



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

“Vogliamo disperatamente vivere insieme”

Performance e pensiero sciamanico in *The School of the Jaguar* (2017)

di Amanda Piña

Relatrice

Prof.ssa Susanne Franco

Correlatore

Prof. Stefano Beggiora

Laureanda

Anna Bortoletti

Matricola 875381

Anno Accademico

2023/2024

INDICE

Introduzione

I CAPITOLO: “*The School of the Jaguar: un’ecologia della conoscenza*”

1.1 Un progetto stratificato

1.2 Generare mondi attraverso la performance

II CAPITOLO: “Un sapere diplomatico”

2.1 Sciamanesimo: un fenomeno complesso

2.2 La svolta ontologica: il prospettivismo cosmologico di Eduardo Viveiros de Castro

2.3 Lo sciamanesimo messicano e la comunità indigena Wixàrika

III CAPITOLO: “Vogliamo disperatamente vivere insieme”

3.1 Decolonialità e performance

3.2 Per una politica della subalternità

Apparato iconografico

Bibliografia

“Aprire in questo modo il nostro pensiero ci permette di realizzare un *Noi* più grande – un *Noi* che può prosperare non solo nelle nostre vite, ma nelle vite di coloro che vivranno oltre noi. Questo sarà il nostro regalo, seppur modesto, al futuro vivente.”

Eduardo Kohn

Ad Artù e alle api, il mio “Noi più grande”.

INTRODUZIONE

Gent, ottobre 2022. Durante la giornata dedicata allo scambio collettivo di conoscenze nel contesto del progetto artistico *The School of the Jaguar*, l'artista e coreografa Amanda Piña esordì affermando: “Vogliamo disperatamente vivere insieme”. Questa frase si riverberò nell'ampia stanza che ospitava l'evento, a cui io presi parte, ammutolendo e destabilizzando visibilmente ogni visitatore.

The School of the Jaguar, ideato da Piña nel 2017 ad Anversa e da allora presentato in diverse città europee, è un progetto composto da tre parti tra loro interconnesse: la performance *The Jaguar and the Snake*, il workshop sulle danze rituali della comunità indigena Wixárika e i *The Jaguar Talks*, una serie di interventi e conferenze sulle teorie decoloniali e sull'episteme indigeno. Questa struttura complessa e originale deriva dalla volontà dell'artista di agire sulle categorie tradizionalmente distinte di performance, workshop e discussione per ibridare diverse esperienze in un rituale ampio e sfaccettato. Il progetto mira, dunque, ad unire prospettive critiche provenienti dai campi della performance, dello sciamanesimo e del pensiero decoloniale per attuare un processo graduale di accumulazione e fusione di pratiche e punti di vista differenti.

Questa tesi nasce dal fascino dato dalla partecipazione a *The School of the Jaguar* nell'ottobre del 2022 a Gent e dal desiderio di indagare le intersezioni tra arte della performance e pensiero sciamanico amerindiano, due discipline che ho approfondito in questi anni di studio. Sono inoltre fondamentali per questo elaborato gli strumenti teorici e metodologici acquisiti attraverso gli appassionanti corsi universitari di “Storia della danza e della performance” e di “Etnografia dello sciamanesimo”.

Il primo capitolo si focalizza sulla descrizione dettagliata del progetto artistico di Piña e sullo studio della performance come fondamentale veicolo di conoscenze incorporate.

The School of the Jaguar è qui analizzato attraverso numerose fonti dirette quali il testo *The School of the Jaguar. Endangered Human Movements*¹, in cui l'artista e altri studiosi indagano approfonditamente il progetto artistico, le interviste fatte a Piña dal 2017 a oggi² e gli appunti da me presi durante la partecipazione all'evento. Le fonti dirette non si limitano tuttavia a questo primo paragrafo, la voce dell'artista è infatti sempre presente nello svolgimento della tesi e si costituisce come un filo conduttore tra le diverse argomentazioni.

Il potere epistemico della performance e la sua capacità di generare mondi inimmaginati sono studiati attraverso le lenti teoriche proposte da Diane Taylor nel saggio *Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*³, da María Regina Firmino nel testo *Dancing the Pluriverse: Indigenous Performance as Ontological Praxis*⁴ e dall'etnocooreologa Anca Giurchescu in *The Power of Dance and Its Social and Political Uses*⁵. Queste fonti sono strumenti necessari per approfondire la radicale potenzialità dei movimenti corporei di conservare e rigenerare conoscenze, percezioni del mondo e memorie di intere comunità.

Il secondo capitolo presenta l'analisi antropologica del fenomeno sciamanico, del "multi-naturalismo o prospettivismo cosmologico", indagato negli anni '90 da Eduardo Viveiros de Castro e punto di riferimento imprescindibile nello studio delle ontologie amerindiane, e della cosmologia messicana Wixárika.

Nonostante l'impossibilità di trovare una definizione sistematica dello sciamanesimo, introduco una ricostruzione della traiettoria storica e intellettuale dei più importanti studi che hanno contribuito a inquadrare tale fenomeno. Essenziali in questo tentativo di riordino sono i contributi teorici presenti nel testo *Il cosmo*

¹ A. Piña, *The School of the Jaguar. Endangered Human Movements*, Nadaproductions, Vienna, 2019.

² J. B. Yakoub, *Dancing with a Deer, a Jaguar, or a Snake. A Diptych on the Re-appearance of Other-than-Human Movements, with Amanda Piña and Rolando Vázquez*, in "Etcetera", 40, 2020; <https://etcetera.be/dancing-with-a-deer-a-jaguar-or-a-snake/> [ultimo accesso 8 maggio 2024].

³ D. Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham, 2003.

⁴ M. R. Firmino Castillo, *Dancing the Pluriverse: Indigenous Performance as Ontological Praxis*, in "Dance Research Journal", n. 48, 2016, pp. 55-73.

⁵ A. Giurchescu, *The Power of Dance and Its Social and Political Uses*, in "Yearbook for Traditional Music", n. 33, 2001, pp. 109 – 121.

sciamanico. *Ontologie indigene tra Asia e America*⁶, curato da Stefano Beggiora, il saggio *Dagli sciamani allo sciamanesimo. Discorsi, credenze, pratiche*⁷ di Sergio Botta e il manuale *Shamanism: an Introduction*⁸ di Margaret Stutley.

Il paragrafo riguardante il prospettivismo cosmologico di Eduardo Viveiros de Castro, un punto di svolta circoscritto al contesto amerindiano che ribalta radicalmente la prospettiva occidentale sui fenomeni sciamanici e sulle comunità indigene, si struttura grazie a due fonti dirette di primaria importanza: le lezioni tenute da Viveiros de Castro all'università di Cambridge dal 1999 al 2000, tradotte recentemente in italiano con il titolo *Prospettivismo cosmologico in Amazonia e altrove*⁹ e la raccolta di saggi e interviste *Lo sguardo del giaguaro. Introduzione al prospettivismo amerindiano*¹⁰.

L'ultimo paragrafo di questo capitolo si focalizza sul fenomeno sciamanico in Messico, uno straordinario archivio di credenze e pratiche, e sulla cosmologia Wixárika della Sierra Madre Occidentale del Messico. Questi argomenti sono studiati attraverso le pubblicazioni scientifiche *Shamanism in Mexico*¹¹ di William Madsen e *The Huichol Offering: A Shamanic Healing Journey*¹² di Carl Allen Hammerschlag.

Il terzo capitolo analizza il risvolto politico di *The School of the Jaguar* in termini decoloniali ed ecologisti. Il progetto artistico di Piña, attraverso l'introduzione di prospettive provenienti dalla performance, dall'antropologia e dal sapere indigeno mesoamericano, si presenta come uno strumento con cui pensare decolonialmente la realtà e immaginare un mondo pluriversale in cui saperi differenti si creolizzano tra loro. *The School of the Jaguar* crea infatti uno spazio in cui il subalterno, qui costituito da cosmologie storicamente escluse e da esseri viventi oppressi a causa della visione

⁶ S. Beggiora, *Il cosmo sciamanico. Ontologie indigene fra Asia e Americhe*, FrancoAngeli, Milano, 2019.

⁷ S. Botta, *Dagli sciamani allo sciamanesimo. Discorsi, credenze, pratiche*, Carrocci editore, Roma, 2018.

⁸ M. Stutley, *Shamanism: an Introduction*, Routledge, London, 2003.

⁹ E. Viveiros de Castro, *Prospettivismo cosmologico in Amazonia e altrove* (1998), tr. it. di R. Brigati, Quodlibet, Macerata, 2019.

¹⁰ E. Viveiros de Castro, *Lo sguardo del giaguaro. Introduzione al prospettivismo amerindiano* (2013), tr. it. C. Tamplenizza, Malmenti editore, Milano, 2023.

¹¹ W. Madsen, *Shamanism in Mexico*, in "Southwestern Journal of Anthropology", n. 2, 1955, pp. 48-57.

¹² C. A. Hammerschlag, *The Huichol Offering: A Shamanic Healing Journey*, in "Journal of Religion and Health", n.48, 2009, pp. 246-258.

antropocentrica del mondo, prende parola, si rende visibile e racconta le proprie storie e percezioni del reale.

Il pensiero decoloniale è analizzato attraverso il saggio seminale *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad*¹³ di Aníbal Quijano, in cui compare per la prima volta il concetto di decolonialità in contrapposizione alla colonialità, ovvero un sistema di potere fondato sulla legittimazione dei colonizzatori come portatori di un ordine sociale ed epistemologico superiore. Le modalità con cui il movimento decoloniale mira a destrutturare il potere coloniale per intraprendere un percorso di trasformazione del presente sono approfondite grazie ai contributi teorici presenti nel testo *Performance + decolonialità*¹⁴, a cura di Anna Serlenga, all'articolo *Decolonization Is Not a Metaphor*¹⁵ di Eve Tuck e K. Wayne Yang e all'illuminante testo *Beyond Abyssal Thinking: From Global Lines to Ecologies of Knowledges*¹⁶ di Boaventura de Sousa Santos.

Nell'ultimo paragrafo analizzo il progetto artistico *The School of the Jaguar* in quanto strumento rivoluzionario per l'ideazione e l'attuazione di una pratica politica della subalternità. Partendo dalle argomentazioni proposte da Gayatri Chakravorty Spivak nel saggio *Can the Subaltern Speak?*¹⁷, descrivo la postura politica del progetto artistico di Piña: un potente tentativo di rivoluzionare l'arte, la cultura e la società contemporanea attraverso la presentazione di prospettive invisibilizzate da violente logiche coloniali. Attraverso gli scritti di Bruno Latour¹⁸ e di Donna Haraway¹⁹, il concetto di subalternità è inoltre indagato in ottica ambientalista: la realtà artistica creata da Piña è infatti fondata su connessioni orizzontali tra esseri viventi che

¹³ A. Quijano, "Colonialidad y Modernidad/Racionalidad", in *Los Conquistados. 1492 y la Población Indígena de las Américas*, a cura di H. Bonilla, Tercer Mundo Editores/Flacso/Ediciones Libri Mundi, Quito 1992, pp. 437-447.

¹⁴ A. Serlenga, *Performance + decolonialità*, Luca Sossella Editore, Milano 2023.

¹⁵ E. Tuck, K. Wayne Young, *Decolonization Is Not a Metaphor*, in "Decolonization: Indigeneity, Education & Society", vol. 1, 2012, pp. 1-40.

¹⁶ B. de Sousa Santos, *Beyond Abyssal Thinking: From Global Lines to Ecologies of Knowledges*, in "Review", n. 30, 2007, pp. 1-66.

¹⁷ G. C. Spivak, "Can the Subaltern Speak?", in *Marxism and the Interpretation of Culture*, a cura di C. Nelson e L. Grossberg, University of Illinois Press, Illinois 1988, pp. 267-310.

¹⁸ B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, trad. it. G. Lagomarsino, C. Milani, Milano, Eléuthera, 2018.

¹⁹ D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto* (2016), tr. it. di C. Durastanti e C. Ciccioni, Nero editions, Roma, 2023.

sovvertono le strutture gerarchiche occidentali e mostrano come il vivere insieme non solo sia possibile ma, ora più che mai, *disperatamente* necessario.

Oltre a ciò, come corrodo al testo scritto è presente un apparato iconografico che mira a integrare le argomentazioni con considerazioni più specifiche legate alle immagini. Il materiale iconografico si articola seguendo il procedere dei ragionamenti e comprende anche una serie di fotografie scattate da me durante la partecipazione a *The School of the Jaguar*.

Infine, desidero fare delle precisazioni: questa tesi racconta storie e analizza prospettive che, posizionandomi storicamente e culturalmente tra coloro che hanno beneficiato delle azioni coloniali, non mi appartengono. In quanto donna occidentale ho cercato di fare un passo indietro e di ascoltare attivamente le voci di chi agisce per creare orizzonti collettivi più giusti e democratici. Inoltre, nonostante io sia consapevole delle correlazioni tra il pensiero decoloniale e le questioni di genere, questo elaborato utilizza il maschile sovraesteso per favorire la comprensione di una materia di per sé molto complessa.

CAPITOLO I

“The School of the Jaguar: un’ecologia della conoscenza”

1.1 Un progetto stratificato

The School of the Jaguar è un progetto artistico ancora in corso, avviato ad Anversa nel 2017 dalla coreografa e performer cileno-messicana Amanda Piña. Fu presentato per la prima volta al centro artistico fiammingo deSingel nel dicembre del 2017 e successivamente in altre città europee come Leuven, nel marzo del 2019, Vienna, nell’aprile dello stesso anno, e Gent nell’ottobre del 2022.

