

antropologia e teatro

Performing arts e dialogo interculturale | A venti anni dalla Convenzione UNESCO per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale

ARTICOLO

Il *Rabinal Achí* di Ondinnok.

Il patrimonio immateriale come pratica incarnata nel teatro contemporaneo del Québec

di Daniela Sacco

Abstract – ITA

Il contributo interroga il valore e significato del concetto di patrimonio immateriale come definito nella Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale istituita dall'UNESCO nel 2003 in quanto pratica incarnata e in un'ottica decoloniale. La riflessione si concentra in particolare nel caso dello spettacolo *Xajoj Tun Rabinal Achí* della compagnia autoctona quebecchese Ondinnok, che nel 2010 ha messo in scena a Montreal una rielaborazione teatrale dal dramma maya guatemalteco *Rabinal Achí*, risalente al XV secolo e precedente la conquista coloniale ispanica, dichiarato nel 2005 dall'UNESCO uno dei capolavori del patrimonio orale e immateriale dell'umanità.

Abstract – ENG

The paper interrogates the value and meaning of the concept of intangible heritage as defined in the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage established by UNESCO in 2003 as an embodied practice and from a decolonial perspective. The reflection focuses particularly on the case of the play *Xajoj Tun Rabinal Achí* by the indigenous Quebec company Ondinnok, which in 2010 staged in Montreal a theatrical reworking from the 15th-century Guatemalan Mayan drama *Rabinal Achí*, which predates the Hispanic colonial conquest and was declared in 2005 by UNESCO to be one of the masterpieces of the oral and intangible heritage of humanity.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 16 (2023)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/18684

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

Il *Rabinal Achí* di Ondinnok.

Il patrimonio immateriale come pratica incarnata nel teatro contemporaneo nel Québec

di Daniela Sacco

1. *La prospettiva decoloniale*

L'istituzione nel 2003 da parte della Conferenza Generale dell'UNESCO della Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale segna un traguardo importante per il riconoscimento del legame di questa dimensione rispetto alle già storicamente riconosciute dimensioni materiali, oltre che naturali, del patrimonio mondiale dell'umanità. Questo slittamento dell'attenzione per ciò che è immateriale può essere osservato nel più ampio orizzonte del *Performative turn* che, sulla spinta dell'influenza dei *Cultural Studies*, comincia a permeare gli studi umanistici almeno a partire dagli anni '50. In questo modo, la definizione data dalla Convenzione al patrimonio immateriale è eloquente per riconoscerne il carattere performativo: si tratta delle prassi che le comunità, come i gruppi o gli individui, riconoscono come loro patrimonio culturale, che trasmettono di generazione in generazione e ricreano in relazione al loro ambiente, alla natura e alla storia, per costruire un senso d'identità, promuovendo così il rispetto per la diversità culturale e la creatività (UNESCO 2003 art. 2.). Più precisamente, come ha notato William Logan, la Convenzione descrivendo il patrimonio immateriale come "pratiche, rappresentazioni, espressioni, conoscenze, competenze" intende che il "patrimonio è incarnato nelle persone piuttosto che in oggetti inanimati" (Logan 2007: 33, traduzione di chi scrive).

Sull'importanza dell'ottica antropologica ed etnografica per il raggiungimento di questo importante guadagno prospettico è stato detto molto: certamente l'attenzione per la dimensione culturale immateriale ha il suo punto nodale, come recita la stessa Convenzione, nel riconoscimento del valore della diversità culturale e della conseguente necessità della sua salvaguardia, e con essa della tutela dei diritti umani (Logan 2007; Logan 2012). Tutto il lungo processo che per tappe ha portato alla conquista di questa prospettiva, capace di leggere l'"interdipendenza" – come si legge dalla Convenzione – tra immateriale e materiale e naturale può essere letto in un'ottica decoloniale, di progressivo decentramento della logica patrimoniale eurocentrica costitutiva dell'istituzione UNESCO dall'atto della sua fondazione, nel 1945. L'attenzione per la dimensione performativa e la prospettiva decoloniale sono infatti da considerarsi profondamente irrelate; la riflessione sul patrimonio immateriale e la sua salvaguardia dovrebbe costantemente confrontarsi con le riflessioni stimulate nel contesto

di studi decoloniali, sviluppati dalla convergenza delle riflessioni e prassi critiche anticoloniali, femministe e antirazziste per affrontare questioni che attengono ai processi di produzione di potere, di sapere e di soggettività nelle dimensioni soprattutto simboliche oltre che materiali. Un insieme di studi eterogeneo e multidisciplinare che sviluppa temi e approcci emersi nell'ambito del *Cultural Turn* e avviati in seno agli studi post-coloniali, ma alimentato soprattutto dalla riflessione sulle epistemologie sottese ai comportamenti e alle pratiche incarnate (Mignolo - Walsh 2018; De Sousa Santos 2014; Chakravorty Spivak 2004; Davis 1981).

