

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Gli Altri e Noi. Saggi in onore di Francesco Remotti

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/2046110> since 2025-01-13T10:53:12Z

Publisher:

Accademia University Press

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

**Gli Altri
e noi**

**Saggi in onore di
Francesco
Remotti**

**a cura di
Javier González Díez
Alessandro Gusman**

aA

Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento Culture, Politica e Società
dell'Università degli Studi di Torino

© 2024

Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino



prima edizione: dicembre 2024
isbn 9791255001171

edizione digitale www.aAccademia.it/gli-altri-e-noi

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

**Introduzione. Attraversare e connettere:
il giro lungo dell'antropologia
di Francesco Remotti**

Javier González Díez
Alessandro Gusman IX

Sezione I. Un sapere inattuale

Introduzione Stefano Allovio 3

**L'inattualità di un sincrono perfetto. Il postmoderno
di Francesco Remotti** Luigi Urru 7

**Cumuli inattuali. Permanere o scomparire
nel Nordest del Ghana e altrove** Gaetano Mangiameli 20

**Margini accademici, eredità letteraria e spazi
produttivi da cui ri-scrivere l'antropologia** Lia Giancristofaro 33

**Per un Museo "inattuale": il patrimonio extraeuropeo
del Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università
di Torino tra pratiche etnografiche e nuovi approcci
interpretativi** Erika Grasso 51

Sezione II. Luoghi dei vivi, luoghi dei morti

Introduzione Adriano Favole 71 V

**Festa dei vivi, festa dei morti. Riflessioni intorno
alla settimana dei morti in pandemia
(Oaxaca, Messico)** Elena Fusar Poli 75

**«Quei che tel bosco è morti». Tanatometamorfosi
e integrazione comunitaria post-mortem** Nicola Martellozzo 90

**Ai margini del luogo dei vivi: riflessioni sull'esperienza
lavorativa degli operatori cimiteriali nel
cimitero di Torino** Alice D'Ambra
Andrea Lorenzini 101

**Ritorno dei morti e distruzione del cosmo.
La Ghost Dance tra i Lakota** Enrico Comba 116

Sezione III. Relazioni tra vivi e morti

Introduzione Cristina Vargas 141

**I morti tra i vivi: tra immanenza
e trascendenza** Alessandra Brivio
Claudia Mattalucci 145

**Morti inquieti nella Sápmi contemporanea,
un excursus** Erika De Vivo 159

**Scompare, rimanere, riemergere. I morti del Vajont,
soggetti in divenire** Chiara Calzana 175

Sezione IV. Luoghi e corpi

Introduzione	Cecilia Pennacini	191
Ambohabe. Tra pellegrinaggio rituale e migrazione ancestrale (sud-est del Madagascar)	Silvia Neposteri	195
Fare più-che-umanità. Forme di poiesi tra umani e ambienti	Alessandro Guglielmo	213
Il dolore che ti entra nella carne. Una lettura antro-poietica tra decostruzione e creazione di umanità	Federica Manfredi	229

Sezione V. Contro l'identità

Introduzione	Pier Paolo Viazzo	249
Contro l'individualismo. Un percorso antropologico	Carlo Capello	253
Contro l'alterità criminale. Strumenti antropologici per una giustizia condivisa	Dario Basile	268
La resistenza all'identità in Akira Okazaki. Straniamento onirico e immaginazione dell'estraneità	Francesco D'Ambrosio	283

aA

Sezione VI. Modellare esseri umani

Introduzione	Paola Sacchi	299
Ri-fare Umanità. Appunti per un'antropologia della perfezione	Chiara Pussetti	303
Abitare il corpo che danza. L'esperienza trasformativa di una <i>indian gypsy dance</i>	Monica Murgia	318
Disfare umanità. Dissoluzione della corporeità indigena e ricerca dell'incompletezza nell'Amazzonia peruviana	Laura Volpi	337

Sezione VII. Il "giro più lungo"

Introduzione	Alice Bellagamba	355
Il potere del riso rituale tra gli indigeni messicani. Riflessioni "remottiane" su società (apparentemente) molto serie	Alessandro Lupo	359
Decolonizzare l'adolescenza: un giro lungo indonesiano	Silvia Vignato	377

Indice

Il curatore come antropologo. Antropologia dell'arte, estetica relazionale e curatela narrativa

Roberto Mastroianni 395

Incontri sulle Alpi. Antropopoiesi, impoverimento culturale, somiglianze di famiglia negli studi in area alpina

Roberta Clara Zanini 411

Postfazione

Francesco Remotti 427

Gli autori

441

Abitare il corpo che danza. L'esperienza trasformativa di una *indian gypsy dance*

Monica Murgia

1. Volersi trasfigurare come metodo nell'apprendistato coreutico

aA

Esperire la pratica della danza in contesti culturali “altri” come quello indiano, è stato il filo conduttore che nel tempo ha forgiato la concezione antropologica del mondo di chi scrive, facendomi riflettere sull'equilibrio secondo il quale, quanto più si approfondisce l'incontro con l'altro attraverso l'immersione sul campo, più si decostruisce e perde terreno la visione etnocentrica¹. La domanda radice che è germogliata dall'esperienza coreutica la suggerisce Thomas Csordas: «è sufficiente occuparsi del corpo o ce ne si deve anche occupare con il corpo, utilizzando quest'ultimo come strumento di ricerca?» (Csordas 1999, p. 27).