Prima di *The School of the Jaguar*, Piña ha lavorato a numerosi progetti relativi all’indagine del potere sociale e politico dei movimenti, all’introduzione di prospettive non occidentali nell’arte della performance contemporanea e alle pratiche di decolonizzazione della cultura. Tra questi figurano la performance *Socialmovement/Theatre Down* (Vienna, 2009) in cui Piña indaga l’organizzazione dei corpi durante le proteste politiche cilene contro il regime militare di Pinochet (1973-1991); la performance *WAR* (Vienna, 2013), che trasforma il repertorio di danze di guerra polinesiane *Rapa Nui* in un manifesto di resistenza contro le politiche espansioniste e coloniali perpetrate in Polinesia; e il progetto multidisciplinare *Four Remarks on the History of Dance* (Vienna, 2015) che consiste in una ricerca artistica e discorsiva sui processi coloniali mirati a rendere invisibili alcuni movimenti ed epistemi indigeni.

The School of the Jaguar, come i lavori presentati precedentemente da Piña, è un tentativo di decolonizzare l’arte contemporanea attraverso la critica all’oppressione coloniale e l’introduzione di prospettive provenienti dai campi del sapere indigeno amerindiano, dell’antropologia, della storia della danza e della filosofia. Già dal titolo del progetto è possibile, infatti, comprendere la volontà dell’artista di creare uno spazio per conoscere il mondo da nuove angolazioni, una scuola per l’appunto, e di introdurre nozioni dell’episteme mesoamericana: il giaguaro è una figura appartenente all’iconografia e alla tradizione orale amerindiana utilizzata dall’antropologo Eduardo Viveiros de Castro, teorizzatore della base concettuale su

cui si erge il lavoro di Piña, come un esempio delle relazioni tra umani e non umani nelle pratiche sciamaniche amerindiane.

Il progetto artistico consiste in tre parti tra loro interconnesse per generare un processo graduale di accumulazione e fusione di pratiche e punti di vista, a detta dell'ideatrice, generalmente non conciliabili in un'unica opera d'arte²⁰. La prima parte consiste nella performance intitolata *The Jaguar and the Snake* presentata da Piña insieme ai performer messicani Lina Maria Venegas e Juan Carlos Palma e al *maráakame* (termine che identifica la figura dello sciamano all'interno della comunità indigena messicana Wixárika) Juan José Luis Katira Ramirez. La seconda parte prevede un workshop chiamato *Dancing like a Wixárika*, in cui i visitatori, come li definisce Piña, possono fare esperienza di alcune danze rituali della comunità Wixárika della Sierra Madre Occidentale del Messico e di alcuni riti sciamanici amerindiani. La terza e ultima parte comprende una serie di interventi e conferenze, *The Jaguar Talks*, di antropologi, accademici e artisti che dialogano tra loro e i visitatori nell'arco di una giornata interamente dedicata allo scambio di conoscenze teoriche e incorporate. In merito alla peculiare struttura del progetto, Piña scrive:

The School of the Jaguar takes place inside the theatre and the museum. These institutions in general have very clear patterns of work: this is a performance, a lecture, a discussion, a workshop – all clearly separated and controlled. We want to act on those default settings, blurring and erasing the idea of separate events; enveloping different forms of experience into a large ritual to allow confusion and process²¹.

La performance *The Jaguar and the Snake* è ispirata agli esseri multiformi che popolano l'immaginario visuale e orale amerindiano. I tre performer incorporano infatti l'iconografia mesoamericana, focalizzandosi sulle possibilità di connessione e ibridazione tra esseri umani, animali e vegetali nelle cosmologie sciamaniche amerindiane. La performance esplora come le categorie di natura e cultura sono intese in un contesto indigeno e costruisce un mondo visionario in cui il complesso di

²⁰ A. Piña, "The School of the Jaguar – Rehearsing an Ecology of Knowledge", in *The School of the Jaguar. Endangered Human Movements*, a cura di A. Piña, Nadaproducts, Vienna 2019, pp. 47-85, qui p. 72.

²¹ Ibidem.

conoscenze sciamaniche prende forma attraverso i movimenti dei performer. Per accedere a tali conoscenze, Piña riprende il lavoro svolto sulle popolazioni indigene dell'Amazzonia da Viveiros de Castro. Con la tesi del "prospettivismo amerindiano" (1999-2000), l'antropologo brasiliano sistematizza infatti il modo di concepire la realtà in alcuni contesti amerindiani: la condizione originaria comune tra umani e animali non è l'animalità, come affermato dalla teoria evuzionistica darwiniana, ma l'umanità. Gli animali sono dunque ex-umani che mantengono la loro essenza antropomorfa sotto gli involucri dell'animalità e tale inversione comporta, inevitabilmente, una concezione differente dei concetti di natura e cultura. Per gli amerindiani l'umanità è lo sfondo generale del cosmo e dunque la cultura, in questa griglia concettuale, rappresenta l'universale. All'unicità della cultura si contrappone la molteplicità della natura, ovvero le sembianze esteriori che differenziano gli esseri viventi tra loro. Il corpo è, dunque, secondo Viveiros de Castro, la sede delle differenze tra gli esseri e dei diversi punti di vista con cui essi guardano la realtà²².

Il workshop *Dancing like a Wixárika* unisce alcuni elementi delle danze rituali amerindiane con differenti pratiche somatiche come la meditazione e lo yoga. Durante il workshop i visitatori sono guidati da Piña e dal *maráakame* Katira nell'esplorazione di stati di trance, nella percezione di un tempo non lineare e nell'incorporazione di gestualità animali e vegetali. *Dancing like a Wixárika* si focalizza inoltre nella condivisione di alcuni concetti ed elementi coreografici relativi alla danza *Hikuri Neira* (traducibile come "danza del peyote"). Nelle danze Wixárika, il corpo non è ridotto a parti anatomiche ma è considerato un unico contenitore di esperienze differenti, un archivio delle tracce lasciate dai nostri antinati e un mezzo per istaurare relazioni con gli esseri del cosmo. Il workshop mira, dunque, a sperimentare coreografie rituali della Sierra Madre Occidentale del Messico, ad approcciarsi ad una concezione di danza differente rispetto a quella conosciuta in Occidente e a fare esperienza di un corpo che è involucro di conoscenze, storie e memorie individuali e collettive.

²² E. Viveiros de Castro, *Prospettivismo cosmologico in Amazzonia e altrove* (1998), tr. it. di R. Brigati, Quodlibet, Macerata, 2019.

Infine, la serie *The Jaguar Talks* mira alla comprensione del corpo e del soggetto in alcuni epistemi indigeni amerindiani e alle sue implicazioni sulla concezione di identità e sulle possibilità di relazione tra esseri umani, animali e vegetali. I relatori e le relatrici, provenienti da diversi ambiti disciplinari, sono oltre a Piña e al *mará'akame* Katira, lo studioso di teorie post-coloniali Fahim Amir, l'antropologo Johannes Neurath, la storica della danza Nicole Haitzinger e il filosofo Rolando Vázquez. I *The Jaguar Talks* propongono una «cosmology of connection²³» in cui condividere conoscenze per attivare un processo collettivo di rielaborazione, riposizionamento e critica all'egemonia del pensiero e della pratica occidentali.

Ho preso parte al progetto artistico *The School of the Jaguar* nell'ottobre del 2022 a Gent. Nelle locandine apparse nelle bacheche dell'*Universiteit Gent* qualche giorno prima della presentazione del progetto e nei materiali pubblicitari online relativi a *The School of the Jaguar*, programmato dal teatro cittadino *VIERNULVIER* presso i locali dell'Accademia Reale di Belle Arti di Gent (KASK Academy) nell'arco di tre giorni, le informazioni risultavano sfocate e succinte. L'immagine scelta per la comunicazione consisteva in una fotografia di Amanda Piña (Fig. 1), dalla cui bocca usciva una lunga penna verde di uccello, corredata da una serie di frasi che annunciavano un progetto artistico:

Offering new perspectives to look at the relationship between humans, animals, plants and our planet. Five hundred years after the 'conquest of America,' and in the current context of climate chaos and mass extinction, it is time to take seriously the world views of First Nation peoples - beyond new age and exoticism²⁴.

Nella parte inferiore dei manifesti e del sito internet compariva la frase: *Art can be a kind of magic, I believe in its transformative power.*

La sera in cui ho partecipato alla performance *The Jaguar and the Snake*, ad accogliere noi visitatori in una delle grandi stanze dell'accademia belga vi era il

²³ S. Ojeda (project director), H. Marz (Creative Director), (2019). *The School of the Jaguar*. Vienna: Estudio Elgozo. Disponibile in: <https://vimeo.com/254669648> [15 dicembre 2023]

²⁴ "Endangered Human Movements Vol. 3", VIERNULVIER, <https://www.viernulvier.gent/nl/pQK6ZtJ/amanda-pina--the-school-of-the-jaguar-endangered-human-movements-vol-3> [15 dicembre 2023].

mara'akame Katira, vestito con i variopinti abiti tradizionali della cosmologia Wixárika (Fig. 2). Lo sciamano, mosso da evidente gratitudine, anticipava alla porta d'ingresso storie ancestrali sulla saggezza del peyote e sul potere trascendentale del cervo blu, promettendo ai membri dell'audience un'esperienza artistica guaritrice. La KASK Academy venne infatti fondata nel 1748 nell'edificio che fino ad allora accolse uno dei più importanti ospedali, dunque un luogo di cura, della città fiamminga: a detta dello sciamano, l'aura storica dello stabilimento avrebbe facilitato il processo di guarigione di ogni individuo non tanto da una patologia specifica ma dall'esasperato assorbimento di energie indotto dalla frenesia occidentale. Assistere alla performance, danzare e discutere collettivamente avrebbe rigenerato le nostre forze vitali²⁵.

L'ambiente in cui ci ha introdotti il *mara'akame* aveva un aspetto surreale, quasi avveniristico²⁶, e si sviluppava attorno ad un'area centrale concepita come punto di incontro per i visitatori, i performer, i relatori dei *The Jaguar Talks* e lo sciamano. L'installazione, realizzata dallo scenografo e artista visuale Daniel Zimmermann, comprendeva infatti una piattaforma circolare argentea attorno alla quale vi erano posti numerosi cuscini colorati, decorati da alcuni membri Wixárika con le tradizionali iconografie della comunità, su cui potersi sedere durante i tre giorni dell'evento (Fig. 3). Questa struttura è ispirata a *wirikuta*, spazio nel quale i Wixárika danzano in cerchio attorno a un fulcro centrale rituale durante le loro principali festività (Fig. 4). Sul grande spazio riflettente vi erano inoltre posizionati, nei cinque punti cardinali secondo la cosmologia Wixárika, piccole sculture realizzate dall'artista Yoan Sorin e composte da piume, brandelli di stoffa e nastri, rami sottili e pezzetti di gommapiuma. Si tratta di oggetti non assimilabili ad arnesi d'uso comune che, come affermato dall'artista, volevano rappresentare materialmente l'ibridazione tra i diversi esseri viventi²⁷.

²⁵ A. Piña, "The School of the Jaguar – Rehearsing an Ecology of Knowledge", cit., p. 78.

²⁶ Lo scenografo e artista visuale Daniel Zimmermann, curatore dello spazio del progetto artistico *The School of the Jaguar*, descrisse la sua installazione come un "ambiente futuristico dai rimandi alla dimensione UFO".

²⁷ S. Ojeda, H. Marz, "The School of the Jaguar", cit.

A condurre l'audience verso i posti a sedere vi era inoltre il suono metallico e ipnotico curato dal musicista Christian Müller, una sorta di guida nella dimensione trascendentale che avrebbe caratterizzato l'intera performance. I suoni dalle variazioni leggermente percettibili, la presenza del *maraka'ame* e l'istallazione argentea aumentavano il senso di straniamento in noi visitatori, chiaramente non preparati a figure, spazi e suoni così inusuali. Sembrava di essere trasportati in una dimensione altra, distante dall'ordinario e dalle aspettative create su questo progetto artistico.

Amanda Piña, Lina Maria Venegas e Juan Carlos Palma hanno preso posto all'interno della superficie riflettente dopo diversi minuti di attesa, quando al rumore di fondo e alla destabilizzazione collettiva è seguita la quiete: i suoni magnetici iniziavano infatti ad avere effetti calmanti sulle persone. I performer indossavano abiti dai toni neutri con zebbrature e striature, proprie dei manti di alcuni animali selvatici, dai quali si diramavano radici, fiori, code, artigli, pellicce e corna. Si tratta di costumi originali ideati per raggiungere un equilibrio cromatico con l'ambiente circostante e con i colori del pubblico che, come sottolineato dalla costumista Lisa Lendais:

[...] takes a big part in the picture of the show because when you sit you see other people in front of you. The costumes are working with the audience all the time, they need to have the right balance and the right contrast with the audience²⁸.

Nel momento di stasi precedente alla performance, i corpi dei performer erano già soggetti a una trasformazione dovuta agli abiti indossati. Ad occupare lo spazio non vi erano esseri solamente umani ma figure ibridate non riconducibili a nessuna specie particolare. La metamorfosi, elemento fondante nei rituali sciamanici mesoamericani, era già avviata: di fronte a noi vi erano corpi liminali con attributi contemporaneamente umani, animali e vegetali. Il busto di Piña era coperto da una muta variopinta di serpente e, sulle spalle, da una folta pelliccia di mustelide. Le sue gambe presentavano i motivi del mantello di un giaguaro, dalla sua bocca e dai suoi arti si ramificavano elementi appartenenti al mondo vegetale (Fig. 5). Dalla fronte di

²⁸ *Ibidem*.

