro *altro* non occupa quindi un interesse di primo piano, l'obiettivo non è quello di avvicinare o *familiarizzare* il pubblico con una cultura straniera, ma di trasformare la tradizione straniera inserendola in un quadro di rinnovamento, in misura maggiore o minore, del proprio teatro. Se quindi da un lato si afferma la parità fra le diverse culture teatrali negando antiche classificazioni istituite dal colonialismo e dall'imperialismo, dall'altro si decreta il dinamismo - e l'universalismo - di una in particolare e la stabilità, la generica omogeneità e la fissità delle altre. In questo senso c'è chi ha proposto di rivedere il concetto di "teatro culturale", quando *vettorializzato* da una cultura *altra* in direzione occidentale, in *hegemonic Intercultural theatre* (HIT) per gli artisti teatrali occidentali "from W.B. Yeats and Antonin Artaud to Peter Brook, Ariane Mnouchkine, and Robert Wilson, [who] have been criticized for Western appropriations of non-Western cultural forms in service of falsely universalizing claims that extend rather than intervene in imperialist cultural agendas." (Fanfan – Knowels, 2011).

Come metteva in evidenza Erika Fischer-Lichte:

Thus it seems useless to refer to the theoretical concepts and vocabularies of translation to describe and assess intercultural performances. This is because the intercultural performance does not take the foreign text or even the foreign culture as the point of departure to be communicated by the own theatre culture. Rather, it stems from the needs and demands of the own theatre, the own culture. That is to say, the foreign text all the foreign theatrical conventions are chosen according to the relevance to the situation in question; transformed and re-planted. It makes little sense, therefore, to speak of the source-text and the target-text, even less of a *source-culture* or *target-culture*, as should be the case when the foreign is to be communicated in translation. This is due to the fact that the source culture and the target culture are one and the same thing, i.e. the own culture. The path towards foreign traditions which the intercultural performance treads

appears to be a tactical strategy towards solving specific aesthetic-theatrical and social-cultural problems, towards bringing together town and the rural theatres, towards capturing a new section of the public as audience, towards affirmation of their own cultural identity, towards promoting modernization and industrialization, towards the call for the universal communication and so on. The adoption of elements from foreign theatre traditions in the intercultural performance is consequently not to be seen and understood as the process of a translation but is perhaps better misheard as a process of productive reception. (Fischer-Lichte, 1990: 284)

Se però nell'enunciato "interculturale" al posto di una cultura e una tradizione teatrale extra-occidentale, intesa come uno dei due poli estremi dell'asse *source culture / target culture*, andiamo a porre la *Commedia dell'Arte*, entriamo in un cortocircuito concettuale: è una re-invenzione di una tradizione occidentale che viene spesso presa in considerazione come riferimento culturale *altro* dalla stessa cultura teatrale occidentale. Nel linguaggio della zoologia si usano due termini per distinguere due tipi di affinità fra gli organi: "analogia" e "omologia". Due organi si dicono "omologhi" quando si può dimostrare che hanno una struttura simile o che sono in relazione strutturale simile. Il naso di un umano è omologo alla proboscide di un elefante, perché nell'un caso come nell'altro sta nella stessa relazione formale con altri organi: gli occhi, la bocca. Ma la stessa proboscide dell'elefante è "analogica" alla mano dell'uomo perché ne ha le stesse funzioni. Mutuando il linguaggio della zoologia, potremmo dire che la *Commedia dell'Arte* assume affinità *analogica* nei confronti delle arti tradizionali dell'Oriente, in quanto ritenuta "tradizione" dell'arte dell'attore pur essendone una re-invenzione, e *omologica* rispetto alla tradizione teatrale occidentale perché stemperata al suo interno.

Nella sua doppia natura *analogica* e *omologica*, la *Commedia dell'Arte* nasconde la sua *ri*-generazione, la sua *ri*-scoperta e la sua costante *ri*-modellazione in quanto diluita in tutto il teatro occidentale, se non negli stilemi quanto meno nelle modalità. Nel suo essere diluita nella più ampia tradizione teatrale occidentale, nell'averla permeata, la *Commedia dell'Arte* entra direttamente in relazione metonimica con essa e non ne è più riconoscibile, ammesso che lo fosse in precedenza.

Per meglio comprendere questa prospettiva è necessario rifarsi alla concettualizzazione delle cosiddette culture ibride o all'ibridazione fra le culture. Riprendendo qui la lezione di Mikhail Bachtin, il semiologo russo, mutuandolo dal linguaggio della genetica, descrive l'"ibridazione" come

a mixture of two social languages within the limits of a single *utterance*, an encounter, within the arena of an utterance, between two different linguistic consciousness, separated from one another by an epoch, by social differentiation or by some other factor. [...] *We may even say that language and languages change historically*

primarily by means of hybridisation, by means of mixing of various "languages" co-existing within the boundaries of a single dialect, a single national language, a single branch, a single branch of such branches, in the historical as well as paleontological past of languages - but the crucible for such mixing always remain the utterance. (Bakhtin, 1981: 358-359; corsivo mio)

In altre parole, seguendo le parole di Bakhtin, possiamo andare a sostituire l'occorrenza "utterance" con "teatro occidentale" e applicare l'intera definizione al nostro discorso. Non si tratta di "sincretismo", ovvero di una nuova forma dovuta alla fusione di due o più preesistenti, ma della ri-modellazione di quelle forme dovuta al contatto. La *Commedia dell'Arte* ha *ibridato* il teatro occidentale adattandosi nel confronto fra culture teatrali dell'Occidente, diluendosi, stemperandosi e rimodellandosi in un costante processo di *semiosi aperta*. La sua natura consiste nella sua costante metamorfosi e nella sua ininterrotta ibridazione, che ne disperde nel tempo i caratteri genetici. Non nella fissità, ma nella sua capacità di adattamento, sicuramente anche legato ad un principio di sopravvivenza dei suoi interpreti, stava e sta la sua vitalità.