Le tappe storiche dell'acquisizione del concetto di patrimonio culturale immateriale rivelano un lungo processo di riflessione e rinnovamento da parte dell'UNESCO, che ha raggiunto a metà degli anni '90 la sua massima intensità (Bortolotto 2008). Nel susseguirsi di Convenzioni sfociate nel risultato del 2003, l'inadeguatezza riscontrata rispetto ai criteri scelti per definire sia la natura del patrimonio materiale che il concetto di folklore – prima importante acquisizione negli anni '50 a riconoscimento della dimensione culturale locale – è rivelativa di una progressiva erosione di una impostazione “eurocentrica e monumentalistica” costitutiva dell'UNESCO dalla sua fondazione. Sono stati soprattutto i Paesi non occidentali, quelli che hanno ottenuto l'indipendenza coloniale, in special modo africani e asiatici, a mettere in discussione le definizioni di patrimonio mondiale dell'umanità circoscritte soprattutto a un'architettura monumentale e rappresentativa principalmente della cultura cristiana (Bortolotto 2008). I valori sostenuti dagli Stati della convenzione UNESCO, legati al retaggio della conferenza di Atene del 1931 per la tutela e il restauro dei monumenti architettonici, si definiscono “guardiani della civilizzazione”, e si modellano su un'idea di patrimonio costruita sull'ideale museografico di capolavoro universale e autentico, forgiato dalle tradizionali categorie della storia dell'arte e dell'archeologia (Bortolotto 2008). I Paesi che non si sono sentiti rappresentati nella lista di siti del patrimonio mondiale stilata dall'UNESCO hanno quindi avuto un ruolo fondamentale nel ripensamento dei criteri definitivi del patrimonio dell'umanità. Significativamente sono stati i Paesi in via di sviluppo e i Paesi ricchi a dimostrare poca attenzione per la nuova sensibilità alla salvaguardia della cultura tradizionale e popolare. L'interesse per il valore patrimoniale delle culture orali e tradizionali è invece riconosciuto dopo la fine della guerra fredda come strumento di dialogo interculturale essenziale per una strategia di costruzione della pace (Logan 2007), ed è preteso soprattutto dai Paesi dell'Europa centrale e orientale e dai paesi preoccupati per lo sfruttamento ed erosione delle proprie risorse culturali tradizionali, come l'Africa, l'America Latina, i Paesi dell'Area Pacifica (Bortolotto 2008). A segnare il cambio di passo e il guadagno dell'orizzonte di senso immateriale è la messa in crisi di principi estetici ed artistici, legati evidentemente al paradigma modernista dell'arte extrastorica e universalista tipico della concezione eurocentrica fondata sull'antico modello delle Beaux-Arts. Come ha rilevato Logan, l'ottica universalistica propria del modello modernista di visione del mondo ha prevalso nella fase

fondativa dell'UNESCO, mentre il relativismo culturale è prevalente nella fase successiva e postmoderna dell'evoluzione della istituzione (Logan 2001).

Se l'idea di patrimonio legata al paradigma dominante ha i caratteri della fissità e staticità propri della monumentalità, e trova nell'archivio il suo complemento materiale, la crisi di questo paradigma apre a un'idea di patrimonio come espressione culturale vivente, dove il valore della documentazione archivistica è superato dall'importanza della trasmissione delle pratiche culturali. Mentre il precedente modello preservava un'idea di folklore sostenendo studiosi e istituzioni per documentare le tradizioni a rischio di scomparsa, l'introduzione dell'idea di patrimonio immateriale, peraltro critica rispetto al concetto di folklore (Kirshenblatt-Gimblett 1998) e alla sua visione positivista strumentalizzata da molti regimi totalitari (Dei 2013), rivolgendosi invece alla tradizione viva, predilige la cura delle condizioni necessarie per la produzione culturale. Quindi non tanto, o non solo, i prodotti, ma le pratiche, i metodi, le persone che possono garantire quelle tradizioni, che ne sono tramite e trasmettitori (Kirshenblatt-Gimblett 2004).

2. Il contesto canadese

Riconosciuta l'importanza della critica al colonialismo per l'affermazione del concetto di patrimonio immateriale, può essere utile volgere l'attenzione al caso di uno spettacolo teatrale nato dalla rielaborazione e messa in scena di un'opera considerata un capolavoro del patrimonio immateriale dell'umanità e realizzato in un contesto culturale, sociale, politico particolarmente sensibile alla riflessione decoloniale. Si tratta dello spettacolo *Xajoj Tun Rabinal Achí*, messo in scena nel 2010 a Montreal dalla compagnia autoctona quebecchese Ondinnok, che si è confrontata con il dramma maya *Rabinal Achí*, dichiarato dal 2005 patrimonio orale e immateriale dell'umanità, e entrato nel 2008 nella lista dei capolavori dell'UNESCO¹. Il Canada ha cominciato a dimostrare un'attenzione per questioni decoloniali, almeno istituzionalmente, a partire dalla creazione nel 2008 della "Commissione verità e riconciliazione", per fare luce sulle violenze storicamente inflitte ai danni delle popolazioni autoctone² e in particolare sulle responsabilità dello Stato e della Chiesa Cattolica nella gestione delle *Residential Schools*, le scuole dove dal 1920 al 1996 i bambini autoctoni sono stati deportati per essere

¹ Si veda il sito dell'UNESCO: <https://ich.unesco.org/en/RL/rabinal-achi-dance-drama-tradition-00144> (15 maggio 2023).

² Sulla *The Truth and Reconciliation Commission* si rimanda al sito governativo: <https://www.rcaanc-cirnac.gc.ca/fra/1450124405592/1529106060525> (2 maggio 2023). Si usa qui di preferenza il termine generale "autoctono" (che traduce il francese più utilizzato nel Québec: "autoctone") per indicare i popoli che vivevano nel continente già prima dell'arrivo dei coloni a metà del XVI secolo, piuttosto che "nativo" (che traduce invece il termine più utilizzato nel Canada anglofono "native" o "indigenous"). Nel Canada gli autoctoni si distinguono in Prime Nazioni (*First Nation/Premières Nations*), in Inuit e in Metis.