Venegas si diramavano due ampie corna del cervo, l'animale sacro nella cosmologia Wixàrika, mentre il corpo di Palma assumeva le sembianze di un tronco di un albero avvolto in frange di pelo marrone (Fig. 6). L'essenza dei performer si presentava da subito eterogenea, i confini dei regni dei viventi erano già irrevocabilmente confusi.

I performer iniziarono ad attivare i loro corpi con movimenti lenti, seguendo il ritmo ondeggiante del suono. Le braccia presero a muoversi in modo sinuoso, rapiti dalle cadenze ben scandite della musica. Le movenze si trasformarono gradualmente in una gestualità non umana, caratterizzata da un flemmatico strisciare, da scomposte camminate su quattro zampe e da moti ascendenti simili a fiori in procinto di sbocciare. Gli artisti si fermavano seduti a terra con le braccia sollevate, ondeggiavano sorretti da una sola gamba o giacevano inermi al centro della piattaforma rituale. Essi si avvicinavano lentamente tra loro (Fig. 7), si sfioravano senza mai perdere il contatto visivo e si dirigevano verso noi visitatori, guardandoci intensamente e maneggiando oggetti di scena dalle sembianze di fiori, foglie, muschi, lingue biforcute e liquidi vermigli che uscivano dalle loro bocche, dai loro ventri e dai loro arti. L'ibridazione era in continuo divenire e i corpi risultavano immuni a qualsiasi classificazione: non erano più umani ma nemmeno totalmente vegetali o animali. Gli artisti erano diventati creature multiformi con possibilità di movimento del tutto imprevedibili (Fig. 8).

La performance durò all'incirca un'ora. Noi visitatori eravamo immersi in una dimensione di trance guidata dal fluttuante suono metallico, dalle luci fredde soffuse e dai movimenti fluidi dei corpi dei performer. Le creature di fronte a noi erano in costante mutamento: ora cervi galoppanti con orchidee sbocciate nel busto, ora serpenti striscianti con le corna, giaguari eretti su due gambe o arbusti con braccia umane al posto delle fronde. I movimenti dei performer erano a tratti concitati e a tratti molto lenti, alla ricerca costante di un equilibrio tra una posizione e un'altra. Un connubio di esseri indefinibili popolava la piattaforma argentea e i sensi dell'audience, evidentemente abbandonati alla pratica di trasformazione, oscillavano in una sorta di stato onirico.

L'antropologo Johannes Neurath definisce *The Jaguar and the Snake* un rituale contemporaneo occidentale in cui, come nei riti sciamanici amerindiani, i performer

non si trasformano in un semplice giaguaro o solamente in un cervo, ma assumono le sembianze di esseri polimorfi²⁹. L'impressione di partecipare a un rituale era infatti tangibile: l'abbandono alle stimolazioni uditive e visive date dalla performance era irresistibile per l'audience e i pensieri si cristallizzavano completamente assorbiti dal contesto estatico ideato da Piña.

Tuttavia, il risveglio da questo stato alterato di coscienza è stato brusco e inaspettato: il suono che ci aveva cullato si è interrotto all'improvviso e le luci si sono spente: lo spazio rituale prima brulicante di esseri divenne buio e disabitato.

Improvvisamente il suono di uno strumento ad arco ha raggiunto gli spettatori e una voce baritonale ha intonato il canto in spagnolo «Venga, venga, venga, venga nuestros ancestros tararirairrararai, surge un reconocimiento. Venga, venga, venga, venga colibrì, colibrì, colibrì traer la medicina, medicina, traer mensajes de más allá del mundo³⁰». Quando le luci, calde e omogenee, sono state riaccese, al centro della superficie lucente è apparso il *mara'akame* Katira che, suonando e cantando i versi di guarigione di un tradizionale canto Wixàrika, ha posto fine alla performance.

La reazione immediata dell'audience è stata sorprendente. Le ultime note suonate dallo sciamano sono state seguite da un silenzio totalizzante. Noi visitatori eravamo ancora immersi in quel sogno, i sensi ancora intorpiditi e i volti palesemente allucinati. Dopo alcuni minuti, lo stato di trance e smarrimento è stato interrotto da qualche applauso e la stanza dell'Accademia era nuovamente popolata da esseri umani coscienti.

All'uscita del locale era stato, nel frattempo, allestito una sorta di *gift shop* in cui si potevano acquistare oggetti artistici realizzati da dei membri della popolazione Wixàrika. L'obbiettivo di questo piccolo mercatino era di sostenere economicamente il progetto *The School of the Jaguar* e permetterne la presentazione in altre città europee. Inoltre, come affermato da Piña, il mercatino può anche essere un'occasione per poter dialogare con il *mara'akame*: Katira, infatti, mentre vendeva gli oggetti

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem* (Traduzione dallo spagnolo: Venite, venite, venite, venite nostri antenati, un riconoscimento si presenta. Vieni, vieni, vieni, vieni colibrì, colibrì, colibrì porta la cura, la cura, porta messaggi dall'altro mondo).

provenienti dalla Sierra Madre Occidentale del Messico, raccontava storie sul peyote, sul cervo blu e sugli antenati e augurava ad ogni acquirente salute, cambiamento e connessione con la madre terra e gli esseri viventi.

Il giorno seguente, nel pomeriggio, ha avuto luogo il workshop *Dancing like a Wixàrika*. Nella stessa stanza in cui la sera prima era stata presentata la performance *The Jaguar and the Snake*, Piña, Venegas, Palma e il *mara'akame* Katira hanno invitato tutti i visitatori ad accomodarsi sui cuscini colorati attorno alla superficie argentea. Lo sciamano, dopo averci chiesto di chiudere gli occhi, ha iniziato a suonare il suo strumento a corde e a intonare una preghiera di benedizione rivolta a tutti gli abitanti del cosmo e alla terra. Nel frattempo, Piña si muoveva tra i visitatori, seduti e abbandonati al canto dello sciamano, con dei legni ardenti di palosanto per consentire un totale coinvolgimento sensoriale nell'esperienza anche attraverso la stimolazione dell'olfatto. Non appena il canto si è concluso, i performer ci hanno invitato a tenere gli occhi socchiusi, a sdraiarsi e a concentrarci sul ritmo del nostro respiro per prendere consapevolezza dell'aria nei polmoni, della superficie del nostro corpo steso e della presenza dei corpi di tutti gli altri esseri umani con cui stavamo condividendo lo spazio.

Al termine della pratica somatica di meditazione, il *mara'akame* Katira ci ha insegnato alcuni elementi coreografici della danza rituale *Hikuri Neira*. Attorno allo spazio centrale, noi visitatori dovevamo muoverci in cerchio simulando la camminata del cervo blu, che, nella cosmologia Wixàrika rappresenta il peyote, e seguendo il ritmo scandito dallo strumento dello sciamano. In alcuni momenti concitata mentre in altri molto più lenta, la danza è durata a lungo nel tentativo di sradicare la concezione occidentale e lineare della temporalità³¹.

Successivamente Piña, Venegas e Palma ci hanno presentato alcuni elementi coreografici della performance *The Jaguar and the Snake*. In questo modo tutti noi visitatori abbiamo potuto imparare, incorporandole, le movenze del giaguaro, a strisciare come un serpente e a sbocciare come i fiori (Fig. 9). I performer chiedevano di non limitarci a rappresentare questi esseri viventi ma di personificarne l'essenza e

³¹ A. Piña, "The School of the Jaguar – Rehearsing an Ecology of Knowledge", cit., p. 78.

di assumere il loro punto di vista sul mondo. Come nella serata precedente, la superficie centrale era nuovamente abitata da esseri viventi ibridi, ma questa volta incorporati da noi visitatori, in relazione tra loro e con prospettive inedite sulla realtà.

L'ultima parte del workshop è stata dedicata nuovamente a una pratica somatica. A turno, alcuni visitatori erano distesi con gli occhi chiusi mentre altri toccavano delicatamente delle parti del loro corpo (Fig. 10). L'attenzione dei visitatori inermi doveva spostarsi in quelle zone del corpo sfiorate per ripristinare la consapevolezza della propria superficie corporea dopo un pomeriggio trascorso a danzare insieme.

Il terzo giorno dell'evento è stato dedicato ai *The Jaguar Talks* (Fig. 11). Noi visitatori e i relatori, seduti sui cuscini variopinti, abbiamo passato l'intera giornata a discutere sull'episteme indigeno amerindiano, sulla svolta prospettivista segnata dall'antropologo Viveiros de Castro, sulle pratiche di decolonizzazione dell'arte contemporanea e sulla capacità dei corpi di resistere alle violenze coloniali e marginalizzanti. I diversi interventi erano intervallati da momenti di pausa in cui riposarsi, conoscersi e condividere un pasto.

Prima di salutarci nel tardo pomeriggio, il *mara'akame* Katira ha rinnovato la benedizione intonata il giorno prima e invitò noi visitatori a diffondere le conoscenze, sia corporee che teoriche, acquisite durante l'intero evento artistico.

1.2 Generare mondi attraverso la performance

The School of the Jaguar indaga il rapporto tra esseri umani, animali e vegetali attraverso la prospettiva del pensiero amerindiano. Come approfondirò nel capitolo successivo, nella ritualità sciamanica mesoamericana le persone non sono mai considerate individui con un'identità unica e prestabilita, ma presenze in cui l'elemento animale, umano e vegetale si intrecciano tra loro in modi complessi e multiformi. Queste identità ibride resistono inevitabilmente alle rigide categorie

occidentali ed esplorano la possibilità di superare la dimensione strettamente umana per osservare la realtà da prospettive differenti³².

Il pensiero indigeno mesoamericano si intreccia, nel progetto artistico di Piña, al sapere, all'estetica e alla pratica artistica occidentale creando un mondo inedito in cui diversi modi di pensare e percepire la realtà coesistono senza alcuna gerarchia. Attraverso *The School of the Jaguar*, l'artista intende infatti costruire un complesso di «conoscenza diplomatica»³³ in cui tessere reti e connessioni tra cosmologie, quadri concettuali e punti di vista tra loro dissimili. Come scrive Piña:

The school is an invitation to share an artworld. A place where different forms of knowledge can enter into dialogue without the habitual hierarchies between them, exploring a variety of formats in which to operate, including the performative, the experiential, the discursive and the visual³⁴.

In altre parole, *The School of the Jaguar* genera contaminazioni tra forme di conoscenza attraverso diverse metodologie. Tra queste le più intuitive sono lo scambio collettivo di saperi durante i *The Jaguar Talks*, in cui vengono proposti spunti teorici riguardanti la prospettiva indigena amerindiana e il pensiero scientifico occidentale, e la trasmissione a visitatori (generalmente europei) di alcune danze rituali della comunità Wixárika durante il workshop *Dancing like a Wixárika*. La performance *The Jaguar and the Snake* concretizza, invece, nuove ibridazioni di saperi e prospettive in modi più articolati e stratificati.

Anche quest'ultima presenta infatti elementi provenienti dalle pratiche performative rituali amerindiane e dall'episteme indigeno per immaginare e attivare un mondo alternativo fondato su rapporti paritetici tra esseri e saperi differenti. Questo processo avviene perché anche danzare e performare sono azioni «ontologizzanti»³⁵, ovvero capaci di produrre ontologie. María Regina Firmino, nel

³² A. Piña, "Introduction", in *The School of the Jaguar. Endangered Human Movements*, cit., pp. 9-18, qui p. 10.

³³ A. Piña, "The School of the Jaguar – Rehearsing an Ecology of Knowledge", in *The School of the Jaguar. Endangered Human Movements*, cit., qui p. 48 (d'ora in avanti le traduzioni dall'inglese sono mie).

³⁴ Ibidem.

³⁵ T. Rossetti, *Il corpo come costruito: coordinate filosofiche per una epistemologia della danza contemporanea*, in "Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", n. 13, 2021, pp. 287-304, qui p. 289.

saggio *Dancing the Pluriverse: Indigenous Performance as Ontological Praxis*³⁶, sostiene che le pratiche performative siano effettivamente uno strumento per rigenerare una molteplicità di mondi e di conoscenze pericolosamente minacciata dal tentativo imperialista di unificare la pluralità ontologica sotto un unico pensiero e un'unica visione della realtà³⁷.

Mario Blaser definisce il concetto di ontologia come l'insieme delle storie raccontate a proposito di ciò che esiste e dei modi in cui le cose esistono in relazione tra esse³⁸. A suo dire, nel paradigma concettuale binario occidentale l'esistente è categorizzato attraverso rapporti escludenti e spesso gerarchici: la categoria di umano si oppone a quella di non-umano, la scienza contrasta e sovrasta il "pensiero magico"³⁹ e la categoria di cultura è nettamente separata da quella di natura. Questa rigorosa classificazione ontologica è invece inesistente nella prospettiva indigena amerindiana, in cui le storie raccontate generano infatti mondi diversi che non presentano categorizzazioni e gerarchie tra gli esseri viventi e i saperi che li costituiscono. Questi mondi non si pongono inoltre in relazioni mutualmente escludenti e non sono ritenuti secondari rispetto a ciò che in Occidente consideriamo il mondo reale e definitivo. Storie differenti creano dunque realtà diverse che si intrecciano e formano un pluriverso di conoscenze e prospettive.