La *Commedia dell'Arte* attraverso il movimento dei suoi professionisti in tutta Europa, nel corso del XVI e XVII secolo, è stata il veicolo di irradiazione di nuove modalità del farsi del teatro ridefinendone ogni volta i confini. È per sua stessa natura materia teatrale *ri-teatralizzabile* e adattabile: si modifica in relazione al pubblico, alla cultura, al contesto storico, politico, sociale cui va incontro. Non si arresta di fronte alle barriere linguistiche, ma crea il *grommelot!* Certo ci deve essere il contesto adatto, il terreno fertile affinché il dialogo sia reso possibile. E, in questo senso, la *Commedia dell'Arte* proprio in quanto "teatro d'esportazione", nato per il mercato, prepara il terreno pedagogico all'adattabilità eliminando le barriere e i confini e nel cercare un luogo comune di intesa attraverso le maschere come tipologie universali, la struttura drammaturgica modulabile, la versatilità linguistica, l'importanza data alla comunicazione non verbale dettata dalla necessità di comprendere ed essere compresi, propria di una forma teatrale votata all'esportazione fin dalle sue origini (l'Italia è un paese dall'enorme varietà linguistica). Se non identificata nella sua ridicola forma museale, la *Commedia dell'Arte*, innanzi tutto intesa come professionismo e cioè come teatro che va verso il pubblico, è sempre stato un acceleratore dinamico all'interno della cultura teatrale con cui ha avuto modo di confrontarsi creando non una traduzione uno-a-uno dalla "tua" lingua alla "mia", ma uno spettro di interpretazioni sempre suscettibile di possibili nuove letture.

Tornando all'assonanza con il linguaggio della zoologia, se vista in quanto tradizione la *Commedia dell'Arte* permette un maggior grado di corrispondenza (analogia) con le tradizioni dell'arte dell'attore orientale; se intesa invece come forma, modalità, che ha permeato il teatro occidentale, riesce a dialogare con l'Oriente per

omologia. In ogni caso, proprio per la sua doppia natura (analogica e omologica), essendo votata alla rigenerazione e alla costante attualizzazione, crea quello spazio liminale proprio di un teatro in continua evoluzione che Erika Fischer-Lichte definisce del *in betweenness*:

... lo stato di *in betweenness* capace di trasformare gli spazi, le discipline e gli oggetti di studio, oltre che il corpo di ciascuno, in una maniera che eccede ciò che è attualmente immaginabile. Intrecciando diverse culture performative, senza negare o omogeneizzare le differenze, ma de-stabilizzandole sistematicamente e invalidando così le loro autoritarie pretese di autenticità, il teatro come luogo dell'*in betweenness* è in grado di costruire realtà inedite, sostanzialmente altre – realtà del futuro, dove la condizione dell'*essere-fra* corrisponderà alla "normale" esperienza dei cittadini di questo mondo. Considerando l'esperienza estetica nei termini di un'esperienza liminale, acconsentiamo alla possibilità che gli spettatori possano subire determinate trasformazioni durante la fruizione. (Fischer-Lichte, 2017: 22)

La *Commedia dell'Arte* crea quindi, attualizzato, lo spazio della traduzione in cui tradizione, re-invenzione della tradizione e contemporaneità coincidono. E il suo training dell'attore sarà nuovo tanto per l'attore occidentale quanto per quello orientale. Non si tratta di entrare in una modellizzazione, una sterile stilizzazione, ma di recuperare tecniche e discipline utili. Anche qui una pedagogia *ibrida*. Gli attori di *Commedia dell'Arte* nel XVI secolo dovevano essere riusciti a costruirsi "grammatiche" tali da riuscire a "mascherare" il proprio corpo. Attraverso la loro metamorfosi riuscivano ad offrire al pubblico caratteri universali, facilmente riconoscibili e transitabili in un arco di tempo abbastanza lungo (almeno due secoli). Di tutto questo, quando nel 1947 Giorgio Strehler affidò a Marcello Moretti il ruolo di Arlecchino del *Servitore di due padroni*, non era rimasto più nulla. E Marcello Moretti, grazie al suo enorme talento, alle sue intuizioni e alle tecniche dell'attore che possedeva e, poi, alla maschera che Amleto Sartori confezionò per lui, riuscì a costruirne un corpo, una voce, un ritmo vitale. Utilizzò gli utensili dell'attore, dell'artigiano, del professionista dell'*Arte*.

Da quel primo viaggio in Giappone, nel 1992, sono successe tante cose. Nomura Kosuke non è più con noi ed è un amico di cui ho sempre vivo il ricordo. Ho continuato a viaggiare in Asia e in altre parti del mondo, sempre con le mie maschere di cuoio della *Commedia dell'Arte*. Ma il mio bagaglio nel tempo si è fatto sempre più leggero e ogni volta che parto lascio a terra uno specchio.

... But there is neither East nor West, Border, nor Breed, nor Birth,
When two strong men stand face to face, tho' they come from the ends of the earth!

Rudyard Kipling, *The Ballad of East and West*

Bibliografia

BALME, CHRSTOPHER

2017 *Theatre and Globalization: Cross-Cultural Historical Perspectives*, in «Culture Teatrali - Thinking the Theatre – New Theatrology and Performance Studies», 26, Bologna, pp 41-50.

BAKHTIN, MIKHAIL MIKHAILOVICH

1981 *The Dialogic Imagination*, edited by Michael Holquist, University of Texas Press, Austin.

BEFU, HARUMI

2001 *Hegemony of homogeneity: An Anthropological Analysis of Nihonjiron*, Trans Pacific Press, Melbourne.