Se ciò viene compreso e profondamente incorporato tramite il valore euristico dell'esperienza, avviene la ricercata e feconda trasformazione del ricercatore e della ricercatrice, specialmente dall'incontro-confronto con i corpi “altrui” sul campo. L'arte coreutica è la personale arena di elezione

1. La ricerca etnografica sulle trasformazioni coreutiche tra i kalbelia del Rajasthan si è svolta in India negli anni 2014, 2015 e 2018. La personale pratica della danza appresa dalle insegnanti kalbelia dura fino a oggi.

nella quale si dispiegano queste dinamiche di mutamento, portatrice essa stessa di trasformazioni in coloro che la praticano. Indagando queste ultime lungamente, avendo compiuto un percorso di apprendistato grazie al quale ho avuto accesso a un particolare saper fare, sono stata ispirata e formata dalla trasmissione di abilità artistiche e simboliche concesse dalle maestre di danza in Rajasthan.

Dall'indagine sulle manifestazioni espressive dei corpi danzanti che veicolano storie personali, emozioni, modi differenti di stare al mondo, si svelano dinamiche storiche e sociali appartenenti a un complesso universo culturale e simbolico quale si rivela essere quello indiano. Nel suo nucleo esso è permeato da contraddizioni e forti dicotomie interne, nel suo sostrato generale si percepisce una traboccante effervescenza spirituale, particolarmente interessante per le questioni che concernono il corpo.

Il posizionamento sul campo mi ha permesso di vivere la dimensione preminentemente sensoriale del corpo in progressiva trasfigurazione attraverso l'apprendimento della danza Kalbelia, seguendo la metodologia della cosiddetta *sensory ethnography*². Considero la danza come una porta iniziatica le cui chiavi di accesso dovrebbero essere l'umiltà e l'impegno, per affidarsi ai custodi del sapere nel modo più ricettivo possibile, provando ad accedere alla comprensione della densità di complessi aspetti socio-culturali. In questo caso, l'umiltà dovrebbe costituire le fondamenta dell'etica nell'etnografia sensoriale (Stoller 1997, p. 137).

L'incontro sul campo ha previsto che l'offerta dovuta ai soggetti della ricerca fosse costituita da un corpo da plasmare e da disciplinare attraverso l'apprendimento paziente e costante, la disponibilità a farlo e la condivisione quotidiana degli spazi³. Durante questo lavoro corale ho percepito un

2. La *sensory ethnography* ha posto una nuova attenzione al modo di concepire il corpo, poiché maggiormente vicina all'esperienza sensibile, all'azione e ai suoi significati incorporati. Cfr. per es. Pink 2009.

3. Questo ha permesso di rendere ancora viva e pulsante la tradizione della *Guru-Shishya Parampara*, ovvero la manifestazione della relazione pedagogica tra maestro (*Guru*) e discepolo (*Shishya*) che prevede una frequenza assidua alla residenza dell'insegnante e un profondo rispetto e devozione nei suoi confronti. In ogni caso le modalità attraverso le quali avviene l'insegnamento e l'apprendimento della danza Kalbelia, che verranno approfondite nel corso di questo articolo, sono informali e legate all'improvvisazione, essendo la pratica non propriamente codificata e legata alla cosiddetta tradizione orale. Cfr. Murgia 2014-15.

progressivo modellamento corporeo, cognitivo e sensoriale in ogni occasione di incontro quotidiano, dove il “vivere-con”⁴ prolungato consente la realizzazione dell’unione tra esperienza sensibile, esistenziale e intellettuale. Per questo motivo considero di essenziale importanza assumere una posizione di accoglimento assoluto davanti all’apprendimento di pratiche corporee, col “corpo-mente” tutto disponibile verso nuove modalità simboliche di espressione, cosciente del fatto che «la ricerca sul campo innanzitutto è una questione di “abilità” e procede a colpi di intuizioni, improvvisazioni e bricolage» (De Sardan 2009, p. 30), come scelta metodologica che conduce alla possibilità di interpretare la densità del mondo con uno sguardo acuto. La visione cosiddetta “dal basso”, in congiunzione alla fatica fisica condivisa con gli interlocutori e all’affinamento della sensibilità percettiva nel compiere inconsueti gesti coreutici, conducono alla scoperta delle manifestazioni insite nell’atto comunicativo di un corpo danzante.

Per esprimere l’essenza della propriocezione di queste pratiche trovo calzante il motto “danzo dunque sono”, al fine di condurre nell’immanenza la dimensione carnale della vita. Se «la danza è una forma di espressione attraverso la quale i soggetti si rappresentano a sé stessi e agli altri» (Hanna 2002, p. 297), foriera di un certo tipo di messaggio veicolato dai corpi esposti in relazione con la collettività, questi ultimi diventano i rappresentanti della dinamica tra la libertà di esistere, definibile come “essere-in-sé”, e la contingenza di “esserci-nel-mondo”⁵, offrendo una prospettiva interessante sulla complessità:

È soltanto quando incominciamo a pensare al corpo come essere-nel-mondo che ci accorgiamo di non essere più interessati al “corpo” per sé, ma all’incorporazione in quanto condizione esistenziale. [...] Questo perché l’incorporazione non riguarda soltanto il comportamento, né soltanto l’essenza; riguarda invece l’esperienza e la soggettività. La comprensione dell’esperienza e della soggettività richiedono che l’azione sia interpretata attraverso modalità diffe-

4. Cfr. Piasere 2009.

5. Cfr. per es. Heidegger 1971 [ed. or. 1927]; De Martino 1997 [ed. or. 1948]; Csordas 1999.

renti e l'espressione attraverso diversi linguaggi (Csordas 1999, p. 26).