Attraverso i corpi e i loro movimenti è possibile raccontare storie e generare mondi: danzare e performare in presenza di una collettività è una particolare forma di interazione sociale in cui gli individui non solo esternano il loro universo emotivo ma manifestano anche fattori storici, sociali e ambientali che caratterizzano i singoli in quanto membri di specifiche comunità socioculturali. I corpi, come argomenta Judith Butler, sono infatti sempre culturalmente e storicamente determinati e

³⁶ M. R. Firmino Castillo, *Dancing the Pluriverse: Indigenous Performance as Ontological Praxis*, in "Dance Research Journal", n. 48, 2016, pp. 55-73.

³⁷ Ivi, p.70.

³⁸ M. Blaser, *Political Ontology*, in "Culture Studies", n. 23, 2009, pp. 873 – 896.

³⁹ Pensiero magico inteso, come proposto dall'antropologo Joannes Neurath nel saggio "Las Fiestas de la Casa Grande", come una complessa concezione della realtà e dell'universo differente rispetto al paradigma logico-scientifico dell'Occidente (J. Neurath, *Las Fiestas de la Casa Grande: Procesos Rituales, Cosmovisión y Estructura Social en una Comunidad Huichola*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Città del Messico, 2002).

l'identità di ogni persona si costituisce attraverso un continuo processo di materializzazione di precise possibilità legate al contesto storico e culturale di appartenenza⁴⁰. Ogni corpo è dunque un corpo sociale che trasmette, attraverso i suoi movimenti, conoscenze e memorie di determinate comunità. A proposito del potere sociale della danza e delle azioni performative, l'etnocoerologa Anca Giurchescu scrive:

Dance is a powerful symbol. It does not only allude to the changing world but becomes an instrument of change. The power of dance, considered in its artistic features, lies in the ecstatic function, which takes the dancer "out of himself", removes him from everyday life, and transports him into a virtual world of time and space. The dancer becomes a very sensitive medium, able to express and transmit feelings, experiences, and ideas which, at a deep level of significance, are not verbally translatable⁴¹.

L'utilizzo delle danze e delle azioni performative per il loro potere sociale ed ontologizzante è cardinale nelle cosmologie mesoamericane sin dal 1492, quando fu avviata la colonizzazione spagnola delle Americhe. Il giornalista Eduardo Galeano, indicando le azioni coloniali perpetrate dagli spagnoli nel territorio americano, scrive: «Ai Nativi era proibito cantare, danzare, sognare le loro divinità, nonostante avessero cantato, danzato e sognato sin dal giorno remoto della Creazione»⁴². Temute per il loro potere sociale e per la loro capacità di creare mondi differenti dal paradigma europeo, le danze indigene furono infatti immediatamente vietate dalla Spagna imperiale e il controllo di ogni azione performativa divenne uno strumento per garantire l'egemonia dei coloni⁴³.

Nonostante il divieto, le danze venivano comunque eseguite: gli indigeni si radunavano clandestinamente in luoghi isolati per performare, intonare canti agli

⁴⁰ J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in "Theatre Journal", n. 4, 1988, pp. 519-531.

⁴¹ A. Giurchescu, *The Power of Dance and Its Social and Political Uses*, in "Yearbook for Traditional Music", n. 33, 2001, pp. 109 – 121, qui p. 110.

⁴² E. Galeano, *Ser Como Ellos y Otros Artículos*, Siglo XXI de España, Madrid, 2010, p. 32.

⁴³ Già nel 1552, come riportato da Lina Barrios nel testo "Alcaldía Indígena en la Época Colonial", un funzionario reale in Guatemala osservò come molte persone indigene furono viste danzare tenendosi per mano, bere decotti inebrianti e cantare canzoni rivolte alle loro divinità. Temendo il potere rivoluzionario di questi rituali, l'impero promulgò un editto che vietava le danze indigene, specialmente quelle eseguite di notte o senza la sorveglianza dei coloni (L. Barrios, *La alcaldía indígena en Guatemala, época colonial (1500-1821)*, Universidad Rafael Landívar, Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales, Guatemala, 1996).

spiriti e compiere riti collettivi. La disobbedienza si basava sulla consapevolezza che danzare avrebbe permesso di conservare e tramandare conoscenze incorporate, di instaurare connessioni tra gli esseri del cosmo e di costituire mondi in cui affermare memorie e saperi soppressi dal dominio coloniale. La storia e il pensiero indigeno venivano, dunque, costantemente rigenerati e tramandati dai movimenti dei corpi radunati insieme⁴⁴.

The Jaguar and the Snake esercita, nella contemporaneità, lo stesso potere attuato dalle danze e dai rituali indigeni durante i secoli di dominio coloniale diretto⁴⁵. La performance concretizza un mondo, simultaneo al contesto occidentale in cui viene presentata, caratterizzato dall'affermazione del sapere amerindiano, dalla libera esplorazione delle relazioni tra gli esseri del cosmo e da una prospettiva sulla realtà che si ribella alla supremazia del metodo scientifico e alle severe categorizzazioni ontologiche dell'Occidente. Durante *The Jaguar and the Snake* si assiste infatti ad una continua accumulazione di presenze nei corpi dei performer, contemporaneamente umane, animali e vegetali, e alla graduale costruzione di una dimensione difficilmente decifrabile attraverso l'approccio razionale della cultura occidentale. In merito al mondo originale creato dalla performance, Nicole Haitzinger scrive:

In *The Jaguar and the Snake* by Amanda Piña the body is transformed into potential figures presenting its "actual" identity in plural and in the sense of Amerindian multi-perspectivism as an accumulation and multiple regimes of existence(s). In the (aesthetic) experience of the performance, it is undecidable and ultimately irrelevant whether it is a human being, an animal, a plant, a deity, or a simultaneous mode of existence of different aspects⁴⁶.

La capacità di *The Jaguar and the Snake* di generare ontologie e di trasmettere conoscenze indigene qualifica la performance come epistemica, ovvero uno strumento con cui conoscere la realtà e un veicolo di saperi e memorie collettive.

⁴⁴ M. R. Firmino Castillo, "Dancing the Pluriverse: Indigenous Performance as Ontological Praxis", cit., p. 55.

⁴⁵ Con dominio coloniale diretto si intende il diretto controllo biopolitico e geopolitico delle persone e dei territori indigeni attraverso strategie di dominio quali la segregazione, la marginalizzazione, la dislocazione in altri luoghi e la criminalizzazione (E. Tuck, K. Wayne Young, *Decolonization is not a metaphor*, in "Decolonization: Indigeneity, Education & Society", vol. 1, 2012, pp. 1-40).

⁴⁶ N. Haitzinger, "Mirroring the Conquistador's Pose: Being Centaur and Becoming Jaguar", in *The School of the Jaguar. Endangered Human Movements*, cit., pp. 191-231, qui p. 192.

Come argomentato da Diana Taylor nel saggio *Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, ogni individuo infatti apprende e comunica conoscenze anche attraverso azioni incorporate. Le pratiche performative sono metodi per trasmettere memorie identitarie e culturali e strumenti per comprendere la realtà circostante e le dinamiche di potere. L'attivazione di questi «atti vitali di trasferimento»⁴⁷ rende la performance un potente strumento politico di intervento nel mondo attraverso la quale re-immaginare e riconfigurare regole sociali, codici e convenzioni oppressive e violente⁴⁸.

Il corpo è considerato da Taylor un sistema di archiviazione di conoscenza, trasferita ad altri corpi per mezzo di pratiche performative che costituiscono un repertorio di saperi e memorie:

The repertoire enacts embodied memory: performances, gestures, orality, movement, dance, singing—in short, all those acts usually thought of as ephemeral, nonreproducible knowledge. Repertoire, etymologically “a treasury, an inventory,” also allows for individual agency, referring also to “the finder, discoverer,” and meaning “to find out.” The repertoire requires presence: people participate in the production and reproduction of knowledge by “being there,” being a part of the transmission. As opposed to the supposedly stable objects in the archive, the actions that are the repertoire do not remain the same. The repertoire both keeps and transforms choreographies of meaning⁴⁹.

Attraverso i movimenti corporei è dunque possibile conservare e rigenerare conoscenze, percezioni del mondo e memorie di intere comunità, come evidenziato dalla frase emblematica dell'artista performativa zapoteca Lukas Avendaño: «Ciò che non si può trovare nei codici della mia gente... lo si può trovare qui, nel mio corpo»⁵⁰. Durante *The Jaguar and the Snake*, i corpi di Piña, Venegas e Palma sono quindi archivi di narrazioni indigene e di conoscenze ancestrali trasmesse ai visitatori attraverso i loro movimenti.

⁴⁷ D. Taylor, “The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas”, cit., p. 8.

⁴⁸ D. Taylor, *Performance*, Duke University Press, Durham 2016, p. XIV.

⁴⁹ Ivi, p. 20.

⁵⁰ M. R. Firmino Castillo, “Dancing the Pluriverse: Indigenous Performance as Ontological Praxis”, cit., p. 60.

Tuttavia, nella performance lo scambio di conoscenze non avviene esclusivamente tra esseri umani, ma coinvolge altre entità, che la filosofa Val Plumwood definisce «earth-others»⁵¹ ovvero gli animali, i vegetali, i minerali e tutti gli esseri animati e inanimati del cosmo. Nella prospettiva amerindiana tutti gli esseri viventi sono infatti in connessione e scambiano reciprocamente conoscenze e punti di vista. Scrive Plumwood in merito:

There is no single manner of reciprocity or exchange between self and other either among humans or between humans and earth others but rather multiple and contextual ones. However, to have a glimpse of this vitality, let me quote the words of a shaman (*paq'o*) in the Peruvian altiplano: "For us, all of us who live in this pacha (time-place) we are beings: the stone, the earth, the plants, the water, the hail, the wind, the diseases, the sun, the moon, the stars, we are all family, we are all kin. To all live together we help each other reciprocally, mutually; we are in constant conversation"⁵².

Anche nella cosmologia Wixárika, a essere considerati archivi di conoscenze ancestrali non sono solo i corpi umani ma anche quelli di tutti gli altri esseri, come sintetizza il *mara'akame* Katira con la frase «il cervo è il nostro maestro, la nostra bibbia e la nostra libreria»⁵³. Il cervo, animale sacro per i membri della comunità messicana, esemplifica come gli animali, le piante e gli esseri inanimati siano importanti depositari di erudizione ancestrale trasferibile da corpo a corpo. In *The Jaguar and the Snake* si verifica un rapporto reciproco di connessione tra gli esseri del cosmo e un conseguente scambio di saperi e punti di vista sul mondo. Questa peculiarità della performance è definita da Firmino Castillo con l'aggettivo «tellurico»⁵⁴, poiché capace di instaurare relazioni con la terra e con la molteplicità dei suoi abitanti.

Nella performance di Piña il punto di incontro tra gli esseri viventi è situato nei corpi. Gli esseri umani entrano in contatto con l'alterità animale, vegetale e inanimata incorporandone le peculiarità fisiche, le gestualità e i movimenti. Nella lingua Nahuatl, originaria della popolazione azteca, è infatti presente il concetto di *ixiplatl*

⁵¹ V. Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, Routledge, London, 1993, p. 137.

⁵² Ivi, p. 138.

⁵³ A. Piña, "Introduction", cit., p. 10.

⁵⁴ M. R. Firmino Castillo, "Dancing the Pluriverse: Indigenous Performance as Ontological Praxis", cit., p. 60.

riguardante le danze e alle azioni performative. Erroneamente tradotto dagli antropologi occidentali come “rappresentazione”, si riferisce in realtà al processo di incorporazione e all’attivazione dei movimenti degli esseri del cosmo durante le pratiche performative amerindiane⁵⁵. *Ixiplatl* esprime dunque l’azione di danzare e performare per creare un contatto reciproco con gli *earth others* e per comunicare con essi incorporandoli.

The Jaguar and the Snake presenta tale concetto nel suo significato letterale. Durante la performance, Piña, Venegas e Palma non rappresentano semplicemente l’alterità animale e vegetale ma, a partire dagli abiti indossati, ne attuano un’incorporazione, instaurando un dialogo corporeo con una molteplicità di esseri viventi. A occupare il centro rituale nell’installazione di Zimmermann vi sono creature effettivamente ibride, ispirate all’iconografia mesoamericana e con un’estetica e una percezione della realtà che va oltre l’umano. I corpi dei performer sono collettivi⁵⁶, si aprono alla diversità per superare il loro sé e valicare la loro umanità.

Come durante alcuni rituali sciamanici amerindiani, in *The Jaguar and the Snake* i performer sono un ponte tra gli esseri viventi costruito attraverso un continuo processo di metamorfosi corporea, possibilità sempre presente nello sciamanesimo, che permette loro di accedere alle conoscenze e alle prospettive sul mondo inscritte nei corpi degli animali, dei vegetali e delle cose inanimate. I performer accolgono i saperi ancestrali archiviati nei corpi dei numerosi esseri da loro simultaneamente incarnati e trasmettono ai visitatori le conoscenze acquisite nel continuo processo di incorporazione e trasformazione.

In *The Jaguar and the Snake* l’incorporazione dell’alterità animale e vegetale avviene grazie alla posizione di soglia occupata dai corpi di Piña, Venegas e Palma. Tale dimensione terza tra l’essere uno e molteplice e l’essere umano e non umano concretizza infatti la possibilità di contenere contemporaneamente una pluralità di essenze umane, animali, vegetali e minerali⁵⁷. Il posizionamento in questa dimensione

⁵⁵ J. B. Yakoub, *Dancing with a Deer, a Jaguar, or a Snake. A Diptych on the Re-appearance of Other-than-Human movements, with Amanda Piña and Rolando Vázquez*, in “Etcetera”, 40, 2020; <https://etcetera.be/dancing-with-a-deer-a-jaguar-or-a-snake/> [18 gennaio 2024].