‘rieducati’ alla cultura dei coloni. Nel 2015 la pubblicazione del primo esito della Commissione, oltre a confermare le violenze psicologiche, fisiche e sessuali sovente inflitte ai bambini, ha anche riconosciuto il genocidio subito dalle popolazioni autoctone come culturale, ossia ha rilevato che si è trattato non solo di uno sterminio di massa ma anche “della distruzione delle strutture e delle pratiche che permettono al gruppo di continuare a essere tale”³. In questo importante slittamento di significato è leggibile lo stesso valore dato all'immaterialità costitutiva della performatività, come emerge nella Convenzione UNESCO del 2003. Nel riconoscimento del genocidio culturale c'è la consapevolezza che, con lo sterminio fisico di un popolo, si ha la cancellazione di un'intera cultura con i suoi valori e le sue tradizioni; significa riconoscere altresì una civiltà, lì dove gli autoctoni erano considerati ‘selvaggi’ rispetto alla civilizzazione occidentale, ritenuta superiore. Questo cambio di prospettiva è importante poiché ci parla di una diversa comprensione del corpo, finalmente inteso nel suo valore culturale, caricato di senso, di significato, di memoria; non è più il corpo ridotto a oggetto, il corpo inerte di cartesiana memoria – la *res extensa* – che la soggettività occidentale, centrata sull'*Ego cogito*, ha storicamente svalutato e negato in relazione a una presunta superiorità dell'intelletto, della ragione, della *res cogitans*. Così una riflessione analoga, inversamente, può essere fatta per i recenti numerosi ritrovamenti di corpi sepolti attorno alle *Residential Schools*, morti non registrate e quindi, anche queste, oggetto di una nuova inchiesta. Lo si sapeva da tempo, ma è stato necessario trovare e disepellire i resti fisici per avere ulteriori prove del genocidio culturale. È stato necessario trovare letteralmente e materialmente i corpi da dissotterrare⁴. È questo il corpo che viene rivendicato quando le riflessioni sulla performance mettono al centro la presenza, un corpo plasmato dalla cultura e dalla memoria. Ed è questo il contesto sensibilizzato in cui si inserisce il lavoro di Ondinnok, un contesto che solo da poco ha cominciato a fare i conti con le conseguenze del colonialismo. È importante rimarcare che il Canada non ha mai contemplato la fase della restituzione delle terre sottratte alle popolazioni native, così come in Australia, a differenza di altri continenti storicamente di dominio coloniale, come l'Africa o il Sud Est asiatico. Bisogna inoltre ricordare che se il Canada ha accettato la Convenzione UNESCO per i Beni dell'Umanità il 23 luglio 1976, ha firmato senza riserve la Dichiarazione delle Nazioni Unite sui diritti dei popoli indigeni solo nel 2016, ossia nove anni dopo la sua proclamazione, nel 2007. La questione coloniale oggi più che mai è un nervo scoperto nei complessi rapporti legali e culturali tra il Governo canadese e i popoli

³ Si rimanda al testo del report finale della Commissione: *Honouring the Truth, Reconciling for the Future. Summary of the Final Report of the Truth and Reconciliation Commission of Canada*, del 23 luglio 2015: https://irsi.ubc.ca/sites/default/files/inline-files/Executive_Summary_English_Web.pdf (8 giugno 2023).

⁴ Si tratta di una vicenda che ha portato la mobilitazione nel luglio 2022 di Papa Francesco, con un viaggio in Canada e la dichiarazione pubblica di scuse da parte della Chiesa Cattolica alle popolazioni autoctone, canadesi e non solo.

delle Prime Nazioni, dei Metis e Inuit, e l'ambito artistico è oggi uno dei contesti più capaci di riflettere la complessità, i conflitti, le contraddizioni che questa questione pone.

La specificità dell'operazione fatta dalla compagnia canadese con l'opera patrimonio dell'UNESCO stimola una serie di riflessioni sul rapporto tra performance e archivio, o meglio, per utilizzare una terminologia argomentata da Diana Taylor, tra "repertorio" e "archivio" (Taylor 2003), capace di problematizzare il concetto già di per sé problematico di patrimonio immateriale, e le pratiche della sua salvaguardia.

Ondinnok è la prima compagnia francofona professionale di teatro autoctono canadese, fondata nel 1985 a Montreal da Yves Sioui Durand, scrittore, drammaturgo, attore e regista quebecchese di origine Huron-Wendat, e Catherine Joncas, attrice, autrice e regista quebecchese. Se nel Canada non si ha traccia di pratiche teatrali appartenenti alla cultura dei nativi prima della conquista coloniale inglese e francese dalla metà del '500 – se non nelle forme performative proprie del rituale – il teatro cosiddetto "autoctono" nasce alla fine degli anni '60 con una funzione di rivendicazione identitaria prima nel contesto anglofono e successivamente in quello francofono⁵. Il teatro autoctono canadese nasce quindi dalla metà del secolo scorso dall'impronta del teatro occidentale e, nella sua varietà espressiva, si possono riconoscere due principali specificità: è un teatro che adotta forme ed estetiche proprie della cultura occidentale, pur finalizzate a trattare tematiche di attinenza autoctona, oppure un teatro che cerca di recuperare cosmologie, epistemologie e una espressività performativa in grado di riattingere alla cultura ancestrale orale negata dalla violenza dei coloni. In entrambi i casi il teatro è un atto fondamentale di riappropriazione e autodeterminazione identitaria. Ondinnok si colloca nella seconda traiettoria, e non a caso è una parola Wendat che significa "un rituale di guarigione teatrale che rivela il desiderio segreto dell'anima"⁶. Il "teatro di guarigione" è infatti una delle missioni della compagnia che, operando spesso nel contesto delle riserve, ha agito con finalità terapeutiche sui traumi generati da secoli di genocidio, dalla perdita dell'identità culturale, al dramma dell'espropriazione territoriale, dalle tragiche storie di alcolismo e droga, alle violenze e agli abusi.

⁵ Si pensi allo spettacolo del 1967 *The Ecstasy of Rita Joe* di George Ryga su tematiche autoctone, ma soprattutto nel 1982 al primo spettacolo creato da un autore autoctono, Tomson Highway, *The Rez Sister*, significativamente ispirato alla prima opera di teatro quebecchese *Les belles soeurs* scritta da Michel Tremblay nel 1968.

⁶ Si rimanda alla pagina web della compagnia: <https://www.ondinnok.org/> (15 settembre 2023).