È il concetto di “incorporazione” di Csordas a ricordarci come anche la “cultura” penetri molto a fondo nel corpo individuale, visto non più come oggetto, ma come soggetto dell'esperienza⁶. Considerato che non soltanto abbiamo un corpo, ma “siamo un corpo”⁷, è con la totalità del nostro essere che aderiamo alle potenzialità straordinarie del movimento umano attraverso l'incontro e la ricerca attiva di inedite modalità percettive e di conoscenza. Il nostro modo di essere portatori di senso cerca di manifestarsi nella continua necessità di comunicare con l'ambiente intessendo relazioni, perciò certamente come abilità dell'essere umano che si compie nel produrre “cultura” attraverso la sapienza delle narrazioni “dal” corpo. In ogni modo, nella consuetudine esistenziale è innegabile come la presenza di particolari dinamiche di potere agiscano sull'individuo in maniera coercitiva e talvolta oppressiva, considerato che la stessa danza è carica di un significato politico iscritto sui corpi che stanno alla mercé di un pubblico. La persistente ricerca della libertà di espressione e di auto-affermazione attraverso l'immanenza ontologica del dover continuamente “abitare il proprio corpo”, si confronta inoltre con l'incombenza della presenza altrui e con l'incontro di prospettive percettive comuni.

Possiamo considerare qui la danza come una possibilità di oltrepassare, o meglio di integrare creativamente quelle costruzioni abitudinarie costituite da gesti quotidiani e da modalità di linguaggio somatico ordinario che contribuiscono a forgiare “tecniche del corpo”⁸. Tramite la sapienza del corpo, voler irrompere nello spazio-tempo compiendo significativi gesti coreutici davanti a un pubblico, diventa un atto di coraggio artistico e di libertà individuale. Una sapienza che suggerisce l'apertura alla dimensione collettiva, per trasformare creativamente certe prassi dello stare al mondo al fine di esplorare nuovi universi percettivi, espandendo la sensorialità corporea come coscienza di sé.

6. Cfr. Csordas 1990.

7. Cfr. Turner 1984.

8. Cfr. Mauss 1965.

Questo atto di “fede” nella trasformazione che si compie, acquista particolare efficacia sociale e potenza simbolica manifestandosi specialmente nei momenti di crisi o di conflitto. È appunto dal “dramma sociale” come evento di rottura di un dato equilibrio che si innescano impellenti necessità di cambiamento⁹. Esse aspirano a confluire nelle performance e nei rituali, al fine di modificare uno stato d’essere accettabile solo fino a quel momento considerato cruciale. Ecco che il corpo si fa messaggero di una piccola rivoluzione.

Questo processo non può svolgersi in una dimensione esclusivamente solipsistica, poiché inevitabilmente deve incontrarsi e scontrarsi con gli sguardi altrui intrecciati alle emozioni e sensazioni che suscita e trasmette il corpo danzante e, per di più, *engagé*. Seguendo queste riflessioni diviene fondamentale compiere quella “conversione sensuale” che ci suggerisce il sociologo Loïc Wacquant, immergendosi “anima e corpo” (Wacquant 2002) sul campo per apprendere l’arte della *boxe*, attraverso l’iniziazione del suo corpo che si forma e si trasforma sul *ring*. Ecco che il campo etnografico diviene il luogo dove avviene la sfida della comprensione “dal corpo”, dove si compie un cambio di prospettiva che si raggiunge non più meramente con l’osservazione partecipante, ma attraverso un complesso coinvolgimento tramite il *learning by doing*. Il metodo più consono per diventare un buon apprendista sul campo è quello di accettare che il *sensorium* venga arricchito tramite

un’immersione nel campo [che] implica un coinvolgimento sensoriale più basilare, preverbale: il fatto di ‘essere-là’ porta a incorporare, lentamente, abitudini e capacità sensoriali inedite, che [...] sono anch’esse mediate dalla cultura. Questo processo di educazione dei sensi avviene in modo inconscio, giorno dopo giorno; farsi ‘apprendisti sensoriali’ significa sforzarsi di renderlo cosciente, oggetto di esercizio e di riflessione. La raccolta dei ‘dati sensoriali’ passa dunque per due vie complementari: la parola e il fare con il corpo (Gusman 2010, p. 41).

Riguardo il potere iscritto sui corpi di chi danza come possibilità poetica, è decisiva l’importanza della messa in scena di performance che veicolano messaggi non-verbali a caval-

9. Cfr. Turner 1993 [ed. or. 1986].

lo tra la politica e l'estetica, come atti di resistenze culturali che si esprimono attraverso codici coreutici condivisi, costituendo quelle «embodied practices that shape identities and enable resistances» (Pink 2009, p. 29).