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

liminale è un elemento ripreso sia dai rituali sciamanici amerindiani che dall'arte della performance contemporanea. Nei riti Wixárika, infatti, le persone non sono mai solo umane e non hanno mai un'unica identità. Tale caratterizzazione dei corpi, nonostante non trovi una legittimazione scientifica in Occidente, è una possibilità ripetutamente attuata nel campo dell'arte della performance. Nicole Haitzinger puntualizza che anche nelle arti performative le figure in scena non sono mai esclusivamente intese come esseri umani, bensì entità complesse che valicano la costruzione binaria umano/non-umano, sovvertono l'unità del soggetto e destabilizzano le distinzioni generate da logiche coloniali⁵⁸.

L'azione di coniugare concetti provenienti da campi considerati inconciliabili e di riconoscere la «componente animista»⁵⁹ nell'arte della performance contemporanea consente a *The Jaguar and the Snake* di presentare la prospettiva amerindiana e di creare un'ontologia costituita da conoscenze, esseri viventi e storie che fuggono le rigide classificazioni e le logiche dicotomiche del pensiero occidentale. Le categorie di scienza/pensiero magico, natura/cultura e umano/non-umano si fondono e confondono tra loro per creare un'accumulazione di pratiche, creature e prospettive.

La performance di Piña non rappresenta esclusivamente la realtà indigena amerindiana e non mira nemmeno alla sola rigenerazione di un'ontologia per secoli resa invisibile da azioni coloniali ed epistemicide. Essa è, invece, una pratica generatrice di una realtà inedita, i cui confini sono costantemente alterati, eretta sulla necessità di «raccontare storie che aprono uno spazio per attivare un pluriverso di mondi»⁶⁰.

Nella sua accusa mossa contro l'Antropocene⁶¹ nel saggio *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Donna Haraway sottolinea la necessità di cambiare il paradigma occidentale introducendo un modo di pensare non gerarchico. Partendo

⁵⁸ N. Haitzinger, "Mirroring the Conquistador's Pose: Being Centaur and Becoming Jaguar", in *The School of the Jaguar. Endangered Human Movements*, cit., pp. 191-231.

⁵⁹ Ivi, p. 198.

⁶⁰ M. Blaser, "Ontological Conflicts and the Stories of Peoples in Spite of Europe: Toward a Conversation on Political Ontology", cit., p. 552-553.

⁶¹ Termine proposto dal chimico olandese Paul J. Crutzen per definire l'attuale epoca geologica e il pericoloso ruolo dell'umanità nella distruzione dell'ambiente terrestre.

dalla consapevolezza dei numerosi problemi che caratterizzano la contemporaneità, il pensiero di Haraway si dipana verso una proiezione futura in cui tutti gli esseri viventi e non viventi cooperano per una continua tessitura di relazioni senza logiche orientate alla supremazia di una specie e tanto meno deterministiche. Lo scopo ultimo, ovvero creare legami, parentele (*making kin*) e nuove traiettorie di connessione creativa e concettuale può essere raggiunto solamente abbracciando nuove prospettive e legittimando forme alternative di conoscenza. Come scrive la filosofa:

È importante capire quali argomenti usiamo per pensare altri argomenti; è importante capire quali storie raccontiamo per raccontare altre storie; è importante capire quali nodi annodano nodi, quali pensieri pensano pensieri, quali descrizioni descrivono descrizioni, quali legami intrecciano legami. È importante sapere quali storie creano mondi, quali mondi creano storie.⁶²

A partire dall'incoraggiamento di Haraway a mettere in atto relazioni e connessioni inedite, Piña racconta, con *The Jaguar and the Snake*, storie incorporate provenienti dal sapere sciamanico amerindiano, dalla cosmologia Wixárika della Sierra Madre Occidentale del Messico e dal regno animale e vegetale. Queste storie si intrecciano al paradigma concettuale e alle classificazioni dell'Occidente, che è il contesto in cui la performance viene ripetutamente presentata, per attivare una realtà in cui conoscenze e prospettive differenti dialogano tra loro in modo diplomatico. Una realtà ibrida in cui affermare e ricollocare cosmologie, saperi e movimenti in via d'estinzione⁶³.

⁶² D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto* (2016), tr. it. di C. Durastanti e C. Ciccioni, Nero editions, Roma, 2023, p. 27.

⁶³ A. Piña, "Introduction", cit., p. 10.

CAPITOLO II

“Un sapere diplomatico”

2.1 Sciamanesimo: un fenomeno complesso

The School of the Jaguar is about rethinking and experiencing the body, the earth and the relationship between people, animals, and plants, through the perspective of the Amerindian thought. 500 years after the conquest it is time to take the worldviews of First Nation people in the Americas more seriously, beyond new age, exotism and primitivism, and truly engage with their epistemic value⁶⁴.

La prospettiva del pensiero amerindiano utilizzata da Amanda Piña in *The School of the Jaguar* è inscrivibile al complesso di credenze e pratiche rituali definito come sciamanesimo. Per comprendere le peculiarità dell’episteme indigeno presentato da Piña nel suo progetto artistico è infatti necessario, in primo luogo, indagare il concetto di sciamanesimo, le varie sfaccettature che assume la figura dello sciamano, il suo rapporto con il mondo circostante e la percezione della dimensione sciamanica in Occidente. Trovare una definizione sistematica e univoca del pensiero e delle pratiche sciamaniche è pressoché impossibile considerando la versatilità del fenomeno e la presenza di sempre più frequenti ritualità neosciamaniche culturalmente e geograficamente lontane dalle pratiche indigene. Nonostante ciò, presenterò una ricostruzione della traiettoria storica e intellettuale dei più importanti studi che hanno contribuito a inquadrare lo sciamanesimo per poi, attraverso una metodologia deduttiva che procede dal generale al particolare, focalizzarmi nella descrizione del pensiero indigeno amerindiano e delle sue specificità messicane e Wixárika, comunità in cui il *mara’akame* Katira assume il ruolo apicale di operatore rituale. Questo excursus storico e geografico permetterà dunque di comprendere il sapere indigeno e la visione del mondo di alcune cosmologie sciamaniche che forniscono la base concettuale del progetto artistico di Amanda Piña.

Il fenomeno sciamanico venne teorizzato per la prima volta in età moderna quando, a seguito dell’espansione russa in Siberia avvenuta nel XVII secolo, si iniziarono ad osservare i primi fenomeni di cura, possessione e contatto con il mondo

⁶⁴ A. Piña, “The School of the Jaguar – Rehearsing an Ecology of Knowledge”, cit., p. 48.

degli spiriti. Il primo cronista a descrivere le pratiche sciamaniche nel contesto siberiano fu l'arciprete ortodosso Avvakum Petrovic in un'opera pubblicata tra il 1672 e il 1675. Avvakum, influenzato dal fanatismo religioso della Russia di quegli anni, interpretò le ritualità sciamaniche come un insieme di azioni demoniache assimilate all'interno di un paradigma di senso cristiano. L'arciprete ortodosso descrisse la figura dello sciamano come un suo rivale religioso, al servizio del demonio, e analizzò un rituale sciamanico destinato a conoscere le sorti della spedizione di un condottiero con una terminologia derivante da un vocabolario evidentemente cristiano:

Cominciò a saltare e danzare e a invocare con grandi urla i demoni, poi si buttò a terra, una bava gli usciva dalla bocca. I demoni gli facevano ressa intorno, e lui li interrogava sul successo della spedizione. E i demoni dissero: "Tornerete con grande vittoria e ricchezza grande⁶⁵".

In continuità con la visione di Avvakum, il diplomatico e cartografo olandese Nicolaes Witsen definì gli operatori rituali incontrati in Siberia durante le esplorazioni di fine XVII secolo come «preti del diavolo»⁶⁶, una lettura negativa del fenomeno testimoniata anche dalla raffigurazione visiva di uno sciamano (Fig. 12). Il diplomatico disegnò una figura, coperta da una pelliccia e con un copricapo avente due lunghe corna, che percuote un tamburo e, verosimilmente, intona un canto che avrebbe provocato l'ingresso in uno stato di trance. Lo sciamano, collocato in un villaggio siberiano, è inoltre rappresentato con i piedi unghiate a dimostrare la sua natura ibrida e non interamente umana, percepita dagli occhi superstiziosi di Witsen come una piena identificazione con il diavolo stesso.

Sebbene le opere di Avvakum e Witsen siano importanti testimonianze per lo studio dello sciamanesimo, la più antica attestazione del termine "sciamano" è riconducibile ai materiali documentari originati a seguito di un'ambasciata inviata in Cina da Pietro il Grande tra il 1692 e il 1695. Ad accompagnare l'ambasciata vi erano

⁶⁵ P. Pera, *Vita dell'arciprete Avvakum scritta da lui stesso*, Adelphi, Milano, 1986, p. 98.

⁶⁶ G. Flaherty, *Shamanism and the Eighteenth Century*, Princeton University Press, Princeton, 1992, p. 23.

gli olandesi Eberhard Ysbrand Ides e Adam Brand nei cui resoconti riportarono, oltre alla descrizione di alcuni rituali osservati in Siberia e Mongolia, il termine *schaman*⁶⁷.

A partire da queste prime relazioni, la parola “sciamano” ebbe un grande successo e iniziò ad essere utilizzata da molti dei successivi esploratori per descrivere e classificare operatori di rituali tra di loro affini nonostante venissero chiamati in modi differenti a seconda delle distinte realtà culturali siberiane. “Sciamano” infatti deriva da *saman*, un termine utilizzato per delineare uno specifico operatore culturale da parte dell’etnia indigena dei Tungusi della Siberia centrale e orientale. L’etimologia della parola *saman* è alquanto controversa e presenta interpretazioni diverse e discordanti che aiutano, tuttavia, a designare le peculiarità della figura dello sciamano e delle sue pratiche rituali. Tra i numerosi contributi interpretativi proposti, troviamo l’interessante lettura dello studioso ungherese Vilmos Dioszegi: la radice verbale *sa-* di *saman* è traducibile con “sapere” e dunque, letteralmente, lo sciamano è «colui che sa»⁶⁸. Una corrente esplicativa opposta scorgeva invece un significato legato alla dimensione corporea e ai singolari comportamenti degli sciamani, caratterizzati da danze, movimenti, trance e sovraccitazione. L’antropologa francese Roberte Hamayon, ad esempio, indagando il campo semantico di questo termine, rivelò come *saman* potesse alludere al movimento delle gambe degli sciamani durante le danze rituali che, come confermato da termini in lingue affini al tunguso, rimandano ai comportamenti animali di incornare, calpestare il suolo e trottare⁶⁹. L’etimologia del termine “sciamano”, con il suo campo semantico controverso, indica dunque diversi aspetti di questo operatore rituale che tramite danze e azioni corporee che, come affermato dallo storico delle religioni Sergio Botta, «agisce performativamente nella costruzione di un dialogo teatrale attraverso il quale si stabilisce una partnership tra la sfera umana e il mondo degli animali»⁷⁰.

⁶⁷ S. Botta, *Dagli sciamani allo sciamanesimo. Discorsi, credenze, pratiche*, Carrocci editore, Roma, 2018.

⁶⁸ U. Marazzi, *Testi dello sciamanesimo siberiano e centroasiatico*, UTET, Torino, 1984, p. 21.

⁶⁹ R. Hamayon, *La Chasse à l’âme: Esquisse d’une théorie du chamanisme sibérien*, Société d’ethnologie, Nanterre, 1990.

⁷⁰ S. Botta, “Dagli sciamani allo sciamanesimo. Discorsi, credenze, pratiche”, cit., p. 23.

Nel contesto americano, prima del XIX secolo, non vi furono tentativi di applicare la nozione di sciamano agli operatori rituali amerindiani chiamati dagli etnografi con termini risalenti alla storia coloniale quali *medicine men* o *sorcerers*. Il momento di svolta avvenne tra il 1897 e il 1902 con la missione etnografica *Jesup North Pacific Expedition* guidata da Franz Boas, antropologo tedesco e padre dell'antropologia moderna⁷¹. La spedizione aveva l'obiettivo di esplorare i legami presenti tra le culture della Siberia nord-orientale e quelle della costa americana nord-occidentale per tentare di dimostrare l'esistenza di un complesso sciamanico: lo sciamanesimo avrebbe permesso dunque di delineare l'insieme delle credenze siberiane e nordamericane con una terminologia univoca. Tale generalizzazione del fenomeno sciamanico amerindiano venne ripresa e ampliata da molti degli allievi della scuola boasiana dimostrandone la profonda risonanza nell'ambiente accademico dell'epoca. Questa svolta segnata da Boas e dalla *Jesup North Pacific Expedition* non solo collocò le culture indigene amerindiane, prima considerate portatrici di una spiritualità arretrata, in un contesto globale ma portò anche a considerare i popoli originari del continente come eredi viventi di una religiosità arcaica, autentica e universale.