Il Rabinal Achí e lo spettacolo di Ondinnok

Con lo spettacolo *Xajoj Tun Rabinal Achí Ondinnok* si confronta con quello che è riconosciuto essere l'unico esempio di teatro amerindiano precolombiano ancora in vita ai nostri giorni⁷. *Rabinal Achí* è una tipologia di dramma danzato riconducibile alle danze guerriere di origine preispanica, nato nella città di Rabinal, nelle valli della Baja Verapaz in Guatemala, e risalente al XV secolo, prima della conquista spagnola del 1547. La colonizzazione e il genocidio subito dal popolo guatemalteco non hanno impedito a questo dramma di conservarsi impermeabile a influenze europee, tramandandosi oralmente di generazione in generazione, e di essere trascritto intorno alla metà del 1800 dall'abate francese Brasseur de Bourbourg, grazie all'aiuto di Bartolo Bis, uno dei principali attori e depositari del dramma. Trasposto in lingua k'iche' e composto di 3000 versi circa, è stato tradotto dapprima in spagnolo e poi in francese (Craveri 2006). Rappresentato in clandestinità perché bandito dalle autorità coloniali cattoliche spagnole e dall'Inquisizione, ma anche più recentemente durante la guerra civile del Guatemala (1960-1996), sembra che si sia preservato soprattutto per la conformazione territoriale della regione, difficilmente raggiungibile (Craveri 2006). Una strategia che ha contribuito a favorirne la sopravvivenza è stata anche l'uso mimetico di maschere con sembianze dei conquistatori, consentendo così di conservarlo in forma dissimulata e schermata. Ciò ha favorito la sua preservazione come un esempio unico di sovranità culturale maya e la sua riemersione soprattutto durante i periodi di relativa stabilità politica, sostanzialmente intoccato da influenze europee, pur inserendosi in un contesto cristianizzato. Attualmente il dramma è danzato e teatralizzato nel villaggio di San Pablo di Rabinal, il 25 gennaio di ogni anno – giorno del patrono San Paolo ma anche della festività agricola di fertilità della terra – da El Baile Danza Rabinal Achí, una compagnia maya detentrica della tradizione. Oltre alla dimensione performativa la cerimonia si compone di musica, costituita principalmente del suono di trombe – l'opera è conosciuta infatti anche come *Baile del tun (Ballo del tamburo)* –, dell'uso di maschere e di costumi da parte dei suoi interpreti.

La storia drammatizzata nella danza narra del processo a K'iche' Achi, un guerriero di un paese limitrofo accusato di tradimento dal popolo di Rabinal: si tratta del conflitto tra due popoli fratelli, i rabinalesi guidati dal guerriero di Rabinal (Rabinal Achí) e il guerriero K'iche che viene punito a causa della sua prepotenza con il sacrificio per riportare l'equilibrio turbato nella comunità. Questo rito-spettacolo è celebrato anche per proteggere la regione di Rabinal da un'antica maledizione associata al guerriero K'iche': per questo ancora oggi la sua celebrazione è preceduta da riti preparatori in cui si evocano gli spiriti dei personaggi della storia e degli antenati (Tedlock

⁷ Lo spettacolo è andato in scena dal 18 al 27 giugno del 2010 presso l'Ex-Centris, a Montreal, nell'ambito del Festival Présence autochtone. Si è beneficiato della visione di una registrazione video dello spettacolo oltre che del dialogo con Yves Sioui Durand e Catherine Joncas.

2005). Se si può supporre che la vicenda del dramma sia stata ispirata da fatti realmente accaduti nella vita politica di Rabinal, alla vigilia della conquista spagnola, la componente simbolica con cui la storia è trasfigurata è rivelativa di una temporalità in cui passato e presente creano un continuo cortocircuito, dove gli eventi del passato hanno un senso condiviso comunitariamente nella loro riproposizione attualizzante. Per questo il dramma è considerato sacro ed è oggetto di devozione, avendo come fulcro l'eredità spirituale degli antenati: sia il testo che la vera e propria rappresentazione, infatti, permettono l'identificazione rituale con gli antenati e la ricreazione simbolica delle loro gesta (Craveri 2006).

Il lavoro di Ondinnok su questo dramma ha radici lontane nel tempo, che risalgono alla progressiva conoscenza del Sud America, fatta attraverso una serie di viaggi a partire dagli anni '70 in Messico e poi in Guatemala, e con la tessitura di rapporti amicali e la conoscenza sempre più profonda dei contesti culturali. La scelta di lavorare in particolare sul *Rabinal Achí*, dopo aver affrontato con altri spettacoli il tema della conquista coloniale, nasce dalla presa di coscienza del legame sotterraneo di parentela simbolica e reale che accomuna tutti i popoli nativi delle Americhe: non solo per la condivisione di epistemologie, cosmologie e immaginari, ma anche del trauma subito dal colonialismo. Si è così sviluppato nel tempo un progetto che possiamo definire interculturale – intendendo con questa accezione un teatro costruito sull'incontro, il dialogo, lo scambio tra culture differenti – e transculturale, nel senso datone da Jean-François Côté (2021: 125-146), ossia per la capacità di ricongiungere popolazioni differenti grazie a un senso di appartenenza a un'unica grande famiglia, che collega le Americhe dal nord al sud. Queste qualità sono leggibili nella scelta di Ondinnok anzitutto di portare sul palcoscenico di Montreal due interpreti maya di Rabinal – José León Coloch Garniga e suo figlio José Manuel Coloch Xolop – custodi della tradizione del dramma, oltre a un gruppo di interpreti di origine autoctona canadese: Wendat, Innu, Ojibway, Nahua, insieme a interpreti di origine boliviana, cilena, ecuadoriana, italiana e quebecchese – in tutto dodici performers. La presenza dei due interpreti maya, giunti non senza difficoltà dal Guatemala, è stata essenziale per la realizzazione dello spettacolo, così come la scelta di mantenere il multilinguismo in scena, accanto alla prevalenza del parlato francofono – prediligendo, per la messa in scena, la traduzione francese del dramma di Alain Breton (Breton 1994) – oltre ai diversi stili e registri interpretativi. L'obiettivo di Ondinnok era infatti quello di mostrare un'universalità resa da una polifonia linguistica simultanea sul palco, quindi data non dall'uniformazione del linguaggio ma dalla conservazione della pluralità delle diverse lingue.