BHARUCHA, RUSTOM

1993 *Theatres and the World. Performance and the Politics of Culture*, Routledge, London.

BRAGATO, ALICE

2015 *Commedia dell'Arte. Voci, Volti, Voli. Poetiche. tradizioni tradite, maestri, teoretiche e tecniche della Commedia dell'Arte contemporanea* (a cura di Fausto Sesso), Moretti e Vitali, Bergamo.

CASARI, MATTEO

2020 *Improvvisazione italiana, codificazione giapponese: un percorso interculturale tra kyogen e Commedia dell'Arte*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), pp. 1 -10, Adi editore, Roma. <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura> [data di consultazione: 05/11/2021]

CORONIL, FERNANDO

1996 *Beyond Occidentalism: Toward Nonimperial Geohistorical Categories*, in «Cultural Anthropology», Vol. 11, No. 1 (Feb., 1996), pp. 51-87

CRUCIANI, FABRIZIO

1995 *Registi, pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (ed altri scritti inediti)*, E&A Editori Associati, Roma.

DALE, PETER N.

1988 *The Myth of Japanese Uniqueness*, Routledge-Nissan Institute for Japanese Studies, London.

DE SETA, CESARE

2014 *L'Italia nello specchio del "Grand Tour"*, Rizzoli, Milano.

FANFAN, PENNY – KNOWLES, RIC

2011 *Editorial Comment: Special Issue on Rethinking Intercultural Performance*, in «Theatre Journal», LXIII, 2011, n. 4, p. I.

FERRONE, SIRO

1993 *Attori, mercanti, corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinquecento e Seicento*, Einaudi, Torino.

FISCHER LICHTER, ERIKA

1997 *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*, University of Iowa Press, Iowa City.

2001 *The Reception of Japanese Theatre by the European Avant-Garde (1900-1930)*, in S. Scholz Cionca – S.L. Leiter (eds.), *Japanese Theatre and the International Stage*, pp. 27-42, Brill Academic Pub, Leiden.

2014 *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, New York, Routledge, London.

2017 *Intrecci fra le culture performative ripensando il "teatro interculturale". Per un'esperienza e teoria della performance oltre il post-colonialismo*, in «Culture Teatrali - Thinking the Theatre – New Theatreology and Performance Studies», 26, Bologna, pp. 10-27.

FISCHER LICHTER, E. – RILEY, J. – GISSENWEHRER, M (eds.)

199. *The dramatic touch of difference: theatre own and foreign*, Gunter Narr Verlag, Tübingen.

GRAMSCI, ANTONIO

1975 *Quaderni dal carcere*. Vol. 2, edizione critica a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino.

HOBSBAWM, ERIC, RANGER, TERENCE

1983 *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge (1987, tr. it. di Enrico Basaglia *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino).

IVY, MARILYN

1995 *Discourses of the vanishing. Modernity, phantasm, Japan*, The University of Chicago Press, Chicago and London.

IWABUCHI, KŌICHI

2002 *Recentring globalization. Popular culture and Japanese transnationalism*, Duke University Press, Durham and London.

KATRITZKY, MARGARET A.

2006 *The Art of Commedia: A Study in the Commedia dell'arte 1560–1620 with Special Reference to the Visual Records*, Rodopi, Amsterdam – New York.

KAWAMURA, NOZUMU

1988 *The concept of modernization re-examined by the Japanese experience*, in G. McCormack – Y. Sugimoto, *The Japanese Trajectory: Modernization and Beyond*, pp. 264-283, Cambridge University Press, Cambridge.

LIDIN, OLOF G.

2002 *Tanegashima. The arrival of Europe in Japan*, Nordic Institute of Asian Studies, Copenhagen.

LO JACQUELINE – GILBERT HELEN

2002 *Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis*, in «TDR (1988-)», Vol. 46, No. 3 (Autumn, 2002), pp. 31-53.

LOTMAN, YURI

1990 *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, I. B. Tauris & Co., London.

MANGOLINI, FABIO

2105 *Despite everything, Commedia dell'Arte is alive in Italy. Long live Commedia*, in J. Chaffee – O. Crick (eds.), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, pp. 401-407, Routledge, London-New York.

MIN, TIAN

2018 *The Use of Asian Theatre for Modern Western Theatre. The displaced mirror*, Palgrave MacMillan, London.

MIYAKE, TOSHIO

2010 *Occidentalismi. La narrativa storica del giapponese*, Cafoscarina, Venezia.

2018 *Il Giappone made in Italy: civiltà, nazione, razza nell'orientalismo italiano*, in M. Cestari – G. Croci – D. Moro – A. Specchio, *Orizzonti giapponesi: ricerche, idee, prospettive*, vol. 1, pp. 607-628, Aracne, Roma.

MORRIS-SUZUKI, TESSA

1995 *The invention and reinvention of 'Japanese Culture'*, in «The Journal of Asian Studies» 54, n. 3 (August 1995), p. 759-780.

1998 *Re-inventing Japan. Time, space, nation*, Taylor&Francis, Milton Park (reprint 2015 Routledge, London, New York).

PAVIS, PATRICE

1990 *Théâtre au croisement des cultures*, Conti, Paris.

PAVIS, PATRICE (ed.)

1996 *The intercultural Performance Reader*, Routledge, London, New York.

RIMER, J. THOMAS – YAMAZAKI, MASAKAZU

1984 *On the Art of the Nō Drama. The Major Treatises of Zeami*, Princeton University Press, Princeton.

SAID, EDWARD

1977 *Orientalism*, Penguin, London (1991, tr. it. di Stefano Galli, *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino).

SAVARESE, NICOLA

2002 *Il teatro eurasiatico*, Laterza, Roma-Bari.