Mentre lo sciamanesimo iniziava ad essere trattato nell'ambiente accademico americano, nell'ambito russo gli studi e le etnografie proseguivano largamente influenzati dal contesto sociopolitico del paese che, proseguendo il processo di modernizzazione avviato nel XIX secolo anche durante il Novecento, portò ad una radicale contestazione e oppressione delle pratiche sciamaniche, insieme a quelle di ogni altro sistema religioso. Considerati figure emblematiche del sottosviluppo della popolazione autoctona e ostacoli nella corsa al progresso, gli sciamani siberiani vennero ritratti dall'antropologia sovietica come individui psicologicamente instabili con comportamenti antisociali. Queste analisi, oltre che a perpetrare un giudizio negativo rivolto a questi operatori rituali, inaugurarono un filone di interpretazioni di

⁷¹ F. Boas, *The Jesup North Pacific Expedition*, in "Journal of the American Geographical Society", n.1, 1898, pp. 1-11.

tipo «psicopatologico»⁷² che considerava le azioni degli sciamani come conseguenze di patologie psichiche quali schizofrenia, isteria o nevrosi.

In questa direzione, l'antropologa polacca Maria Czaplicka sviluppò l'ipotesi secondo la quale le credenze e le pratiche sciamaniche fossero generate da un disagio mentale dovuto alle estreme condizioni climatiche artiche: il freddo esagerato, le moltissime ore di buio e la desolazione portavano a disturbi mentali e a comportamenti anomali che presero il nome di isteria artica⁷³. Nonostante Czaplicka osservò tali comportamenti anche in latitudini tropicali, iniziando a formulare l'ipotesi di un'isteria dovuta a climi estremi e non esclusivamente artici, non ebbe abbastanza fonti per sostenere tale analisi e la nozione di isteria artica si impose inesorabilmente nel dibattito di quegli anni. Questa tesi si diffuse anche in Occidente nel 1939 grazie all'opera dello storico delle religioni Åke Ohlmarks, *Studien zun Problem des Schamanismus*⁷⁴, in cui relazionava le fonti siberiane anche al contesto nord-americano: le popolazioni indigene amerindiane, esposte alle stesse condizioni climatiche estreme, reagivano ai fenomeni naturali in forma patologica con conseguenze simili all'isteria artica. Nelle regioni meridionali invece, dove il clima era meno severo, gli sciamani tendevano ad assumere piante allucinogene per poter raggiungere uno stato mentale estatico-isterico non inducibile dalle sole condizioni climatiche.

Lo sguardo psicopatologico, sia in ambito siberiano che amerindiano, venne tuttavia presto considerato un errore di prospettiva prodotto da un'eccessiva attenzione posta sulla figura dello sciamano piuttosto che sull'intero gruppo sociale che vedeva nello sciamanesimo un metodo di cura e risoluzione dei conflitti legittimato all'interno della comunità. A impegnarsi per riabilitare lo sciamanesimo dalla condizione di mero disturbo psichico fu l'antropologo russo Shirokogoroff che, con la sua opera *Psychomental Complex of the Tungus*⁷⁵, segnò un punto di svolta

⁷² R. Hamayon, "Ecstasy or the West-Dreamt Siberian Shaman", in *Tribal Epistemologies: Essay in the Philosophy of Anthropology*, a cura di H. Wautischer, Ashgate, Aldershot, pp. 175-187, qui p. 179.

⁷³ M. Czaplicka, *Aboriginal Siberia: A Study in Social Anthropology*, Clarendon, Oxford, 1914.

⁷⁴ Å. Ohlmarks, *Studien zun Problem des Schamanismus*, Gleerup, Lund, 1939.

⁷⁵ S. M. Shirokogoroff, *Psychomental Complex of the Tungus*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Londra, 1935.

nella storia dello sciamanesimo ribaltando i modelli interpretativi che avevano caratterizzato gli studi fino agli anni Trenta del Novecento. Criticando la tendenza dell'antropologia di generalizzare i fenomeni studiati nonostante un'inadeguata conoscenza dei fatti, lo studioso russo pose nuovamente attenzione alla ricerca sul campo e osservò come le pratiche sciamaniche fossero metodi positivi per stabilizzare e risolvere i sintomi dati dall'estremo contesto ambientale. Queste pratiche erano dunque una sorta di valvola di sicurezza per i gruppi sociali che trovavano nello sciamanesimo un dispositivo autoregolativo della vita sociale all'interno di uno specifico sistema culturale.

Ciò che lo sguardo occidentale generalizzava come sciamanesimo venne definito da, Shirokogoroff come un complesso psicomentale composto da un insieme di idee e credenze che costituivano una sorta di impianto teorico basato su sei caratteristiche fondamentali:

La capacità da parte degli sciamani di padroneggiare gli spiriti; la correlata presenza di un insieme noto di spiriti ausiliari; l'esistenza di metodi e tecniche culturalmente riconosciuti per ottenere tale padroneggiamento; l'uso di specifici parafernalia tradizionalmente sanciti; un elaborato fondamento teorico relativo alla natura degli spiriti stessi; infine, il riconoscimento sociale degli sciamani⁷⁶.

Lo sciamanesimo non era dunque un fenomeno individuale legato all'isteria di un singolare operatore rituale ma era una pratica sociale integrata nella comunità e che costituiva un vero e proprio sistema filosofico e di guarigione. Questa lettura fu fondamentale per aprire la strada alla costruzione di una prospettiva sociale allo sciamanesimo in cui le esperienze dello sciamano venivano studiate in relazione alla collettività, in un'ottica pubblica e non più esclusivamente privata.

Con i due importanti articoli sulle pratiche di cura nelle società sciamaniche pubblicati nel 1949 dall'antropologo Claude Lévi-Strauss – *L'efficacité symbolique*⁷⁷ e *Le sourcier et sa magie*⁷⁸ – le relazioni tra lo sciamano, il gruppo sociale e i fenomeni di cura vennero ulteriormente approfondite. Lévi-Strauss poneva come fulcro dello

⁷⁶ S. Botta, "Dagli sciamani allo sciamanesimo. Discorsi, credenze, pratiche", cit., p. 91.

⁷⁷ C. Lévi-Strauss, *L'efficacité Symbolique*, in "Revue de l'Histoire des Religions", n.135, 1949, pp. 5-27.

⁷⁸ C. Lévi-Strauss, *Le Sourcier et sa Magie*, in "Les Temps Modernes", n.41, 1949, pp. 3-24.

sciamanesimo il consenso collettivo: il potere dello sciamano dipendeva dal consenso e dalla legittimità che la collettività accordava alla sua figura e alle sue pratiche. Lo sciamano forniva un linguaggio per spiegare e di conseguenza curare le malattie all'interno di un sistema concettuale condiviso dall'intero gruppo sociale. Lo sciamanesimo assumeva quindi negli studi una vera e propria connotazione epistemica in cui la figura dello sciamano rappresenta il perno fondante di un'articolata struttura culturale e una condivisa scala valoriale.

La svolta metodologica e concettuale presentata da Shirokogoroff e approfondita da Lévi-Strauss influenzò una delle proposte più considerevoli nello studio dello sciamanesimo, ritenuta una pietra miliare in questo campo e la sintesi più compiuta realizzata fino a quel momento. L'opera *Le Chamanisme: et les techniques archaïques de l'extase*⁷⁹ venne pubblicata nel 1951 dallo storico delle religioni rumeno Mircea Eliade e fu immediatamente posta al vertice negli studi del settore nonostante presenti un'interpretazione a tratti personale e controversa del fenomeno. Eliade iniziò a lavorare intorno allo sciamanesimo mentre si stava dedicando alla ricerca sullo yoga, riportata in due volumi che concretizzano un periodo di feconda riflessione teorica, in cui trovò alcuni snodi che avrebbero poi guidato la sua analisi sullo sciamanesimo⁸⁰. Lo storico delle religioni individuò una comune filogenetica tra le tecniche yogiche e le pratiche sciamaniche e si interrogò sulle peculiarità di queste due esperienze differenti accomunate tuttavia nell'ottica eliadea da una condivisa tensione mistica: l'estasi per lo sciamano e la dimensione contemplativa di concentrazione e meditazione per lo yogin.

Tale slancio estatico venne considerato da Eliade la dimostrazione della comune derivazione di entrambe le pratiche da un sostrato tradizionale risalente ad un antico nucleo preindoeuropeo: le esperienze yogiche erano testimoni di una religiosità arcaica e atemporale mentre le pratiche sciamaniche manifestavano la decadenza di tale religiosità poiché lo sciamano ricreava uno stato di trance mediante mezzi meccanici quali possessioni incontrollate e danze ossessive oppure attraverso

⁷⁹ M. Eliade, *Le Chamanisme: et les Techniques Archaïques de l'Extase*, Payot, Parigi, 1951.

⁸⁰ M. Eliade, *Tecniques du Yoga*, Gallimard, Parigi, 1948.

“aberrazioni” quali l’assunzione di sostanze psicotrope e allucinogene. L’ascensione estatica divenne il tratto concettuale prioritario negli studi sciamanici eliadei che comunque consideravano una dimensione collettiva legata alla cura ma si focalizzavano sui meccanismi per il raggiungimento dell’estasi attivati dallo sciamano.

La definizione di sciamanesimo elaborata da Mircea Eliade, che ritrovava nell’estasi il suo elemento centrale, venne applicata non esclusivamente alle pratiche sciamaniche siberiane ma espansa in ogni tempo e in ogni luogo del mondo in cui veniva condivisa l’idea di una natura animata da spiriti con i quali lo sciamano riusciva ad instaurare un contatto attraverso un’ascesa estatica. Di centrale importanza nell’interpretazione eliadea vi erano infatti quelle cosmologie basate su una nozione di centro che orientano la capacità dello sciamano di muoversi sull’asse del mondo (fig. 13) per poter connettersi con il cielo o per discendere agli inferi muovendosi sulle tre dimensioni del cosmo: quella uranica (celeste), quella umana (terrena), quella ctonia (degli inferi). La nozione di centro in Eliade rappresentava, su un piano spazio-temporale, un punto di passaggio per poter accedere agli altri livelli che venne tuttavia estremamente semplificata e generalizzata considerando che, come riportato dall’antropologo Michael Taussig, le diverse cosmologie, seppur comunemente basate sulla nozione di centro, presentavano nei vari contesti locali delle caratteristiche fluide e in continua trasformazione con i vari livelli del cosmo non sempre perfettamente definiti⁸¹.

Nell’opera eliadea le parole “estasi” e “trance” venivano inoltre utilizzate come sinonimi esplicitando uno sguardo occidentale rivolto a fenomeni che potevano apparire arcaici ed esotici. Tale sovrapposizione portò a numerose critiche mirate a sottolineare la differenza tra queste due pratiche e a creare una vera e propria morfologia della trance. L’etimologia della parola “estasi”, nella sua accezione greca, definisce infatti lo spostamento della coscienza oltre la ragione mentre la parola “trance”, nell’etimologia latina, descrive il concetto di transito o di passaggio. Secondo l’etnomusicologo Gilbert Rouget, le cui opere presentarono alcune controproposte

⁸¹ M. Taussig, *The Nervous System, Part I: Homesickness & Dada*, in “Kroeber Journal of Anthropology”, n. 69, 1989, pp. 32-61.

agli studi di Eliade, l'estasi era caratterizzata da silenzio, concentrazione e meditazione mentre la trance prevedeva stati di sovra-stimolazione indotti da suoni, danze, movimenti concitati e canti⁸².

La distinzione di questi due fenomeni permise non solamente di inquadrare il rituale sciamanico con una terminologia più specifica, ma anche di spostare l'attenzione della "verticalità" dei fenomeni estatici alla "orizzontalità" delle relazioni presenti nei contesti socioculturali sciamanici. Nella monografia eliadea l'attenzione posta al rapporto privilegiato tra lo sciamano e gli spiriti oscurava la dimensione sociale e relazionale di queste pratiche rituali non cogliendone la rilevanza per la collettività. Sergio Botta scrisse a tal proposito:

I rituali sciamanici erano pensati in funzione delle relazioni che istituivano con gli spiriti e si caratterizzavano per l'atteggiamento fisico dell'operatore: un orizzonte complesso di attitudini corporali che riempiva l'intera gamma di possibilità dall'estrema eccitazione fino allo svenimento. Lo sciamano incorporava infatti una prossemica culturalmente prescritta e metteva in scena, attraverso una precisa gestualità, le relazioni variabili con gli spiriti; sul palcoscenico teatrale, lo sciamano presentava una performance drammatica diretta soprattutto ad un'audience terrena⁸³.

In tale prospettiva si muovevano anche le critiche della già citata antropologa Roberte Hamayon che traslò la sua analisi dagli stati psicofisici indotti dalla trance alla dimensione culturalmente definita dello sciamanesimo⁸⁴. Come confermato dall'antropologa, gli sciamani siberiano non ponevano l'attenzione all'alterazione della loro coscienza ma alla dimensione performativa di tali pratiche in relazione alla collettività. La performance sciamanica veniva messa in scena di fronte alla comunità e doveva produrre effetti tangibili e simbolici su altre sfere del reale. Hamayon tornava così a indagare la dimensione sociale del fenomeno sciamanico, in particolar modo correlata al mondo della caccia, e le relazioni, analizzate da una prospettiva erotica e sensuale, istituite con gli spiriti durante i rituali. Lo sciamanesimo non era dunque una semplice pratica estatica, come analizzato da Mircea Eliade, ma era parte integrante

⁸² G. Rouget, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione* (1980), tr. it. di G. Mongelli, V. Della Ratta e B. Lacoste, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2019.

⁸³ S. Botta, "Dagli sciamani allo sciamanesimo", cit., p. 114.

⁸⁴ R. Hamayon, *Are "Trance", "Ecstasy" and Similar Concepts Appropriate in the Study of Shamanism?*, in "Shaman", n. 2, 1993, pp. 17-40.

di un'articolata visione ed esperienza della realtà, condivisa da tutti i membri della comunità.