La scelta di lavorare sul *Rabinal Achí* è coerente alla missione della compagnia di praticare un teatro di "guarigione": il fatto che il dramma sia precedente la conquista coloniale e rimasto intonso da influenze europee lo rende uno strumento unico per riattivare il passato ancestrale. Se il dialogo con gli antenati per ricostruire la memoria culturale rimossa è quanto il teatro autoctono canadese performativamente porta in scena, coerente

con la tradizione orale dei popoli nativi per cui il dialogo intergenerazionale è imprescindibile e ne garantisce la sopravvivenza, nell'operazione fatta con il *Rabinal Achí* è il fulcro della creazione. Quanto viene attuato in scena è una riappropriazione di un passato, sottratto al colonialismo europeo, con la ricreazione di un dialogo con gli antenati, evocato sulla scena attraverso il corpo degli interpreti e l'uso di oggetti simbolici, e attraverso la messa in dialogo di gruppi culturali autoctoni differenti, spesso storicamente e ingiustamente divisi. Viene ripristinato anche il legame con la terra, elemento culturalmente costitutivo dell'identità dei popoli autoctoni (ne è testimone l'etimologia stessa del termine, dal greco *autókhthōn*: "della sua stessa terra"), ma anche storicamente, essendo la terra quanto è stato loro sottratto. Ed è ripristinato anche il legame con gli animali, in un'ottica cosmica che concepisce l'interrelazione tra tutti gli esseri abitanti la terra. Per Ondinnok si tratta di un vero e proprio atto riparatorio: far rivivere l'umanità arcaica bandita dalla civiltà occidentale, portando sulla scena il corpo degli interpreti, e oggetti come le ossa – per il legame genealogico che rappresentano – e le pietre – per l'appartenenza alla terra – come veicoli del dialogo ritrovato. Lo spettacolo si costruisce principalmente su due livelli: la messa in scena della vicenda del dramma maya, con il processo al guerriero K'iche' e la sua messa a morte; e degli intermezzi, chiamati da Durand "teatro divinatorio", che spezzano la storia e attraverso parole, gesti e azioni creano un legame tra il presente della scena e il passato ancestrale rievocato. Durante questi intermezzi vengono recitati anche brani tratti dai libri maya *Popol Vuh* e *Chilam Balam*, ossia testi profetici ed esoterici, preservati dalla distruzione dei conquistatori che raccontano rispettivamente la mitologia e le profezie al momento dell'arrivo degli Spagnoli. Questi innesti si accompagnano all'uso di maschere e costumi appositamente creati per lo spettacolo da Claude Rodrigue, e intesi anch'essi quali tramite per veicolare il dialogo con gli avi nel tentativo di riallacciare il legame spezzato dalla conquista coloniale. La scena è quindi concepita come luogo dove riattivare memorie legate agli antenati, attraverso la ricreazione di un dialogo con essi, o l'incarnazione nel corpo degli interpreti, ma anche attraverso oggetti non intesi come inerti, secondo la moderna epistemologia occidentale, ma viventi, e parti integranti della memoria del territorio, coerentemente alla visione del mondo dei popoli nativi. "Divinatorio" indica anche che lo spettacolo è diverso ogni sera, nel senso che, senza che vi sia una programmazione definita, il guerriero K'iche' può essere interpretato di volta in volta da un attore diverso, che "si lascia scegliere", si sente "chiamato" ad entrare sulla scena e nella parte, ad eccezione dei due custodi della tradizione maya che mantengono sempre lo stesso ruolo (Sioui Durand 2010).



Fig. 1 Yves Sioui Durand nella figura del Trickster introduce lo spettacolo Xajoj Tun Rabinal Achi di Ondinnok (Foto di Martine Doyon)

Julie Burelle ha definito l'operazione di Ondinnok un esempio di "rimpatrio performativo" (*performative repatriable*) (Burelle 2019; 2021), riconoscendo negli interpreti del rito-spettacolo dei portatori, dei vettori di sapere autoctono, ricondotto sulla scena attraverso il corpo, la parola, gli oggetti, di modo che quanto si compie

è un gesto di guarigione e al tempo stesso di resistenza. Nel mettere al centro la cultura degli avi, la compagnia agisce una decolonizzazione del corpo e dell'immaginario, senza cadere negli stereotipi spesso associati alla rappresentazione dei nativi sulla scena, che indugiano su forme di vittimismo o traumatismo. Nello spettacolo non ci sono riferimenti espliciti alla tragedia del genocidio subito dai popoli nativi, che invece aleggia come un non detto, una presenza invisibile. Il meccanismo del rimpatrio, come riconciliazione e ritorno alla propria tradizione, agisce performativamente nei corpi e negli oggetti che sono suscettibili di incarnare una contro-memoria capace di rendere visibile la presenza autoctona e le epistemologie continuamente cancellate dalla colonizzazione; essi fungono da ponte temporale, spaziale e affettivo, ed entrano nello spazio liminale del rito teatrale diventando *medium* di guarigione. Il corpo degli attori in questo modo non interpreta, nel senso tradizionale del teatro, ma si fa visitare dallo spirito degli avi per permettere così l'incontro. Si tratta anche di un gesto di resistenza, e a questo proposito Burelle osserva come l'opera di Ondinnok presenti una certa qual "opacità", non sia cioè di facile accesso e interpretazione per un pubblico soprattutto non autoctono. Il "diritto alla opacità", su cui ha teorizzato Édouard Glissant (Glissant 2007), o alla poca leggibilità è interpretato come una strategia difensiva anche contro la logica estrattiva dell'impostazione colonialista che sfrutta, assorbe e fagocita tutto ciò che è altro da sé. L'ermetismo ha quindi una funzione anticoloniale, coerentemente con il concetto di "rifiuto etnografico" proposto da Audra Simpson e ribadito da Burelle, ossia una pratica che riconosce il diritto alle comunità storicamente oppresse a non svelare totalmente i saperi della loro tradizione, una pratica intrinsecamente legata al diritto di una comunità di autorappresentarsi (Simpson 2007). Anche il rifiuto ad assegnare un ruolo preciso a ciascun interprete impedisce allo spettatore la facile identificazione nella storia portata sulla scena e l'empatia, che solitamente si traduce nella sublimazione del senso di colpa, ed è quindi strumento della stessa opacità. Questa operazione permette invece agli artisti e al pubblico autoctono di recuperare e preservare un senso di sé, di ridefinirsi al di fuori dello sguardo coloniale o vittimistico che marca la loro rappresentazione stereotipata. Per certi versi si tratta dello stesso principio leggibile nella strategia performativa adottata dagli interpreti storici del *Rabinal Achí* nel vestire le maschere dei conquistatori per garantire la sopravvivenza della pratica.