SWIFT, JONATHAN

2003 *Gulliver's Travels*, Penguin, London.

TAVIANI, FERDINANDO – SCHINO, MIRELLA

1982 *Il Segreto della Commedia dell'Arte*, La Casa Usher, Firenze.

TESSARI, ROBERTO

1969 *La Commedia dell'Arte nel Seicento*, Olschki, Firenze

2013 *La Commedia dell'Arte*, Laterza, Bari.

WILLIAMS, RAYMOND

2015 *Keywords, a vocabulary of Culture and Society*, New Edition, Oxford University Press, New York.

RECENSIONE

Silvia Bruni

Confraternite, santi e spiriti. Indagini in Marocco. Parte I

Udine, Nota, 2020, 127 pp.

*“O tu che viaggi e lì ritorni”. Pratiche rituali e tradizioni musicali femminili a Meknes.**Indagini in Marocco. Parte II*

Udine, Nota, 2020, 191 pp.

di Eugenio Zito

Confraternite, santi e spiriti. Indagini in Marocco. Parte I e *“O tu che viaggi e lì ritorni”. Pratiche rituali e tradizioni musicali femminili a Meknes. Indagini in Marocco. Parte II*, firmate da Silvia Bruni ed edite nella collana editoriale *blind peer review* VeStA (Visioni-espressione-Scienze-trasmissione-Arti) di Nota (Udine) nel 2020, si configurano come le due tappe di un’originale indagine sul rapporto tra rito, musica e genere in Marocco, sul fenomeno delle confraternite religiose, sul culto dei santi e degli spiriti.

Il primo volume, coniugando ricerca storica ed etnografica, si occupa del più ampio contesto sociale e culturale in cui si situano specifiche pratiche rituali maschili e femminili, offrendo una panoramica sul culto dei santi in Marocco e illustrando caratteristiche cerimoniali e attività musicali delle confraternite religiose della città di Meknes. Inoltre tale studio delinea i tratti salienti dei principali spiriti maschili e femminili evocati nei riti analizzati, con specifica attenzione a quelli di possessione e al ruolo svolto dalle donne. Se è vero che l’Islam in Marocco è caratterizzato da un complesso legame tra misticismo e culto degli spiriti, di cui sono mediatrici soprattutto le confraternite, questo lavoro di Bruni tratteggia le relazioni tra le forme ufficiali di culto e le pratiche legate all’evocazione e possessione degli spiriti, fornendo così una visione chiara del culto dei santi in tale contesto, evidenziandone tutta la connessa profondità sociale e culturale. In particolare nel testo viene data specifica attenzione allo statuto ambiguo delle confraternite maschili, tra contesti urbani e rurali, culto dei santi e degli spiriti, rigorosa strutturazione e libera aggregazione attorno a pellegrinaggi, pratiche votive e rituali musicali di vario tipo. Il tema proposto risulta interessante sia in relazione al campo degli studi demo-etno-antropologici che di quelli etno-musicologici e con specifico riferimento alla complessità del terreno marocchino. Il testo appare nella sua articolazione decisamente stimolante, con una letteratura citata ampia e variegata, in cui dialogano, in modo originale e proficuo, prospettiva antropologica, storico-culturale ed etno-musicologica nell’ambito dell’analisi di specifici e complessi contesti rituali. Il tema è trattato con una

metodologia rigorosa e ben esplicitata, non priva di meticolose e utili precisazioni linguistiche, di un curato glossario, di tabelle esplicative e di intriganti ed efficaci foto della stessa Bruni e di Nico Staiti, in grado di restituire complessivamente al lettore un significativo panorama dei mondi esplorati.

Nella seconda monografia, parte della stessa ampia indagine etnografica sulle confraternite religiose e sul culto dei santi e degli spiriti in Marocco, viene invece data specifica attenzione alle pratiche rituali e musicali delle donne e in particolare alla tradizione dei gruppi di musiciste conosciute col nome *m'allmāt*, operanti nel contesto della città di Meknes a margine delle confraternite maschili. Tali riti femminili vengono indagati in ambiti domestici e privati, affiancati anche da un'analisi di pratiche votive presso alcuni luoghi sacri dedicati agli spiriti a Meknes e altrove in Marocco dove Bruni ha effettuato diverse ricognizioni brevi. Questo oggetto di studio viene inquadrato in una prospettiva di ampio respiro e in un confronto critico con l'esistente letteratura relativa alle confraternite e al culto dei santi in Marocco e in Maghreb, ai riti e alle musiche delle donne, alla possessione femminile e alle relazioni tra marginalità e centralità che essa comporta, senza trascurare interessanti spunti di riflessione sulle dimensioni di genere. Il tema qui affrontato risulta anch'esso decisamente stimolante sia per gli studi demo-etno-antropologici che per quelli etno-musicologici. Infatti Bruni, dopo un'attenta e rigorosa prima parte dedicata a ricostruire il quadro teorico con un focus specifico sulla complessa relazione tra genere, possessione e marginalità, sviluppa una seconda parte, decisamente apprezzabile per originalità, riferita all'accurata analisi etnografica da lei svolta a Meknes sui gruppi *m'allmāt*, con la loro contestualizzazione storico-sociale, l'approfondita descrizione degli attuali protagonisti di questa tradizione (specialisti del rito, adepti, partecipanti) e dei contesti, anche domestici e privati, in cui agiscono, la struttura dei gruppi, i repertori, gli strumenti musicali e gli ambiti rituali in cui operano, gli aspetti di condivisione con le confraternite maschili, i culti e i riti femminili come quelli di *Lalla Malika*. Nei gruppi *m'allmāt* trovano spazio anche officianti e musicisti effeminati, figure liminari tra maschile e femminile, il cui orientamento di genere è essenziale alla funzione che essi svolgono. Tali effeminati sono descritti come integrati nel tessuto culturale in ragione del loro ruolo di officianti dei riti, ruolo largamente accreditato tra le donne dei quartieri popolari a Meknes oggetto della ricerca, dove sono definiti "figli di *Malika*", perché posseduti in modo permanente dallo spirito di *Lalla Malika* da cui derivano i loro comportamenti femminili.