I corpi, attraverso l'agentività, cercano in ogni modo di modellarsi creativamente al fine di non essere del tutto identificati in quei contesti e categorie con i quali storicamente e socialmente cerchiamo di disciplinarli. Circa il discorso contemporaneo su questi temi, la prospettiva "antropo-poietica"¹⁰ si manifesta sotto vari aspetti ed esiti, come quelli che vediamo emergere dalle ricerche di Chiara Pussetti sulle modificazioni corporee di natura estetica, che anelano al raggiungimento di una personale perfezione al fine di affermare la propria soggettività, rinnovando e ampliando le possibilità attraverso le quali ridefinire culturalmente cosa potrebbe significare oggi il nostro potere di plasmare i corpi (Pussetti 2024). Inoltre, dal contributo di Federica Manfredi sull'algo-poiesi come forma straordinaria del sentire, osserviamo come gli interlocutori si garantiscano il proprio "esserci-nel-mondo" esplorando il dolore fisico attraverso pratiche estreme che conducono a una sorta di ricerca dell'estasi (Manfredi 2024). Allo stesso modo, il *training* di un danzatore e di una danzatrice può essere visto come un complesso e lungo processo di trasformazione – non solo fisica – costituito da precise scelte, accompagnato da anni di duro lavoro, speranze e illusioni, come illustra la danzatrice Martha Graham:

Agli occhi dello spettatore, la danza appare affascinante, spontanea, piena di gioia. Tuttavia, il sentiero verso il paradiso della perfezione non è facile. La fatica a volte è tale che il corpo urla, anche nel sonno. Vi sono momenti di frustrazione assoluta, si vivono piccole morti quotidiane. [...] Ci vogliono circa dieci anni per formare un danzatore completo. L'addestramento procede su due livelli. Anzitutto vi è lo studio e la pratica del mestiere, cioè il lavoro che si compie per rafforzare la struttura muscolare del corpo. Il corpo viene plasmato, educato alla disciplina, onorato e, a tempo debito, considerato affidabile. [...] Viene poi l'educazione dell'interiorità dell'essere, da cui proviene quanto si ha da esprimere (Graham 1992, p. 8).

10. Cfr. Remotti 2013.

2. La plasmazione che avviene “dal” corpo che danza come dramma e opportunità

Come suggeriscono Clifford Geertz e Francesco Remotti¹¹, tutti nasciamo come esseri umani incompleti e siamo obbligati, quali “progetti aperti lanciati nel mondo”, a ricostituire noi stessi continuamente attraverso il mutamento. Così proviamo a farci costruire, ma mai riuscendo a farci completare, da peculiarità culturali che si manifestano nelle modificazioni corporee piuttosto che in particolari scelte identitarie, di genere, artistiche e persino alimentari. A questo proposito, esplorando un’antropopoiesi eco-logica tra umani e non-umani, Alessandro Guglielmo ci parla dell’impatto che alcune scelte alimentari hanno sulla reciprocità della plasmazione che intercorre tra corpi e ambienti, interconnessi da forme di “eco-poiesi”, dove il particolare rapporto con certi tipi di cibi e certe scelte alimentari radicate in un preciso luogo creano “umanità” e ne affermano costantemente il valore identitario (Guglielmo 2024).

Mi soffermo brevemente sul controverso concetto dell’identità, tema in generale molto dibattuto dall’antropologia e messo in discussione da diverse prospettive all’interno del convegno da cui prende ispirazione questo volume. Volendo definire l’identità quale grande illusione dei nostri tempi, essa diviene foriera di quelle finzioni culturali tuttavia dannatamente serie. Essa è una “parola avvelenata”, come la definisce magistralmente Remotti (2010). Essendo però una possibile rappresentazione della realtà e non la realtà stessa, l’identità come scelta viene continuamente rinegoziata, portando in sé «la tensione verso una fra le modalità di riconoscimento sollecitate dagli attori sociali» (Angelillo 2014, p. 15).

Dal trattamento e dalle concezioni del corpo traspaiono le eterogenee dinamiche storiche e identitarie all’interno di un contesto di appartenenza. D’altra parte è inequivocabile che la scelta di appartenenza identitaria sia legata a processi storici e abbia margini limitati di azione nel mondo contingenti a dinamiche di potere cristallizzato, come le divisioni in gruppi e sotto-gruppi castali nella società indiana.

Benché in India dal 1950, con l’approvazione della nuo-

11. Cfr. Geertz 1988 [ed. or. 1973]; Remotti 2013.

va Costituzione, il sistema delle caste sia stato sottoposto a un progetto di smantellamento e abolizione delle ineguaglianze sociali (che di fatto non avverrà in questi termini), ancora oggi gruppi come i kalbelia sono considerati estremamente marginali nella società indiana¹². I kalbelia vengono inseriti nel sistema della cosiddetta *jāti*, come sotto-gruppo sociale endogamo posto al di sotto dell'ordine (per nascita) dei quattro *varṇa* ("colore") che comprendono, in ordine di importanza sociale: *brāhmaṇā*, *kṣatriya*, *vaiśya* e (per ultimi nella scala sociale), *śūdra*. Sarebbe la mescolanza di persone appartenenti a differenti *varṇa* a generare le varie *jāti* che sono poste però al di fuori dell'ordine dei *varṇa*¹³.

Per la *jāti* dei kalbelia del Rajasthan si sono dispiegate varie modalità di definizione culturale esogene, emblematiche soprattutto dall'incontro con l'alterità coloniale inglese¹⁴, che sono diventate nel tempo strategie di identificazione culturale endogene. A tal proposito si esprime Ugo Fabietti:

Per mezzo dei censimenti i britannici reinventarono l'India, imponendo criteri di appartenenza e di identità ai suoi abitanti. L'istituto castale si tradusse in un gruppo di interesse, o meglio in un gruppo di interesse sostenuto da un sostrato mitico e simbolico tenuto in vita da una memoria testuale. L'orientalismo in India ricreò, attraverso i censimenti, le caste dando loro l'aspetto di etnie e non si dimentichi che un'etnia è costituita da individui che aspirano a diventare nazione (Fabietti 1998, p. 29).