Negli anni successivi, l'impianto eliadeo venne fortemente messo in discussione. Nonostante mantenne la sua posizione di punto di riferimento, esso perse il suo dominio assoluto su questo campo di ricerca spingendo molti ricercatori a tornare a studi accurati e meticolosi di specifici contesti etnografici, oscurati dalla necessità di universalizzazione e canonizzazione proposta da Eliade.

Grazie al lavoro dell'antropologa Jane Atkinson negli anni Novanta, l'accademia entrava finalmente in contatto con la vitalità di diversi fenomeni sciamanici: oltre allo sciamanesimo delle comunità "autoctone" che in area siberiana manifestava un processo di rivitalizzazione permesso dalla caduta del regime sovietico, anche nuove soggettività urbane si avvicinavano alle pratiche sciamaniche e alle loro inedite strategie curative⁸⁵. Lo sciamanesimo continuava, e continua ancora oggi, a rivelarsi un fenomeno vivente, vibrante e in continua trasformazione. Staccandosi da ogni tentativo di generalizzazione, lo sciamanesimo assumeva dunque una dimensione multiforme e complessa che non poteva accettare una definizione univoca nel suo essere «non una, ma molte cose»⁸⁶.

Con questa nuova consapevolezza della vastità del fenomeno sciamanico e della sua rilevanza comunitaria nei contesti indigeni, l'antropologo brasiliano Eduardo Viveiros de Castro sul finire degli anni Novanta proponeva una nuova prospettiva all'interno degli studi sciamanici. La sua svolta, circoscritta al contesto amerindiano, ribaltava radicalmente il punto di vista occidentale sui fenomeni sciamanici e sulle comunità indigene proponendo una nuova lettura ontologica delle realtà analizzate. Lo sciamanesimo, nell'opera di Viveiros de Castro, appare come una categoria analitica per definire la religione attuale di quei popoli indigeni che, come affermato nel manuale *World Religions Today*, avevano saputo resistere al «cataclisma del colonialismo⁸⁷» e, di conseguenza, all'imposizione di saperi e prospettive occidentali.

⁸⁵ J. Atkinson, *Shamanism Today*, in "Annual Review of Anthropology", n. 21, 1992, pp. 307-330.

⁸⁶ C. Humphrey, *The Archetypal Actions of Ritual*, Clarendon Press, Oxford, 1994, p. 208.

⁸⁷ J. Esposito, D. Fasching, T. Lewis, *World Religions Today*, Oxford University Press, Oxford, 2014, p. 39.

2.2 La svolta ontologica: il prospettivismo cosmologico di Eduardo Viveiros de Castro

L'antropologo e storico delle religioni Enrico Comba, nell'analisi delle sfaccettature dello sciamanesimo nativo americano, considera la nascita e lo sviluppo del concetto di "sciamanesimo" nel contesto accademico americano come un insieme di prospettive e formulazioni differenti che hanno tuttavia esplicitato il rifiuto di riconoscere ai mondi sciamanici un'autonomia epistemologica. A tal proposito, Comba afferma:

Il pensiero, le pratiche e le esperienze sciamaniche vengono calati a forza in uno spazio epistemologico costruito dalle scienze fisiche, sociali e psicologiche, che è considerato l'unico reale, l'unico ammissibile, perfino l'unico pensabile. Il pensiero antropologico ha in gran parte proseguito e perfezionato il processo "epistemicidario" inaugurato dagli evangelizzatori del XVII secolo⁸⁸.

Solamente in tempi recenti alcuni studiosi hanno messo in discussione l'inconfutabilità di questo schema cercando di attribuire al pensiero sciamanico una propria peculiarità cosmologica ed epistemologica in grado di orientare la visione del mondo e la comprensione della realtà nelle diverse culture native. Tra questi studiosi, la svolta più rilevante fu segnata dall'antropologo brasiliano Eduardo Viveiros de Castro che, a partire dagli anni Ottanta, riprese alcune teorizzazioni di studiosi del passato per delineare una fisionomia specifica delle cosmologie amerindiane, criticando il modello epistemologico dominante del pensiero occidentale basato su un approccio analitico e scientifico. Tale tentativo di messa in discussione venne presentato da Viveiros de Castro in una serie di articoli dedicati all'analisi del concetto di "prospettivismo" amerindiano, poi confluiti in quattro lezioni tenute all'università di Cambridge dal 1999 al 2000, tradotte recentemente in italiano con il titolo *Prospettivismo cosmologico in Amazonia e altrove*⁸⁹.

⁸⁸ E. Comba, "Una foresta di persone: i molti volti dello sciamanesimo nativo americano", in *Il cosmo sciamanico. Ontologie indigene tra Asia e America*, a cura di S. Beggiora, FrancoAngeli, Milano 2019, pp. 229-249, qui p. 233.

⁸⁹ E. Viveiros de Castro, "Prospettivismo cosmologico in Amazonia e altrove", cit.

Il termine “prospettivismo”, come affermato più volte dallo stesso Viveiros de Castro, non venne coniato dall’antropologo brasiliano ma comparve per la prima volta nel lavoro dell’antropologa Tânia Stolze Lima per indicare la filosofia individuata in gran parte delle popolazioni amerindiane⁹⁰. Questa nozione descrive, in primo luogo, un mondo abitato da molte specie di esseri che, oltre agli umani veri e propri, sono dotati di una coscienza. In secondo luogo, ognuna di queste specie percepisce sé stessa e gli altri individui in un modo particolare: ognuna vede sé stessa come umana mentre le altre sono avvertite come non-umane, ovvero specie di animali o di spiriti, come venne eloquentemente esemplificato da Viveiros de Castro, nella raccolta di saggi *Lo sguardo del giaguaro. Introduzione al prospettivismo amerindiano*:

Così, per esempio, i giaguari si vedono come persone, vedendo perciò i vari elementi del loro universo come oggetti culturali: il sangue degli animali che uccidono è visto dai giaguari come birra di manioca. In compenso, i giaguari non vedono noi umani (che “naturalmente” ci vediamo umani) come esseri umani, ma come animali da preda: un maiale selvatico, per esempio. Ecco perché i giaguari ci attaccano e ci mangiano. Quanto ai maiali selvatici (cioè, quegli esseri che vediamo come maiali selvatici) anche loro si vedono come umani, vedendo per esempio i frutti selvatici che mangiano come piante coltivate e noi umani come spiriti cannibali (perché li cacciamo e li mangiamo)⁹¹.

Tale complesso di idee implica innanzitutto che la forma del corpo di ogni specie sia una sorta di involucro o un vestito che nasconde il corpo umanoide interno. I miti indigeni descrivono, infatti, una condizione originaria in cui tutti gli esseri erano umani ma alcuni di essi persero successivamente la forma umana assumendo la condizione odierna di animalità. Se, nella cultura occidentale basata sul pensiero evoluzionistico, un tempo gli esseri umani erano animali poi evoluti in esseri umani, per gli indigeni gli animali furono in origine umani poi divenuti animali. In un’ottica occidentale, noi umani manteniamo il nostro stato animali sublimato, tuttavia, dalla civiltà; gli indigeni pensano invece che gli animali mantengano la loro essenza antropomorfa sotto gli involucri dell’animalità. Il presupposto fondante è dunque l’umanità come sfondo comune tra umanità e animalità e non, come nella tradizione occidentale, l’animalità.

⁹⁰ T. Stolze Lima, *The Two and Its Many: Reflections on Perspectivism in a Tupi Cosmology*, in “Ethnos”, n. 64, 1999, pp. 107-131.

⁹¹ E. Viveiros de Castro, *Lo sguardo del giaguaro. Introduzione al prospettivismo amerindiano* (2013), tr. it. C. Tamplenizza, Malmenti editore, Milano, 2023, p. 32.

Da un punto di vista indigeno, gli umani propriamente detti e gli esseri animali instaurano tra di loro una relazione sociale, ovvero una relazione tra soggetti che implica, tra le varie conseguenze filosofiche di questo cambio di prospettiva, una concezione radicalmente diversa del dualismo natura/cultura rispetto a quella che vige nel pensiero occidentale. La redistribuzione dei significati insiti sotto le etichette di "Natura" e "Cultura", studiata da Viveiros de Castro, mette in discussione il carattere paradigmatico di tali termini segnando un esplicito cambiamento di significato, una vera e propria svolta ontologica.

La contrapposizione tra ciò che è proprio dell'essere umano, la Cultura, e ciò che appartiene all'esistente in generale, la Natura, è una questione fondamentale nella sensibilità moderna occidentale. La griglia concettuale oggi diffusa nelle scienze sociali presenta la Natura come il regno dell'universale e dell'univoco, elemento paradigmatico da Platone in avanti, e la Cultura come il regno del particolare e della variazione. Nel contesto occidentale, l'unità della Natura è garantita dall'universalità oggettiva del corpo e della sostanza mentre la molteplicità della cultura, nelle moderne cosmologie multi-culturaliste, è generata dalla particolarità dello spirito e del significato. Basandosi sulla teoria evuzionistica, dunque, il terreno in comune tra esseri umani ed esseri animali è l'animalità (la Natura, l'universale) mentre ciò che differenzia questi due regni è l'umanità (la Cultura, il particolare).

Il pensiero indigeno si muove esattamente nella direzione contraria. Se, secondo la teoria evolutiva, gli esseri umani sono animali che hanno guadagnato qualcosa, per gli indigeni invece gli animali sono esseri umani che hanno perso qualcosa. L'essere umano è la forma universale dell'essere vivente o, ancora più in generale, dell'essere. L'umanità è lo sfondo generale del cosmo e la Cultura diviene quindi, in questo schema concettuale, universale. Nei contesti indigeni amerindiani, l'anima antropomorfa di ogni essere animale è coperta inoltre da vesti animali che nascondono fondamentalmente la loro forma umana. Tale copertura, nel paradigma occidentale considerata la sostanza e dunque la Natura, è molteplice e particolare per ogni essere vivente. Ad una unicità della Cultura si contrappone dunque una molteplicità della Natura ovvero un'inversione degli schemi concettuali occidentali

che viene definita da Eduardo Viveiros de Castro con l'espressione «multi-naturalismo»⁹².

Il termine "multi-naturalismo" presenta tuttavia non poche problematiche. Esso, usato dall'antropologo brasiliano inizialmente come provocazione e come reazione al paradigma del multi-culturalismo, sembra rinviare alla presenza di mondi differenti che nella razionalità classica occidentale assume una connotazione di assurdità. Secondo la teoria del prospettivismo, la molteplicità delle nature è invece data dalle diverse prospettive con cui i diversi esseri vivono e pensano la realtà. Questo concetto viene espresso dagli indigeni quando affermano che i giaguari bevono birra, così come gli avvoltoi e come noi esseri umani. Tutti questi esseri bevono birra però essa non coincide esattamente con la stessa cosa poiché cambia la prospettiva degli esseri che compiono questa azione. Ogni specie, dunque, vede le cose allo stesso modo ma sono proprio le cose a cambiare in relazione ai diversi esseri. La Natura di Viveiros de Castro assume dunque un'altra concezione rispetto a quella occidentale classica, come confermato dal filosofo Roberto Brigati:

Non è che le culture amerindie abbiano un altro concetto di natura: piuttosto, in esse non esiste tale concetto con le caratteristiche univocistiche e dicotomiche che noi gli riconosciamo. Il mantenimento del vecchio termine va dunque inteso come un gesto integralmente politico: la proposta è di trascendere il vecchio concetto di natura, ma in modo che sia sufficientemente riconoscibile, e se ne palesi dunque l'inadeguatezza rispetto ad una metafisica che evidentemente è considerata da Viveiros più profonda, direi quasi più salvifica di quella occidentale⁹³.

Lo stato originario di non differenziazione tra esseri umani e animali, su cui si basa la teoria prospettivista e multi-naturalista di Viveiros de Castro, viene ampiamente supportato dalla mitologia amerindiana. Le narrazioni mitologiche brulicano infatti di esseri dagli attributi umani e non-umani capaci di comunicare tra di loro. Il prospettivismo amerindio non vale dunque nella mitologia poiché le diverse prospettive degli esseri sono esplicitamente annullate in un discorso assoluto. La conclusione di questa universalità primordiale avviene con la differenziazione

⁹² E. Viveiros de Castro, "Prospettivismo cosmologico in Amazonia e altrove", cit., p. 32.

⁹³ Ivi, p. 18.

dell'animalità dall'umanità che rimane la condizione originale. Come l'etnologo Gerard Weiss osservò a proposito dei Campa, un gruppo indigeno sudamericano, l'umanità è di fatto la forma originaria praticamente di ogni cosa:

La mitologia dei Campa è in gran parte la storia di come, uno ad uno, i primi Campa si trasformarono irreversibilmente nei primi esemplari di varie specie animali e vegetali, così come di corpi celesti o caratteristiche del terreno [...]. Lo sviluppo dell'universo, quindi, è stato principalmente un processo di diversificazione, con l'umanità come la sostanza primigenia dalla quale molte, se non tutte, le categorie degli esseri e delle cose nell'universo sono scaturite, e i Campa di oggi come i discendenti di quei Campa ancestrali che si sottrassero alla trasformazione.⁹⁴

Nel periodo attuale la differenziazione tra gli esseri è ormai completamente realizzata ma vi sono alcuni individui che hanno saputo conservare questa connessione con il mondo delle origini e che hanno quindi mantenuto la possibilità di comunicare con le altre specie: gli sciamani. In questo contesto multi-naturalistico, essi sono infatti capaci di andare da una "natura" all'altra avendo il potere di vedere come vedono le diverse specie. Uno sciamano può vedere il mondo come un giaguaro, come un avvoltoio e, ovviamente, come un umano ma deve tornare necessariamente indietro da questo viaggio nelle diverse prospettive altrimenti rimarrebbe intrappolato in quella visione e non potrebbe tornare per raccontare alla comunità la storia di quella sua esperienza. Un essere umano "normale" non potrebbe mai intraprendere questo viaggio in uno stato di veglia ma solamente in sogno o tramite l'assunzione di sostanze psicotrope che sono ampiamente usate nelle cosmologie amerindiane. Se un umano comincia ad assumere il punto di vista di un animale, ci si trova di fronte ad una patologia che deve essere curata da uno sciamano in grado di transitare tra i diversi punti di vista senza perdere il proprio involucro umano.