Una parte singolare è quella dedicata alle storie di Hamid, direttore di un gruppo *m'allmāt* e musicista posseduto da uno spirito femminile, e di sua moglie Iman, e all'analisi della loro relazione e del ruolo da loro svolto nel contesto preso in considerazione, in qualità di principali interlocutori della ricercatrice nella sua indagine sul campo. Tramite Hamid e Iman, Bruni riesce a stabilire relazioni anche con le musiciste che suonano con loro, con le adepti dei culti femminili e con le possedute che vi si rivolgono per poter officiare riti terapeutici e di

possessione. L'accurata analisi che Bruni fa dei discorsi e delle pratiche relative alle loro esperienze di possessione mette in evidenza il modo in cui il legame con gli spiriti rimodella l'identità personale, soddisfa i bisogni individuali e collettivi, costruisce e orienta le relazioni interpersonali e di genere. Ponendo al centro di questa indagine etnografica i riti delle donne di Meknes e dei gruppi *m'allmāt*, custodi della tradizione culturale e musicale femminile di tale città marocchina, la ricercatrice riesce a far luce su aspetti non ancora esplorati e relativi alle pratiche e alle voci delle donne e degli effeminati in tali contesti. I temi principali su cui Bruni struttura la sua indagine sono la relazione tra marginalità sociale e centralità culturale di questi gruppi, l'intreccio tra tradizioni rituali e musicali, le pratiche maschili e quelle femminili, nonché, più in generale, il complesso rapporto tra genere e possessione. Infatti, se è vero che gli studi che hanno affrontato il ruolo delle donne nel contesto religioso marocchino e nell'Islam nel Maghreb e nell'Africa occidentale le hanno descritte spesso come figure decisamente "marginali" e "subordinate" rispetto a quelle maschili, tale attenuata visibilità femminile nei contesti religiosi ufficiali e pubblici, come fa notare l'autrice, contrasta invece con la loro centralità nel sistema di credenze e pratiche che appartengono alla mistica musulmana e alle confraternite religiose, al culto dei santi e degli spiriti. Proprio in questi ambiti le donne, come Bruni concretamente dimostra nel corso della sua indagine, riescono spesso a ricoprire autorevoli posizioni centrali.

Anche questo lavoro, come la prima monografia, risulta ben strutturato, significativamente curato ed accattivante nella forma. La letteratura citata decisamente ampia spazia in modo originale e proficuo tra prospettiva antropologica, storico-culturale ed etno-musicologica, con originali affondi in quella degli studi di genere, nell'ambito dell'analisi di specifici e complessi contesti rituali in Marocco e con particolare riferimento al ruolo delle donne e degli effeminati. Le tematiche proposte sono affrontate con una metodologia rigorosa e chiara, sia nel testo che con approfondite note, con dettagliate e utili precisazioni linguistiche e con un accurato glossario. Efficaci foto etnografiche, sempre di Bruni e Staiti, impreziosiscono il lavoro, alcune delle quali particolarmente suggestive per la loro capacità di catapultare il lettore in un singolare mondo culturale dove dimensioni tradizionali attraversano la contemporaneità. Inoltre le argomentazioni esposte nel corso del volume in merito al complesso intreccio tra tradizioni rituali e musicali, pratiche maschili e femminili e possessione in Marocco si presentano sempre ben sviluppate e internamente coerenti con le indagini etnografiche ed etno-musicologiche solidamente strutturate. Infine le originali conclusioni proposte in merito ai gruppi *m'allmāt*, custodi della tradizione culturale e musicale femminile di questa città, danno pienamente conto della qualità dei modelli interpretativi utilizzati, anche nella prospettiva di genere, restituendo un originale quadro complessivo del campo analizzato.

In sintesi entrambi i volumi, decisamente ricchi nel loro insieme, appaiono in grado di offrire, sia al lettore più curioso che allo studioso più attento, una lettura critica e stimolante di alcuni aspetti relativi alla complessa identità sociale e culturale del Marocco, con riferimento allo specifico ambito investigato e in particolare al rapporto tra culti/riti di possessione e tradizioni musicali, anche in prospettiva di genere.

D'altra parte giova ricordare che quello marocchino si configura, più in generale, come un contesto, e dunque un campo etnografico e di ricerca, molto studiato (Rachik 2012), eppure complesso e per molti aspetti difficile da indagare in senso antropologico (Zito 2020). Tahar Ben Jelloun, parlando dell'inafferrabilità di questo Paese, suggerisce di avvicinarlo di sbieco, in quanto luogo enigmatico che non si concede facilmente, per poi provare a intuirlo da tale posizione laterale e meno diretta. Il Marocco, nelle sue parole, "non si dà", aggiungendo che "l'anima di un paese è un enigma [...]" (2010: 4). Nell'evidenziarne la complessa identità collettiva lo scrittore marocchino, come farebbe un etnografo, invita l'osservatore a "[...] fare attenzione ad alcuni particolari della vita quotidiana [...]" (2010: 8), cosa veramente possibile se vi è una profonda immersione in essa. Il Marocco da un lato ben si presta a favorire tale profonda immersione, per la dimensione fortemente comunitaria della sua cultura e per la sua coinvolgente vita sociale, dall'altro tuttavia l'immersione stessa può a volte diventare decisamente estraniante nel saturare con la complessità della cultura in cui ci si immerge la mente di chi vi si immerge. In merito appare utile ricordare quanto un altro scrittore, Elias Canetti, scrive del Marocco: "Per prendere confidenza con una città straniera è necessario disporre di un luogo appartato, un luogo su cui ci si può contare e dove si può restare soli quando la confusione delle voci nuove e incomprensibili diventa troppo grande [...]" (Canetti 1983: 39). Parlando della città di Marrakech questi ci offre così un'utile immagine che ci riporta a un altro aspetto del lavoro etnografico, quello del problematico crinale, nel processo conoscitivo dell'alterità, tra immersione e necessità di distanziamento rispetto a quanto osservato (Piasere 2002). La sfida dell'etnografia, tra immersione nel campo, fatica dell'incontro e necessario successivo distanziamento, traspare chiaramente dal lavoro di Bruni che riesce a farvi fronte in modo pieno e creativo, per restituirci uno sguardo vivo e palpitante su un mondo culturale sorprendente, popolato da donne e uomini.