Non sorprende che lo spettacolo di Ondinnok non abbia avuto repliche, e di fatto non sia replicabile – se non trasformandolo completamente – perché è stato a tutti gli effetti un evento con il carattere di unicità. È anzitutto la presenza indispensabile dei testimoni nonché depositari dell'antico dramma maya a farne un evento unico. Una presenza che garantisce non solo la condivisione della tradizione oggetto della riattivazione, ma anche ne legittima l'operazione, e garantisce inoltre la qualità interculturale del lavoro di Ondinnok.



Fig.2 Performer mascherati con oggetti rituali durante un intermezzo di teatro divinatorio.
Da sinistra: Lara Kramer, Leticia Vera e Patricia Iraola in Xajoj Tun Rabinal Achi di Ondinnok. (Foto di Martine Doyon)

Senza questa presenza e la confidenza reciproca alimentata in anni di frequentazioni, nonché la negoziazione di rapporti egualitari che ha coinvolto anche gli altri interpreti, lo spettacolo della compagnia quebecchese non avrebbe potuto avere luogo. Allo stesso modo la non ripetibilità dell'evento sta nella sua natura processuale. Non si tratta infatti di uno spettacolo nel senso tradizionale del termine, quanto di una dimensione liminare al rito, al di là della distinzione tra finzione e realtà. Un processo che si consuma nell'atto del suo farsi, finalizzato alla trasformazione della coscienza dei suoi interpreti e del suo pubblico, e che passa per la decolonizzazione di corpi e di immaginari anziché un prodotto esclusivamente estetico.

Significativamente Burelle pone un confronto tra questo lavoro di Ondinnok e un altro caso di rimpatrio performativo, dove in questione sono i resti materiali di due corpi riesumati nel 1976 nei pressi dell'Università della California, a San Diego. Resti diventati oggetto di una contesa tra la Nazione autoctona Kumeyaay, che dal 2006 ha chiesto di riaverli, considerandoli come propri antenati, e un gruppo di ricercatori dell'Università intenzionato a conservarli come oggetti scientifici. La contesa si è risolta solo nel 2016 dopo un processo che ha riconosciuto la violazione da parte dell'Università della Native American Grave Protection and Repatriation Act, una legge federale in vigore negli Stati Uniti per correggere la gestione non etica degli oggetti funerari dei popoli

autoctoni. In questo caso i resti sono stati riconosciuti come oggetti rimpatriabili, secondo la definizione dell'antropologa Ann Kakaliouras, che attribuisce loro un valore ontologico ed epistemologico in grado di creare un ponte temporale, spaziale e affettivo tra visioni del mondo apparentemente inconciliabili, quella per cui delle ossa sono un oggetto da esporre in un museo e quella per cui le ossa degli antenati meritano una degna sepoltura. Questi resti, osserva Burelle, hanno un potenziale performativo, sono *performative repatriables*, da considerarsi simbolicamente come un condensato memoriale della violenza coloniale inflitta ai popoli nativi. Come nella performance di Ondinnok, i resti rimpatriati attivano operazioni politiche e curative: creano una rete di legami diplomatici, politici e relazionali antichi e contemporanei con la terra, gli antenati e le altre popolazioni native (Burelle 2019: 142).



Fig. 3 Il guerriero K'iche'- impersonato dall'attrice Patricia Iraola - circondato dai suoi rapitori. Da sinistra: José León Coloch Garniga, Catherine Joncas, Patricia Iraola, José Manuel Coloch Xolop, nello spettacolo Xajoj Tun Rabinal Achi di Ondinnok. (Foto di Martine Doyon)

3. Immaterialità del repertorio

Il confronto posto da Burelle tra lo spettacolo e le ossa contese dei nativi e la specificità dell'operazione fatta da Ondinnok permette di riflettere sulle problematiche legate al valore e ai metodi di salvaguardia del patrimonio immateriale. Come hanno notato due studiose della performance, Barbara Kirschenblatt-Gimblett e Diana

Taylor, a cui in particolare è stato chiesto formalmente dall'UNESCO di contribuire alla riflessione sul tema (Taylor 2008; 2016; 2019), l'istituzione mondiale, nel gestire e tentare di salvaguardare il patrimonio immateriale, può cadere in contraddizione o dimostrare una certa qual paradossalità. Se Kirschenblatt-Gimblett parla del rischio, sempre in agguato nella salvaguardia del patrimonio immateriale, della trasformazione del fatto culturale in prodotto "metaculturale" (Kirschenblatt-Gimblett 2004), per Diana Taylor il pericolo consiste nel disconoscere il valore di quello che la studiosa ha definito "repertorio" nello scarto con l'"archivio", ossia "le conoscenze e pratiche incorporate (cioè la lingua parlata, danze, sport, rituali)" rispetto ai "materiali che si suppongono duraturi (cioè testi, documenti, edifici, ossa)" (Taylor 2019: 51). Secondo la studiosa il repertorio è sempre incarnato, viene trasmesso attraverso la performance e si manifesta nella performance, nell'azione, nel fare; è propriamente conoscenza incorporata, perché gli atti che costituiscono il repertorio possono essere trasmessi soltanto attraverso i corpi; inoltre "la pratica incorporata supera sempre i limiti della conoscenza scritta perché non può essere contenuta e memorizzata in documenti e archivi" (Taylor 2019: 187). Lo scarto tra i due non è una semplice questione tecnica, di "formato": archivio e repertorio sono riflesso di due epistemologie che si sono storicamente contrastate e continuano ad essere in contrapposizione. Da un lato il sapere durevole, che ha nella scrittura il suo primo strumento di definizione e fissazione, ma anche di dominio, essendo prerogativa del potere in mano alle culture maggioritarie; dall'altro il repertorio, che ha nell'oralità una delle sue forme espressive principali ed è prerogativa delle culture minoritarie. Questo scarto, che implica sempre una tensione dialettica e non si risolve mai in una distinzione univoca, pone quindi problemi politici e apre a tematiche decoloniali ribadendo la forte relazione tra la questione del patrimonio immateriale, il rispetto dei diritti umani e la protezione delle identità culturali (Logan 2007; 2012).