Oltre a far parte imprescindibilmente di una *jāti*, vediamo che oggi è di fondamentale importanza per i kalbelia riconoscersi in un'altra particolare categoria sociale affibbiata dall'esterno: quella di "gypsy del Rajasthan". Questa presunta parentela è diventata nel tempo una strategia identitaria fondamentale per gli attori sociali, dato che specialmente in Occidente essi hanno la fama di essere gli autentici e originali progenitori degli "zingari" che, secondo la teoria dell'*Indian Connection*, sarebbero emigrati dall'India per ar-

12. Cfr. per es. Deliège 2004; Bartoli 2008.

13. Cfr. Piano 2019.

14. Fu enorme la portata della presenza dei colonizzatori britannici (ossia i membri della Compagnia delle Indie), arrivati nel subcontinente indiano a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. La loro presenza in India ebbe termine nel 1857 con la rivolta chiamata *Indian Mutiny* (Torri 2000, pp. 356-437).

rivare in Europa circa mille anni fa. Il fatto interessante è che i kalbelia usino la categoria *gypsy* a loro vantaggio per auto-definirsi e per presentarsi strategicamente in questo modo all'alterità, principalmente quella non indiana, traendone benefici economici e simbolici¹⁵.

Attualmente la loro danza è il simbolo incarnato e tangibile che rende manifesta questa "*indian-gypsy connection*" e vede i kalbelia stessi denominare questa forma coreutica una *indian gypsy dance*, rappresentante per eccellenza di intere generazioni di danzatori e danzatrici, e portatrice di una narrazione che ha condotto a una specifica costruzione identitaria. A partire dagli anni '80 i kalbelia dovettero affrontare una crisi economica e culturale che diede avvio alla creazione della loro danza contemporanea. Ciò avvenne in seguito alla cessazione della protezione artistica a favore dei kalbelia storicamente operata da mecenati – i *maharaja* del Rajasthan – e alla proibizione di catturare e addestrare i cobra per poter svolgere l'arte di incantatori di serpenti, dichiarata ancora oggi illecita. I kalbelia allora dovettero reinventarsi artisticamente e questo rinnovamento dello stile coreutico, così come lo conosciamo oggi, fu opera di una sola danzatrice, Gulabo Sapera di Jaipur¹⁶.

Ella è "non solo la più importante e più talentuosa danzatrice kalbelia, ma anche colei che ha codificato lo stile coreutico kalbelia, rendendolo un prodotto commerciale riconoscibile e altamente identificativo del folklore *rajasthani*" (Angelillo 2014, p. 231).

Prima degli anni '80 non era consentito alle danzatrici di esibirsi per un pubblico esterno alla propria comunità. Gulabo, che ha sviluppato la danza nella sua forma contemporanea a partire da stili comunitari già presenti, è stata la prima donna kalbelia a poter danzare in pubblico, ottenendo fino a oggi un successo clamoroso in India come all'estero e ispirando centinaia di danzatrici kalbelia ad apprendere questa professione.

Attualmente questa danza, che in Rajasthan è trasmessa e danzata quasi esclusivamente dalle donne kalbelia, rap-

15. Sulla costruzione culturale basata sull' *Indian Connection* della categoria "*gypsy* del Rajasthan" da parte di alcuni intellettuali Rrom europei come rivendicazione politica (dagli anni '80), cfr. per es. Okely 1994; Piasere 1995 e 2004.

16. Cfr. Murgia 2014-2015; Angelillo 2014.

presenta la trama sottostante alla creazione di una fitta rete di relazioni sociali che le artiste instaurano soprattutto con gli stranieri, ai quali insegnano lo stile coreutico. Da più di un ventennio infatti la danza ha acquisito sempre maggiore fama in Occidente come in India. Frotte di turisti si sono recati e si recano tuttora in territorio indiano per conoscerla e apprendere, assistere alle *performances* che avvengono per lo più in contesti pubblici quali i ristoranti, per celebrazioni (per esempio durante il famoso festival annuale dei colori chiamato *Holi*) o feste private di indiani e occidentali. In Occidente, sempre più di frequente, gruppi artistici kalbelia vengono invitati e reclutati per esibirsi durante gli eventi più disparati, anche su grandi palcoscenici di risonanza internazionale, dove l'arte coreutica riceve il maggior interesse¹⁷.

Perciò ecco che il corpo della danzatrice diviene il mezzo di sostentamento economico principale, rappresentando allo stesso tempo sia un simbolo di emancipazione e di libertà da tenere sotto controllo – visto che soprattutto le danzatrici hanno buone possibilità di movimento e di emancipazione, vengono spesso giudicate dalla società indiana in maniera negativa – sia il mezzo tangibile che permette l'accesso a relazioni, beni materiali e simbolici. Per le danzatrici, il godimento dei frutti ottenuto dall'esperienza coreutica, tramite la quale possono affermarsi e ottenere una sorta di riscatto personale, prevede che il loro corpo divenga quel capitale simbolico comunitario come risorsa principale dalla quale può dipendere la sopravvivenza quotidiana di una intera famiglia.

Oggi il corpo delle artiste, come quello delle nuove generazioni di giovanissime aspiranti danzatrici, viene offerto al passaggio iniziatico di un apprendistato obbligato, ma non sempre ben accetto da queste ultime.