Bibliografia

BEN JELLOUN, TAHAR

2010 *Marocco, romanzo*, Einaudi, Torino.

CANETTI, ELIAS

1983 *Le voci di Marrakech*, Adelphi, Milano.

PIASERE, LEONARDO

2002 *L'etnografo imperfetto. Esperienza e cognizione in antropologia*, Laterza, Roma-Bari.

RACHIK, HASSAN

2012 *Le proche et le lointain. Un siècle d'anthropologie au Maroc*, Éditions Parenthèses, Marseille, Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, Aix-en-Provence.

ZITO, EUGENIO

2020 *"C'est une maladie qui vient de Dieu": dā'al-sukarī. Pluralismo medico e credenze religiose in Marocco*, in «EtnoAntropologia», n. 1, vol. 8, pp. 171-200.

RECENSIONE

Suzana B. e Milli Ruggiero

Le mie vite daccapo. Storia di Suzana, donna della diaspora kossovara

Roma, Centro d'Informazione e Stampa Universitaria, 202, 142 pp.

di Giovanni Azzaroni

Le mie vite daccapo è un libro che «sorprenderà» e «commuoverà», come scrive Cristiana Natali nella *Prefazione*, e, aggiungo, ci insegnerà e riaffermerà che l'Altro non esiste come definizione antropologica, è una entità ontologica, l'Altro siamo Noi. Ma il libro di Suzana B. e Milli Ruggiero è anche molte altre cose perché sostanzia la testimonianza vera di una vita vera narrata da chi l'ha vissuta e raccontata in forma scritta da chi l'ha con amore e passione ascoltata, il libro «rappresenta un esempio di quanto accade quando il desiderio di narrare incontra la capacità di ascoltare» (Natali, p. 11). A mio avviso all'aspetto emozionale che la lettura favorisce e induce va senza alcun dubbio incastonato quello della difficoltà di rendere senza infingimenti o sovrastrutture il racconto dell'Altro, tema questo dibattuto e da dibattere in antropologia con esiti polisemici. Questo volume, toccante *tranche de vie*, pare quasi incarnare un desiderio antropologico che in questi anni sta diventando sempre più cogente, e cioè quello che sia l'Altro il protagonista della propria etnografia, sia lui che si racconta in prima persona e da protagonista assoluto, lasciando al ricercatore-ascoltatore il ruolo del deuteragonista, il ruolo di colui che trascrive esclusivamente quello che gli viene narrato.

Un recente esempio di questa filosofia è rappresentato dal resoconto del pensiero etno-ecologico di Davi Kopenawa, sciamano yanomani, che narra la sua vita e le sue lotte per salvare la sua cultura dagli interessi predatori e dalla geopolitica globale all'antropologo Bruce Albert, che regolarmente lavora dal 1975 presso gli Yanomani e nel volume *La caduta dal cielo* mette per iscritto i racconti di questo straordinario leader nella lotta per la protezione della foresta amazzonica. Anche *Le mie vite daccapo* appartiene a questo filone di ricerca antropologica, ha dimensioni molto più ridotte, è più intimo, ma le battaglie di Suzana per riaffermare il suo diritto alla vita riveste sicuramente la medesima intensità perché possono essere lette pure come quella della diaspora di un popolo. Paradigmi unificanti, la vita in famiglia per Suzana e quella del popolo al quale appartiene relegato ai margini se non rifiutato, spesso senza diritto di asilo, da quei popoli che si definiscono civili (?) - e non ho alcun dubbio nell'affermare che l'interrogativo mi pare obbligatorio e necessario. Milli Ruggiero non si è fatta interprete, se non emotivamente, è ovvio, dei racconti di Suzana, ma con una scelta scientifica coerente e precisa li ha ascoltati partecipandovi ma da distanza - e non si tratta di un ossimoro -, ma, al contrario, di una

epoché coerente e responsabile, di una presa di distanza intellettuale. L'etnografia che ne è risultata si è quindi configurata come una ricerca su un doppio binario parallelo: su di uno scorrono le immagini evocate dalla narrazione di Suzana, sull'altro le parole scritte da Milli Ruggiero (ma non è forse vero che le rette parallele si incontrano all'infinito?).