Taylor ha notato che la tendenza dell'UNESCO rispetto alla salvaguardia del patrimonio immateriale è stata quella di estendere la logica e il linguaggio proprio dell'archivio al dominio di ciò che accade dal vivo: quindi, ancora una volta, una forma di colonizzazione. Nel momento in cui il repertorio è trasformato in archivio, e di fatto tradotto in patrimonio materiale e in oggetti, si snatura, perde il valore dato espressamente dalla sua performatività, nel tentativo di mantenerlo in vita separato dal suo momento di conoscenza e dal suo essere, eseguito per un pubblico diverso in un momento temporalmente e fisicamente diverso (Taylor 2008; 2016; 2019). Il rischio in agguato nella conservazione di pratiche performative è infatti quello di ridurle a un prodotto disincarnato, astratto, considerato universale perché ricondotto alla griglia di valori definiti dalle élites culturali dominanti. Significa eliminare proprio la dimensione performativa, ossia la capacità di azione (*agency*) di coloro che perpetuano le tradizioni, che è garanzia di sopravvivenza della pratica stessa. E con l'*agency* anche la *liveness* che ancora la performance alla irripetibilità dell'evento, nell'attualità dell'*hic et nunc*, come è stato ampiamente

argomentato nel contesto dei *Performances Studies* da Peggy Phelan, per cui la performance accade nell'atto della sua sparizione, inscindibile dalla presenza di chi la attua (Phelan 1993). O da Rebecca Schneider che concepisce invece, come Taylor, una trasmissibilità della performance mediata dal corpo e leggibile nel meccanismo del *reenactment*, dove la pratica corporea che si compone nella ripetizione è, paradossalmente, principio che ribadisce l'identità e al tempo stesso la differenza (Schneider 2011: 2-10).

Alla luce di queste riflessioni, l'operazione di Ondinnok risulta essere una forma di salvaguardia del patrimonio immateriale che non si snatura nelle modalità dell'archivio criticate dall'ottica dei *Performance Studies*. Lo *Xajoj Tun Rabinal Achí* di Ondinnok è un esempio di come la pratica possa essere preservata attraverso la pratica stessa e non la sua "archiviazione" o trasformazione in oggetto metaculturale, nel senso datone da Kirschenblatt-Gimblett (che sottende tra l'altro una serie di derive legate alle logiche neoliberali dei sistemi economici mondiali, prima tra tutte la mercificazione delle culture delle minoranze etniche attraverso il turismo culturale) o in oggetto materiale. L'operazione di Ondinnok è vitale, e lo è anche perché interviene creativamente sulla tradizione, la modifica ribadendone la funzione e il senso. È vitale poiché mantiene un potenziale creativo e trasgressivo, capace di cambiare la realtà, di avere un impatto nelle concezioni consolidate dalla cultura dominante. Museificare un prodotto culturale significa negarne il potenziale trasgressivo e ribadire la logica dominante. In merito al riconoscimento del *Rabinal Achí* come patrimonio immateriale, Durand afferma in un'intervista:

Bisogna capire che i nostri amici guatemaltechi, a Rabinal, vivono una problematica complessa; a causa di questo riconoscimento da parte dell'UNESCO sono come 'museificati', sono diventati un 'museo vivente', ho sentito questo anche in Cile, dove si parla di fare dei 'musei viventi', che è a mio avviso un errore fondamentale. Sono obbligati a riprodurre la stessa cosa costantemente, e questo li intrappola completamente, perché stanno vivendo la nostra stessa esperienza: gli autoctoni sono coinvolti nella transizione da una tradizione a una nuova generazione che la sta abolendo, perché il rigore di quella tradizione è tale da spaventarli, e l'arrivo del mondo moderno sta venendo a catturarla con i computer e tutto il resto. Quindi fare il *Rabinal Achí* come lo fanno ancora, recitarlo cinque volte al giorno, apprendere il testo a memoria non è facile. Attualmente sono dei paesani che lo fanno, persone che non hanno una grande educazione. Ma i più giovani che sono istruiti non vogliono farlo perché è troppo impegnativo, e si domandano per prima cosa 'Perché?'. Inoltre non ha senso per loro, è uno sforzo, lo sai, non è divertente, è un vero sacrificio. Quella storia è vivente sul piano del rituale, ma il loro teatro non raggiunge il pubblico, non hanno quasi più pubblico o ne hanno ancora, ma poco. La maschera di legno che nasconde la parola e che ha permesso al *Rabinal* di sopravvivere nascosto ora è diventata problematica; ne parlavamo con José Leon e

José Manuel ed erano d'accordo. Sanno che bisognerebbe togliere le maschere e lasciare la parola prendere posto, perché questa parola è sovversiva ed eccoci qui. Salvo che per loro è un cambiamento grande, significa non essere più i conservatori del patrimonio UNESCO, che vuol dire diventare un teatro vivente, fare un teatro contemporaneo che dialoga con le sfide attuali. Questo lo hanno percepito (Durand 2021: 89-90, traduzione di chi scrive).