In particolare, le modalità attraverso le quali avviene l'insegnamento e l'apprendimento dell'arte coreutica sono sempre informali, spesso a conduzione familiare e legate all'improvvisazione, essendo la danza Kalbelia connessa a una trasmissione imitativa con modalità afferenti alla tradizione orale. Durante una lezione di danza per gli stra-

17. <https://iaac.us/erasing-borders-dance-festival-2021/>, (consultato il 10/09/2024).

nieri solitamente ci si incontra la mattina molto presto (per proteggersi dal clima torrido specialmente durante la stagione secca) e nei luoghi più disparati, talvolta nella stessa abitazione dell'insegnante, oppure in luoghi pubblici come i cortili esterni di ristoranti o alberghi. L'insegnamento è connotato da poche indicazioni verbali e da moltissima pratica che prevede attenta osservazione e imitazione della gestualità coreutica. Questa modalità di apprendimento informale non è riservata ai turisti, ma è una consuetudine che avviene anche tra le stesse apprendiste kalbelia che poi potranno diventare a loro volta insegnanti di danza.

Dalle storie delle professioniste appare come esse abbiano potuto – attraverso la loro arte e il loro saper fare – apprendere l'inglese per strada comunicando con gli stranieri, spesso riuscendo a imparare a leggere, scrivere e viaggiare all'estero per esibirsi in performances, posizionandosi così in una condizione di vantaggio rispetto alle connazionali. Vi è tuttavia una doppia faccia della medaglia che vede un'emancipazione di questo tipo scorrere sul filo del rasoio.

Questa indipendenza ha un prezzo poiché le famiglie delle comunità kalbelia e soprattutto le *panchayat*¹⁸, cercano di regolare la libertà individuale dei propri membri, in parte derivata dagli spostamenti delle danzatrici sempre più frequenti grazie alla collaborazione con turisti stranieri che le invitano all'estero per lezioni e spettacoli.

In ogni caso, le danzatrici non sono legate strettamente ai limiti derivati dalla provenienza comunitaria, castale e di genere, e troviamo possibilità di alto valore espressivo e creativo nei corpi che danzano. È certo che le ambizioni personali e le contraddizioni legate al loro ruolo sottostanno a complesse dinamiche di potere:

La danza è il luogo dove sono esposti sì dei corpi individuali, ma essi appaiono e sono guardati con piacere e interesse perché sono in grado di articolare una certa idea del corpo e dunque della condizione umana, di realizzare al limite i suoi effetti estetici e teologici, narrativi ed erotici, socializzanti e passionali. La danza espone sempre implicitamente un certo dover essere del corpo, la sua determinazione sociale, il modo in cui il corpo è autorizzato a percorrere

18. La *Panchayat* è una assemblea interna alla comunità kalbelia che svolge la funzione di tribunale. Si riunisce in casi di gravi disordini all'interno della comunità.

lo spazio e il tempo, a vivere la sua sorte, a esperire il flusso dell'esistenza, ad articolare i rapporti sociali; insomma la potenza del corpo come prima proiezione sociale (Volli 2001, p. 6).

I corpi delle danzatrici vengono quindi normati, devono essere in qualche modo disciplinati e plasmati, alla luce del fatto che, in particolare riferimento al contesto indiano, sono considerati ancora oggi di scarso valore morale¹⁹. A questo proposito risuonano emblematiche le parole dello studioso Mark Franko riguardo la concezione dell'etica generale nella contemporaneità, poiché: «il corpo di chi danza può essere “intollerabile”, una “provocazione” e una “bestemmia vivente”» (Franko 2005, p. 10).

Dall'osservazione di varie ricerche che narrano circa scelte di modificazione corporea, è possibile rinvenire sistematicamente quella spinta antropopoietica, ossia quel margine di azione creativa – legato in questo caso alla danza – che da “dramma sociale”, diviene opportunità.

In sostanza, aderisco alla visione antropologica per la quale occorra riportare una dimensione carnale dell'esistenza attraverso l'analisi di quelle pratiche che contribuiscono all'iniziazione verso la trasformazione agognata di “anima-spirito-corpo”, poiché è a partire da questi termini che avviene certamente quella:

conversione morale e sensuale al cosmo indagato, [dove il ricercatore pone] il proprio organismo, la propria sensibilità e la propria intelligenza incarnate, nel cuore dell'intreccio delle forze materiali e simboliche che intende sviscerare. [Vi è] la necessità di una sociologia non semplicemente *del* corpo in senso di oggetto, piuttosto a partire *dal* corpo, come strumento d'investigazione e vettore di conoscenza (Wacquant 2002, pp. 7-8).

Benché la danza Kalbelia non sia stata propriamente codificata alla stregua delle danze classiche indiane e non possieda un repertorio coreutico fisso, al suo interno troviamo una struttura di base di movimenti condivisi dalle danzatrici che, a seconda del loro luogo di provenienza e di apprendi-

19. Appare già alla fine del Cinquecento, nei diari dei primi viaggiatori occidentali in India, un modo di dipingere la figura della danzatrice indiana come cortigiana-prostituta dalle dubbie qualità morali. Cfr. Bhattacharya 1996.

stato in Rajasthan, mettono in scena le differenti sfumature di stile. Ogni danzatrice è più o meno libera di improvvisare a seconda delle sue attitudini personali e interpretative, muovendosi all'interno di una sequenza ritmica ben precisa, che viene stabilita con i musicisti. Le posture e i gesti di questa danza diventano così lo specchio di un patrimonio culturale afferente al cosiddetto *folklore* indiano, del quale i kalbelia sono esponenti e nel quale partecipano²⁰. I frammenti di azione sociale e individuale delle danzatrici kalbelia si manifestano attraverso le possibilità di espressione insite nella gestualità della danza. I movimenti permettono grande libertà di espressione e improvvisazione, spesso caratterizzati da vere e proprie acrobazie. L'agilità impiegata per compiere i giri vorticosi, le posture e i movimenti sinuosi talvolta rievocano la fluidità di quelli del serpente cobra (*Naja naja Linnaeus 1758*).