Suzana ha raccontato senza alcun infingimento il suo lungo viaggio da Kosovo Polje a Zagabria, a Bologna per sfuggire alla guerra, a Lione, e infine in un piccolo paese dell'hinterland, dove tuttora vive. Questo lungo viaggio è stato contrappuntato da violenze e soprusi, incomprensioni e tradimenti, dolori e gioie, poche, ma sempre accettate come un dono e per questo benedette nel cuore. Nella sua ricerca di campo l'autrice ha frequentato Suzana dal 1991 al 1996, «sempre a titolo volontario, [...] cercando di sostenerla nel suo attraversare tante vicissitudini spesso tristi, a volte felici. Quando i nostri impegni lo permettevano mi raccontava le storie di deprivazione e resilienza della sua vita» (Ruggiero, pp. 14-15). E poi ancora nel novembre 2018 e infine nell'estate del 2019 per concludere la ricerca. L'autrice ha trascritto fedelmente le parole di Suzana, espresse in lingua italiana, non le ha modificate o corrette, si è comportata come un amanuense. «Non ho ritenuto opportuno suggerirle integrazioni: in alcune parti il suo racconto è più sintetico e meno dettagliato che in altre parti e probabilmente se le avessi chiesto approfondimenti la storia sarebbe risultata più uniforme, ma sarebbe stato improprio e comunque, purtroppo, spesso si trattava di eventi molto dolorosi sui quali non si poteva rimanere sulla soglia. Il progetto di riproduzione in un testo scritto di una storia espressa oralmente da una persona rom come lo è Suzana non può prescindere da una riflessione sulle strutture comunicative della società tradizionale basate sull'oralità, come quella rom, e sui rapporti di queste con le società della scrittura» (Ruggiero, pp. 17-18).

La narrazione autobiografica di Suzana parte dalla sua infanzia, dalle privazioni, dalla fame, dalla promiscuità, dalla vita che facevano tutti i rom a Vučitrn (Suzana è una *romní khorakhané*, una rom musulmana). Violentata da un albanese a tredici anni, non ha frequentato la scuola perché gli Albanesi non consentivano ai rom di andarci, ma conosce e parla molte lingue, è una analfabeta plurilingue: parla e comprende il *romanes khorakhané* (la sua lingua nativa, quella dei rom musulmani), il *romanes dassikhnané*, il *romanes čergarja*, il *romanes* dei Romuni (che comprende con fatica), il serbo, l'albanese, il croato, il macedone, il turco, l'italiano e il francese (un poco). Ci si stupisce davanti a queste conoscenze linguistiche e ci si interroga su molti pregiudizi, che sono destinati a cadere diventando consapevoli delle diversità che ci arricchiscono, se le si comprendono. Si rimprovera da più parti agli Italiani di conoscere e parlare poche lingue straniere, Suzana, che molti trattano con disprezzo perché è una rom, nonostante sia analfabeta non per sua volontà ma perché non le è stato consentito di studiare, parla e conosce undici lingue! A mio avviso qualche interrogativo e qualche

considerazione sarebbero necessari anche per farci comprendere che conoscendo l'Altro, come Socrate ci ha insegnato, potremmo più concretamente conoscere noi stessi.

Nella società dei rom kossovari vige il patriarcato e quindi, quando Suzana sposa Femi, va a vivere nella casa dei genitori del marito. Con la madre di Femi i problemi si moltiplicano, anche perché non è ben accettata in quanto è stata fidanzata con un altro uomo prima del matrimonio. A questo punto una annotazione che mi pare significativa concerne il fatto che il padre di Suzana acconsente al matrimonio "d'amore" della figlia e non si preoccupa delle tradizioni, e cioè un matrimonio in precedenza concordato. Mi sembra, questo, un esempio di grande civiltà che vada sottolineato. Suzana alleva la figlia di Femi di sette mesi, dopo che la moglie lo ha lasciato: "E anche se non è mia figlia, non è sua mamma quella che l'ha fatta. La mamma è quella che cresce, non quella che la fa, che è facile, e poi se ne va per cose piccole" (Suzana, p. 38). In quegli anni la sua vita è un calvario, Femi è militare, ha un figlio, Bajram, ricoverato in ospedale per un anno che non può vedere perché gli suoceri glielo impediscono: se andrà a cercarlo dovrà tornarsene a casa dei suoi genitori, per lei nella loro casa non ci sarà più posto: Suzana coraggiosamente decide di andare a riprendersi il figlio. Per fuggire dalla guerra si rifugia con la sua famiglia a Zagabria, altra vita, altri figli. A Zagabria, racconta Suzana, "ho iniziato a fare il lavoro che mia mamma aveva passato a me" (p. 53): inizia il lavoro di guaritrice (*te po mojive*, quella che aiuta). Si tratta di una tradizione segreta, trasmessa di madre in figlia, che Suzana in Francia trasmetterà a una donna della famiglia, secondo i dettami della cultura popolare. Non chiede denaro, accetta quello che le viene regalato come pagamento per le cure, è una guaritrice che non si attribuisce meriti particolari, "È Dio che ti fa liberare, io metto il nome di Dio, non il nome mio [...] Quando vengono le persone io lo so come caricarmi di energia, so perché quelle *genti* sono venute. Io subito domando dentro di me ad Allah quelle energie, e dopo non sono più Suzana, quando sono insieme a loro. Chi è il signore del sogno che mi dà quest'energia, è un segreto che tengo per me (p. 56 e 61).

Ma anche a Zagabria la situazione non è più sicura e Suzana con la sua famiglia raggiunge l'Italia e sul treno che la porta a Trieste, per la prima volta, per fame, chiede la *limosína*. L'ingresso in Italia è traumatico, al confine i doganieri non chiedono ai rom i passaporti, «a tutti hanno chiesto e messo il timbro, da noi nessuno! Come se non ci vede nessuno, solo Dio! Dio ha messo una coperta davanti ai loro occhi» (Suzana, p. 66). L'evento, che se guardato superficialmente potrebbe sembrare fortunato, in realtà dimostra una drammatica realtà: un rom non è una persona, non è nessuno, è "invisibile" e quindi non è necessario chiedergli il passaporto. L'alienazione è evidente in tutta la sua terribile evidenza, a testimonianza di una visione e di un pregiudizio che affondano le radici in tempi lontanissimi. In Italia, a Bologna, Suzana ha imparato a vivere in una roulotte, in un *kamp*, a sentirsi per la prima volta libera. Ha continuato a chiedere la *limosína*, ha ottenuto un permesso di soggiorno