L'operazione di Ondinnok è efficace non solo perché rielabora la tradizione senza la pretesa di restituirla identica a come era, ma anche perché la concezione su cui si basa è che il corpo sia già di per sé archivio, un archivio durevole di memorie. Allo stesso modo oggetti come le ossa o le pietre non sono semplicemente oggetti ma precipitati di memoria, e in quanto tali sono oggetti viventi, animati. Coerentemente all'epistemologia tipica delle popolazioni native, la visione del mondo che la compagnia porta sulla scena non si incentra su opposizioni binarie tra il visibile e l'invisibile, il vero e il falso, tra il sapere incorporato e il sapere d'archivio (Taylor 2003: 75). Questa visione fa resistenza al dualismo della cultura Occidentale su cui, bisogna riconoscere, si alimenta storicamente anche la distinzione tra materiale e immateriale. La pratica è di per sé già materiale, e il riconoscimento del rapporto di interdipendenza tra patrimonio materiale e immateriale dovrebbe spingersi fino in fondo a questa consapevolezza, assumendo pienamente il significato di patrimonio immateriale come pratica incarnata. Questa assunzione dovrebbe essere il punto di partenza da cui immaginare qualsivoglia strategia di salvaguardia del patrimonio materiale e immateriale dell'umanità.

Bibliografia

BORTOLOTTO, CHIARA

2008 *Introduzione*, in BORTOLOTTO, C. (a cura di), *Il patrimonio immateriale secondo l'UNESCO: analisi e prospettive*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma, pp. 7-48.

BRETON, ALAIN

1993 *Rabinal Achi: un drame dynastique maya du quinzième siècle*, Société des américanistes & Société d'ethnologie, Nanterre.

2007 *Rabinal Achi: A Fifteenth-Century Maya Dynastic Drama*, University Press of Colorado, Boulder.

BURELLE, JULIE

2019 *Theater in Contested Lands. Repatriating Ancestors amid Violence* in BURELLE, J., *Encounters on Contested Lands. Indigenous Performances of Sovereignty and Nationhood in Québec*, Northwestern University Press, Evanston (Illinois), pp. 141-165.

2021 *Xajoj Tun Rabinal Achí: interculturalité, rapatriement et «dramaturgie de la relation»*, in *Xajoj Tun. Le Rabinal Achi d'Ondinnok*, DURAND, Y.S. – JONCAS, C. – BURELLE, J. – CÔTÉ, J-F. (dir.), Les Presses de l'Université Laval, Laval, pp. 99-122.

CHAKRAVORTY SPIVAK, GAYATRI

2004 *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, Meltemi, Milano.

CÔTÉ, JEAN-FRANÇOIS

2012 *L'expérience théâtrale de la transculturation dans l'horizon cosmopolitique des Amériques*, in *Xajoj Tun. Le Rabinal Achi d'Ondinnok*, DURAND, Y.S. – JONCAS, C. – BURELLE, J. – CÔTÉ, J-F. (dir.), Les Presses de l'Université Laval, Laval, pp. 125-146.

CRAVERI, MICHELA

2006 *Voci e canti della civiltà maya*, Jaca Book, Milano, pp. 91-122.

DAVIS, ANGELA

1981 *Race, gender and class*, Random House USA, New York.

DE SOUSA SANTOS, BOAVENTURA

2014 *Epistemologies of the South: Justice against epistemicide*, Routledge, London.

DEI, FABRIZIO

2013 *Da Gramsci all'UNESCO. Antropologia, cultura popolare e beni intangibili*, in «Parolechiave», 1/2013, pp. 131-146.

GLISSAN, ÉDOURARD

2007 *Poetica della relazione*, Quodlibet, Macerata.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, BARBARA

2004 *Intangible Heritage as Metacultural Production* in «Museum International, Intangible heritage», n. 1-2, vol. 56, pp. 52-65.

1998 *Folklore's Crisis*, in «The Journal of American Folklore», Summer, 1998, vol. 111, n. 441, *Folklore: What's in a Name?*, pp. 281-327.

LOGAN, WILLIAM

2001 *Globalizing Heritage: Worlds Heritage as a Manifestation of Modernism and Challenges from the Periphery*, in JONES, D. (eds.), *20th Century Heritage – Our Recent Cultural Legacy*. Proceedings of the Australia ICOMOS National Conference 2001, University of Adelaide and Australia ICOMOS, Adelaide and Melbourne, pp. 51-57.

2007 *Closing Pandora's Box: Human Rights Conundrums in Cultural Heritage Protection*, in SILVERMAN, H. – FAIRCHILD RUGGLES, D. (eds.), *Cultural Heritage and Human Rights*, Springer, New York, pp. 33-52.

2012 *Cultural diversity, cultural heritage and human rights: towards heritage management as human rights-based cultural practice*, in «International Journal of Heritage Studies», May 2021, pp. 1-14.

MIGNOLO, W. – WALSH, C. E.

2018 *On decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*, Duke University Press, Durham and London.

PHELAN, PEGGY

1993 *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, New York, pp.146-66.

SIMPSON, AUDRA

2007 *On ethnographic refusal: Indigeneity, "voice", and colonial citizenship*, in «Junctures», n. 9, pp. 67-80.

TAYLOR, DIANA

2003 *The Archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*, Duke University Press, Durham and London.

2008 *Performance and Intangible Cultural Heritage*, in DAVIS, TRACY, C. (eds.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 91-104.

2016 *Saving the "Live"? Re-performance and Intangible Cultural Heritage*, in «Études Anglaises», n. 2, vol. 69, pp. 149-161.

2019 *Performance, politica e memoria culturale*, Artemide, Roma, pp. 63-69.

TEDLOCK, DENNIS

2005 *Rabinal Achi: A Mayan Dance Drama of War and Sacrifice*, Oxford University Press, New York.

SIOUI DURAND, YVES

2010 *Xajoj Tun Rabinal Achi - Le Rabinal Achi est "le seul vestige connu d'un théâtre amérindien précolombien conservé vivant jusqu'à nos jours"*, SAINT-PIERRE, B. (dir.), in «Le Devoir», 12 Juin 2010, <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/290681/xajoj-tun-rabinal-achi-le-rabinal-achi-est-le-seul-vestige-connu-d-un-theatre-amerindien-precolombien-conserve-vivant-jusqu-a-nos-jours?> (21 maggio 2023).

2019 *Entretien 2*, in *Xajoj Tun. Le Rabinal Achi d'Ondinnok*, DURAND, Y.S. - JONCAS, C. - BURELLE, J. - CÔTÉ, J-F. (dir.), Les Presses de l'Université Laval, Laval, pp. 72-94.