Benché a differenza delle danze indiane classiche la Kalbelia non preveda l'*abhinaya*, ossia l'interpretazione e l'espressione che trasmettono emozioni specifiche al pubblico durante l'esecuzione, essa possiede un proprio linguaggio dove le espressioni del volto e la gestualità manifestano messaggi espliciti tramite certe espressioni del volto, ammiccamenti, e anche attraverso particolari *mudrā*²¹. Con la gestualità coreutica si cerca di comunicare e suscitare gioia e complicità con chi assiste alla danza, in particolare mimando con alcune *mudrā* caratteristiche e simboli del mondo animale e vegetale, piuttosto che significati legati al mondo agricolo.

Anche i testi dei canti presenti in alcuni brani del repertorio kalbelia narrano di scenari più disparati di vita quotidiana, spesso ambientati nel deserto del Thar in Rajasthan, dove si susseguono passioni e drammi umani nello scorrere delle vicende degli interpreti²². Questo indica

20. Sulle ricerche circa l'inserimento della danza Kalbelia come prodotto culturale inserito a cavallo tra le politiche indiane del *folklore*, i discorsi neo-orientalisti e della *world music*, cfr. Joncheere 2015.

21. Specifici gesti compiuti con le mani che, a seconda delle loro combinazioni nelle danze classiche indiane, rappresentano simbolicamente oggetti, animali, esseri umani o divini, elementi naturali. Pochissime *mudrā* sono usate anche nella danza Kalbelia, ma non narrano storie complesse e non simboleggiano esseri umani o divini.

22. <https://www.firebirdfellowships.org/PDFs/Jogi-Song-Lyrics.pdf> (consultato il 09/09/2024).

la forte immanenza, l'afferenza al mondo materiale e sensuale di questa danza. In ogni caso, secondo una delle mie insegnanti di danza e informatrici, Kathu Saper: “non si può danzare senza espressione, senza trasmettere un messaggio al pubblico. Deve esserci infatti comunicazione anche tramite lo sguardo. Questa danza non è rivolta a Dio, come quella *sufi*²³, dove giri per Dio e basta, ma la mia danza è rivolta alla persona amata [questa danza è immanente, *NdA*]²⁴”.

È proprio da queste riflessioni che appare sempre più necessaria un'analisi intorno al corpo danzante come “luogo dell'esperienza”²⁵ e sede di affermazione della propria presenza nel mondo, non sempre garantita e il cui rischio della perdita è dietro l'angolo, per citare Ernesto De Martino²⁶. Ciò significa che l'essere immersi nel paesaggio sensuale e immanente condiviso, permette di assottigliare le distanze tra gli universi di senso rinnovando e arricchendo ogni giorno il proprio, grazie alla trasformazione prodotta dall'esperienza estetica e sociale della danza.

Bibliografia

Angelillo M.

- 2014 *I Kalbelia di Pushkar. Dinamiche del riconoscimento e finzioni identitarie di una comunità in divenire*, Quaderni di ricerca - 8, Edizioni Progetto Cultura, Lavis.

Bartoli C.

- 2008 *La teoria della subalternità e il caso dei Dalit in India*, Rubbettino, Cosenza.

Bhattacharya N.

- 1996 *Behind the veil: the many masks of subaltern sexuality*, «Women's Studies International Forum», vol. 19, pp. 277-292.

23. La danza *sufi Samā* proviene dalla mistica islamica, filtrata e rilanciata dal maestro e poeta mistico Jalāl al-Dīn Muḥammad Rūmī (1207-1273). È una preghiera danzata dagli adepti praticanti *dervisci*, che essi compiono roteando su sé stessi per entrare in unione mistica diretta con Dio. È una delle pratiche per celebrare il cosiddetto costante “ricordo di Dio” nella trasmissione iniziatica del *Dhikr*, l'invocazione tramite formule e nomi di Dio.

Sul sufismo cfr. Scarabel 2007.