per due anni, ha fatto le pulizie all'ospedale Sant'Orsola, ove ha sperimentato la freddezza e il razzismo della caporeparto, senza meritarglielo. Ha occupato una casa, la prima vera casa della sua vita, ha continuato a chiedere la *limosína*, è diventata assegnataria di una casa nel quartiere Pilastro (lo stesso appartamento ove avevano abitato i fratelli Savi, quelli della "Uno bianca", una banda criminale che tra il 1987 e il 1994 ha compiuto rapine e omicidi, responsabile della strage del Pilastro, 4 gennaio 1991, nel corso della quale persero la vita tre giovani carabinieri – questa informazione è stata dedotta da una nota di Milli Ruggiero, p. 80). A Bologna vengono circoncesi i figli di Suzana, «arriva un dottore che taglia, esperto, non io e mio marito» (p. 87). Suzana è musulmana e la circoncesione è un rito di passaggio obbligatorio, attualmente contaminato, certamente più sicuro, ma privo delle valenze culturali che lo hanno caratterizzato, come accade in molte altre parti del mondo. Si preferisce l'ospedalizzazione, più sicura, priva di ogni tipo di rituale, che trasforma la circoncesione da un momento fondamentale nella vita dei giovani, quella del passaggio nell'età adulta, a una occasione formale fine a se stessa, che oggi non può essere che accettata.

La vita a Bologna trascorre tra alti e bassi, Bajram si sposa, gli hanno trovato una moglie in Kosovo (un matrimonio combinato), gli nasce una figlia, Rabija, affetta da una malattia congenita, una atresia delle vie biliari, che la condurrà alla morte a ventitre anni, a Lione, nonostante le cure mediche in Italia e in Francia. Con la madre di Rabija i dissidi sono frequenti, non accudisce sua figlia, ruba denaro in casa, di conseguenza è riportata in Kosovo e restituita alla sua famiglia. Suzana racconta queste vicende drammatiche senza enfasi, con un dolore dignitoso che traspare dalle sue parole, nella consapevolezza di aver agito giustamente.

Suzana è dovuta scappare dall'Italia, in Francia, perché le assistenti sociali avevano deciso che i suoi nipoti avrebbero dovuto essere dati in adozione poiché la sua famiglia non era in grado di provvedere alle loro necessità. Questa situazione meriterebbe e dovrebbe essere discussa e approfondita, ma mi limiterò a citare un pensiero di Suzana per non introdurre considerazioni che esulino dal contesto del volume e perché mi pare che queste parole dette all'assistente sociale siano esemplari e paradigmatiche: «Guarda, se mi vuoi prendere la casa, prendila, se mi vuoi prendere i soldi, prendimeli, se levi i documenti che me ne frega, ma se mi togli i bambini mi togli un pezzo di cuore. Come fa una mamma a vivere senza sapere più niente dei bambini? [...] Vedrai che non li prendi. Devi prima spararmi. Prendo una corda, scrivo una bella lettera che è colpa tua e me la metto al collo. Tu invece sei già una persona morta avvelenata. Sei piena di veleno come un serpente!, p. 104». Suzana è l'unica della sua famiglia ad aver ottenuto l'asilo politico in Francia, alleva il figlio di Rabija, che il padre le lascia dopo la morte della moglie con un documento scritto. Le parole conclusive di questo straordinario racconto, divenuto una coerente etnografia per il lavoro coscienzioso di Milli Ruggiero, e i sentimenti che esprime Suzana commuovono e ci fanno amare questa donna coraggiosa, disponibile e umile, ma al tempo

stessa fiera della sua diversità: «Lui [Dio – la nota è di chi scrive] davvero nelle crisi aiuta, non ha aiutato abbastanza me? Io sono contenta, ha aiutato i miei fratelli, i loro figli e i miei.. come si fa a non essere contenti? Io sì, tanto. Anche se ho dovuto cominciare tante volte la mia vita daccapo. Oggi non odio nessuno. Sono ancora viva e vado avanti per amore dei miei figli e dei miei nipoti. [...] Ho messo il velo perché questo vuol dire amare, non ammazzare nessuno, né cristiani né musulmani o albanesi o qualsiasi razza. Io non posso odiare nessuno, perché ho messo il velo e ho detto al mio Dio che io starò sulla dritta strada, non su quella storta. I buoni musulmani non fanno male a nessuno, solo aiutare, pp. 118-119».

Le mie vite daccapo è il risultato riuscito dell'incontro di Milli Ruggiero con Suzana B., incontro che a mio avviso ha dato come risultato una appassionante etnografia che può essere letta come un romanzo antropologico, traboccante di suggerimenti, emozioni, stimoli. Nessuna indulgenza al pietismo facile e lacrimoso, nessuna forzatura per saperne di più, solamente qualche nota esplicativa, la parola di chi racconta è trascritta fedelmente, senza correzioni inutili e dannose per lo svolgimento del racconto, che si dipana dall'inizio alla fine in un flusso continuo di stimolanti suggestioni. Il racconto di Suzana è semplicemente coinvolgente e al termine si può avere la presunzione di conoscere di più la sua cultura. L'Altro diventa un Noi, i ruoli si scambiano nella consapevolezza di una uguale dignità nella diversità. Se mi è consentito un esempio che appartiene ai miei studi direi che Milli Ruggiero e Suzana B. si contrappongono come lo *yin* e lo *yang*, analoghi nella diversità, che si congiungono per dare vita alla completezza, all'armonia consapevole e fondante di ogni civiltà, al *taijitu* (*T'ai Chi T'u*), sintesi perfetta, in questo caso, di chi racconta e di chi ascolta e trascrive in un libro.