24. Intervista a Kathu Saper, durante la ricerca di campo a Jodhpur, il 08/03/2015.

25. Cfr. Hastrup 1995 [ed. or. 1985].

26. Cfr. per es. De Martino 1997 [ed. or. 1948], 2019 [ed. or. 1977], 2023 [ed. or. 1961].

- Csordas T. J.
1990 *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*, *Ethos*, vol. 18, n. 1, pp. 5-47.
1999 *Perspectives on embodiment. The intersections of nature and culture*, a cura di G. Weiss, F. H. Haber, Routledge, London, pp. 143-162 [trad. it. *Incorporazione e fenomenologia culturale*, 2013, pp. 19-42], articolo on-line, consultato il 31 maggio 2024, www.researchgate.net/publication/307684456_Incorporazione_e_fenomenologia_culturale.
- Deliège R.
2004 *Les castes en Inde aujourd'hui*, Presses Universitaires de France, Paris.
- De Martino E.
2019 *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino (ed. or. 1977).
1997 *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Bollati Boringhieri, Torino (ed. or. 1948).
2023 *La terra del rimorso*, Einaudi, Torino (ed. or. il Saggiatore, Milano 1961).
- De Sardan O.
2009 *La politica del campo. Sulla produzione dei dati in antropologia*, in F. Cappelletto (a cura di), *Vivere l'etnografia*, SEID, Firenze, pp. 27-64.
- Fabietti U.
1998 *L'identità etnica*, Carrocci, Roma (ed. or. 1995).
- Franko M.
2005 *Danza e politica: stati di eccezione*, in S. Franco, M. Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Utet, Torino, pp. 5-30.
- Geertz C.
1988 *Interpretazione di Culture*, il Mulino, Bologna (ed. or. *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York 1973).
- Graham M.
1992 *Memoria di sangue. Un'autobiografia*, Garzanti, Milano, (ed. or. *Blood Memory*, Doubleday, New York 1991).
- Guglielmo A.
2024 *Fare più-che-umanità. Forme di poiesi tra umani e ambienti*, in questo volume, pp. 218-233.
- Gusman A.
2010 "Sensazioni", in C. Pennacini (a cura di), *La ricerca sul campo in antropologia. Oggetti e metodi*, Carocci, Roma, pp. 29-49.

- Hanna J. L.
2002 *La danza*, in T. Magrini (a cura di), *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, Einaudi, Torino, pp. 294-315.
- Hastrup K.
1995 *Il corpo motivato: Locus e agency nella cultura e nel teatro*, «Teatro e Storia», vol. 10, n. 17, pp. 11-36 (ed. or. *The Motivated Body, A Passage to Anthropology*, Routledge, London 1985).
- Heidegger M.
1971 *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano (ed. or. *Sein und Zeit*, Max Nyemeyer, Halle 1927).
- Joncheere A.
2015 *Intangible Inventions: The Kalbeliya Gypsy Dance Form, From Its Creation to UNESCO Recognition*, «Archiv Orientalni», vol. 83, n. 1, pp. 71-93, articolo online, consultato il 14/09/2024, <https://biblio.ugent.be/publication/6715453>.
- Manfredi F.
2024 *Il dolore che ti entra nella carne. Una lettura antropo-poietica tra decostruzione e creazione di umanità*, in questo volume, pp. 234-252.
- Mauss M.
2000 *Teoria generale della magia*, Einaudi, Torino (ed. or. *Les techniques du corp*, in *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris 1950).
- Murgia M.
2014-15 *Da incantatori di serpenti a danzatori: mutamenti coreutici tra i kalbelia del Rajasthan*, tesi di laurea magistrale, facoltà di Antropologia Culturale ed Etnologia, Università di Bologna.
- Okely J.
1994 *Constructing Difference: Gypsies as "Other"*, «Anthropology and Ethics», vol. 3, n. 2, pp. 55-73.
- Piano S.
2019 *Sanatana-Dharma. Un incontro con l'induismo*, San Paolo Edizioni, Cinisello Balsamo (MI).
- Piasere L.
2004 *I Rom d'Europa. Una storia moderna*, Roma-Bari, Laterza.
2009 *L'etnografia come esperienza*, in F. Cappelletto, (a cura di), *Vivere l'etnografia*, SEID, Firenze, pp. 65-98.
- Piasere L. (a cura di)
1995 *Comunità girovaghe, comunità zingare*, Liguori, Napoli.

- Pink S.
2009 *Doing Sensory Ethnography*, SAGE, London.
- Pussetti P.
2024 *Ri-fare Umanità. Appunti per un'antropologia della perfezione*, in questo volume, pp. 309-323.
- Remotti F.
2005 *Contro l'identità*, Laterza, Bari - Roma (ed. or. 1996).
2010 *Lossessione identitaria*, Laterza, Bari - Bologna.
2013 *Fare Umanità. I drammi dell'Antropo-poiesi*, Laterza, Bari - Roma.
- Scarabel A.
2007 *Il Sufismo. Storia e dottrina*, Carocci, Roma.
- Stoller P.
1997 *Sensuous Scholarship*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Torri M.
2000 *Storia dell'India*, Laterza, Roma-Bari.
- Turner B.
1984 *The Body and Society*, Basil Blackwell, Oxford.
- Turner V.
1993 *Antropologia della performance*, il Mulino, Bologna (ed. or. *The Anthropology of Performance*, Paj, New York 1986).
- Wacquant L.
2002 *Anima e corpo. La fabbrica dei pugili nel ghetto nero americano*, DeriveApprodi, Roma (ed. or. *Corps et ame. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Agone, Marseille 2000).
- Volli U.
2001 *Il corpo della danza*, articolo on-line, consultato il 31 maggio 2024, www.academia.edu/4179788/Il_corpo_della_danza.

Sitografia

- <https://iaac.us/erasing-borders-dance-festival-2021/> (consultato il 10/09/2024); sito del IAAC, Indo-American Arts Council che mostra e pubblicizza il festival di danze classiche indiane e contemporanee "Erasing Borders Dance Festival" del 2021, dove è presente anche la danza Kalbelia.
- <https://www.firebirdfellowships.org/PDFs/Jogi-Song-Lyrics.pdf>, (consultato il 09/09/2024).
- Vari testi di brani degli Jogi Nath Kalbelia di Jaisalmer, Rajasthan (2009-2010), tradotti in inglese.