Questa capacità degli sciamani in una condizione di veglia e degli altri individui in sogno o durante stati alterati di coscienza esplicita come nella metafisica del multi-naturalismo amerindio la metamorfosi sia una possibilità sempre presente. Lo sciamanesimo amerindio si organizza infatti attorno alla pratica di *metamorfosi*

⁹⁴G. Weiss, *Campa Cosmology*, in "Ethnology", n.11,1972, pp. 157-172, qui p.169.

corporea e non all'idea di *possessione dagli spiriti*. Il prospettivismo amerindiano presenta infatti un'affinità con il concetto chiamato tradizionalmente "animismo" che attribuisce disposizioni umani e caratteristiche sociali agli esseri naturali, dunque, un'essenza umana in comune a tutti gli esseri viventi. Se tale essenza, che possiamo definire genericamente "anima" o "spirito", è in comune a tutti gli esseri e se essi sono differenziati dalla corporeità, il passaggio da una prospettiva ad un'altra deve inevitabilmente avvenire tramite una trasformazione del corpo. Come specificato dallo stesso Viveiros de Castro:

La possessione è un potente modello di cambiamento ontologico nella nostra tradizione. Si mantiene la stessa forma corporea, ma qualcosa cambia essenzialmente, perché in quel corpo sorge un altro spirito, una divinità, il demonio, il diavolo. Qualche soggettività potente può catturare la nostra apparenza corporea e usarla come suo strumento. Siamo burattini di quell'altra soggettività che ci ha catturato. Lo sciamanesimo amerindio, al contrario, è solidamente organizzato attorno alla nozione di trasformazione somatica. Ciò significa "vestire" l'abito del giaguaro ed essere in grado di comportarsi come un giaguaro, per esempio: camminare senza fare rumore, salire sugli alberi, mangiare carne umana. La possibilità di cambiare corpo è sempre presente nel mondo amerindio⁹⁵.

Nella tradizione occidentale i cambiamenti possono avvenire esclusivamente su un piano metafisico, le specie sono invece ontologicamente, cioè fisicamente, sigillate e immutabili. Tale immutabilità corporea accomuna in occidente tutti gli esseri mentre ci separiamo proprio sulla dimensione spirituale. Per gli indigeni avviene esattamente il contrario: dal momento che l'anima è identica a tutti gli esseri viventi, la differenza è data dalla specificità dei corpi in cui lo spirito universale si particularizza. Il corpo, l'anatomia, il comportamento e l'etologia degli esseri viventi non sono dunque costumi che falsificano l'essenza umana ma sono strumenti e dispositivi che specificano lo spirito comune.

Nell'articolo sottotitolato *Il motivo del contenitore e il principio della conformazione*⁹⁶, l'antropologo Fritz Krause discute a proposito dei materiali e delle maschere utilizzate dai danzatori nella Costa e nell'Amazzonia nordoccidentali. Egli

⁹⁵ E. Viveiros de Castro, "Lo sguardo del giaguaro. Introduzione al prospettivismo amerindiano", cit., p.53.

⁹⁶ F. Krause, *Maske und Ahnenfigure: das Motiv der Hülle und das Prinzip der Form*, in "Ethnologische Studien", n. 1, 1931, pp. 344-364.

insiste che, quando i danzatori indossano particolari maschere o pongono determinati segni teromorfici sui loro corpi, concepiscono tali azioni come vere e proprie metamorfosi negli esseri raffigurati in questi ornamenti. Le azioni compiute dai danzatori mascherati non sono azioni simboliche in cui semplicemente rappresentano questi altri esseri viventi ma sono realmente trasformati in essi. Tale trasformazione porta inevitabilmente alla coesistenza di due corpi, quello umano e quello dell'animale o spirito rappresentato negli indumenti o nelle maschere, e alla coesistenza intrecciata di due prospettive. La metamorfosi non è dunque un processo bensì una relazione di due corpi, due "nature" e due punti di vista differenti.

Nel prospettivismo amerindiano, l'inversione avviene in un'ottica relazionale in cui, tramite le trasformazioni, gli esseri viventi comunicano tra di loro attraverso un linguaggio che non è puramente cerebrale, come nel paradigma occidentale, ma è un qualcosa che accade a livello delle abitudini corporee. Il linguaggio è una sorta di «materialità incarnata»⁹⁷ come l'alimentazione, i fluidi fisiologici o il sesso. La metamorfosi non è dunque una costruzione teorica ma una pratica sociale amerindiana su cui si basa la pluralità ontologica delle cosmologie amerindie, e non è, viceversa, la pluralità dei mondi che permette la trasformazione.

La svolta prospettica inaugurata da Eduardo Viveiros de Castro permette di abbandonare la metodologia "epistemicidaria" che ha caratterizzato negli anni gli studi antropologici, il cui punto di partenza è quasi sempre stato uno sguardo coloniale e post-coloniale, e di riconoscere ed esplorare nuovi orizzonti di senso. Il lavoro dell'antropologo brasiliano permette di individuare nello sciamanesimo o, meglio, negli sciamanesimi amerindiani, dei sistemi epistemici capaci di produrre forme di conoscenza che orientano la visione del mondo e l'agire degli esseri umani. In questo articolato complesso di conoscenze, gli sciamani sono una sorta di ponte, di punto di contatto, tra i diversi esseri viventi che abitano il cosmo e, grazie al loro potere trasformativo, sono depositari di un sapere in continua evoluzione e

⁹⁷ E. Viveiros de Castro, "Lo sguardo del giaguaro. Introduzione al prospettivismo amerindiano", cit., p.55.

costantemente arricchito dalle esperienze che vanno oltre l'ordinario punto di vista sul mondo e al di là dei confini della conoscenza.

Lo sciamanesimo, nei contesti amerindiani, è un insieme di pratiche volte a conoscere la pluralità dei mondi, orientate in modo diametralmente opposto rispetto al processo di conoscenza costruito dal metodo scientifico che tende a porre nell'oggetto da conoscere il punto focale dell'attenzione. L'ideale di scienza occidentale è guidato dal valore dell'oggettività e l'atto di conoscere prevede l'azione di de-soggettivare il più possibile. Analizzando il pensiero analitico in contrasto all'episteme indigeno, Viveiros de Castro afferma:

Conoscere è dis-animare [ritirare l'anima], sottrarre la soggettività dal mondo e, idealmente, sé stessi. A dire il vero, per il materialismo scientifico ufficiale, noi siamo ancora animisti perché crediamo che gli esseri umani abbiano un'anima. Non siamo più così animisti come gli indigeni, che credono che anche gli animali, le piante, persino le pietre abbiano un'anima. Ma se continuiamo procedendo, saremo capaci di accedere a un mondo in cui non avremo più bisogno di questa ipotesi, nemmeno per gli esseri umani. Potrà essere tutto descritto con il linguaggio della fisica e non più dell'intenzione⁹⁸.

Il prospettivismo attua invece un'ulteriore inversione, in questo caso tra *oggetto* e *soggetto*, implicando che nel pensiero sciamanico conoscere sia un'azione di personificazione, ovvero entrare in contatto con ciò che si desidera conoscere e assumerne il punto di vista. Se ogni essere condivide un'essenza umana comune, un'anima, l'oggetto da conoscere diviene un soggetto, una *persona*, e di conseguenza il cosmo è composto da diverse persone con cui entrare in contatto e instaurare un'interazione. Conoscere significa quindi attribuire volontà e intenzionalità a ciò che si desidera discernere e interpretare tutti gli eventi che accadono nel mondo come se fossero il risultato di una sorta di volontarietà. Da qui deriva l'aspetto più straniante e paradossale, agli occhi occidentali, del pensiero indigeno: conoscere il mondo animale significa parlare con gli animali, conoscere il mondo vegetale significa comunicare con la foresta e gli esseri vegetali, conoscere significa interagire con la terra, con i fiumi, con il cielo, con il paesaggio, con i tuoni e con la pioggia.

⁹⁸ Ivi, p. 24.

Entrare in contatto con le differenti *persone* che abitano il cosmo è una peculiarità di tutti gli individui immersi in questo modello epistemico e ciò viene attuato nella dimensione onirica. L'antropologo Lee Irwin, nel suo lavoro sull'esperienza visionaria tra gli Indiani delle Pianure, definisce «episteme visionaria»⁹⁹ il modello di interpretazione della realtà, diffuso in gran parte dei popoli amerindiani, secondo il quale non vi è alcuna distinzione tra il mondo vissuto e quello sognato: il mondo onirico ha una proprietà ontologica e viene considerato la fonte essenziale di acquisizione di conoscenze. Sognare è una sorta di esperienza trasformatrice che permette al sognatore di realizzare una metamorfosi e di instaurare una relazione con gli esseri che compaiono in sogno. Questa esperienza è ovviamente aperta a tutti gli individui ma solamente gli sciamani hanno il potere di trasformarsi deliberatamente attraverso l'esperienza visionaria, di entrare in contatto con gli esseri del cosmo anche in uno stato di veglia e di usare sistematicamente i sogni come fonte di conoscenza.

Il mondo dello sciamano è il mondo in cui tutti gli esseri umani vivono, un mondo visto e intensificato attraverso sogni ed esperienze visionarie in cui i confini tra la veglia e il sonno mantengono la loro trasparenza. È un mondo in cui i voli dell'anima sono considerati normativi e i viaggi non sono costretti dai limiti fisici del corpo. Il fondamento percettivo per entrare nel mondo sciamanico consiste nell'esperienza diretta, attraverso lo sviluppo accresciuto della chiarezza percettiva e una profonda sensibilità per gli stati alterati di consapevolezza¹⁰⁰.

Determinare l'"oggetto" della conoscenza come "soggetto", instaurare una connessione con questo "soggetto" per assumerne il punto di vista ed entrare in contatto con gli altri esseri del cosmo attraverso il sogno o la visione sciamanica, sono processi inefficaci se poi ciò che viene appreso non trova un'attualizzazione e un'utilizzate a beneficio della collettività nel mondo ordinario. Le società indigene sono dunque basate sulla molteplicità sia da un punto di vista epistemico, la natura non è univoca e totalizzante ma presenta una compresenza di prospettive sulla realtà che

⁹⁹ L. Irwin, *The Dream Seekers: Native American Visionary Traditions of the Great Plains*, University of Oklahoma press, Norman, 1994, p. 21.

¹⁰⁰ Ivi, p.237.

genera diversi mondi, che da un punto di vista politico poiché le conoscenze apprese tramite l'assunzione di prospettive altre sono utilizzate in supporto alle comunità.

La teorizzazione del prospettivismo amerindiano proposta da Eduardo Viveiros de Castro è da considerarsi un punto di svolta fondamentale nel campo dell'antropologia ripresa, tra gli altri, anche da uno degli antropologi più influenti della contemporaneità: Philippe Descola nel saggio *Oltre natura e cultura*¹⁰¹ traccia infatti una traiettoria intellettuale, evidentemente influenzata dalla prospettiva multinaturalista di Viveiros de Castro, che mira a superare la metafisica bipartita dell'Occidente moderno. L'auto-determinazione del pensiero indigeno mostra inevitabilmente un contesto culturale inedito, asimmetrico e imperfetto in cui la metodologia conoscitiva occidentale non funziona. Il prospettivismo propone infatti una struttura ontologica e una modalità di conoscenza, basata sulla metamorfosi, che non rassicura e non spiega ma mette in discussione la capacità di noi occidentali di stare nel mondo.

Nelle serrate griglie concettuali del pensiero scientifico in cui la conoscenza si basa esclusivamente sull'oggettività, il pensiero amerindiano crea una sorta di frattura che destabilizza la superiorità epistemologica del metodo analitico. Viveiros de Castro, nonostante la consapevolezza dell'impossibilità di smantellare radicalmente la supremazia del pensiero scientifico, trova tuttavia anche in occidente un'apertura verso forme di conoscenza più soggettive e intenzionali che si manifesta in quello che il già citato Lévi-Strauss chiamava «parco naturale o riserva ecologica nei domini del pensiero addomesticato»¹⁰²: l'arte. Nella dimensione artistica, come nella performance *The Jaguar and the Snake* di Amanda Piña, il pensiero indigeno trova il suo spazio di espressione e di trasmissione senza alcuna imposizione nella struttura logico-scientifica. Criticando il postulato occidentale per cui l'arte può forse essere emotivamente superiore ma epistemologicamente inferiore ad ogni altro sapere, Viveiros de Castro afferma:

¹⁰¹ P. Descola, *Oltre natura e cultura* (2005), tr. it. di N. Breda, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2021.

¹⁰² E. Viveiros de Castro, "Lo sguardo del giaguaro. Introduzione al prospettivismo amerindiano", cit., p.25.

L'arte in un contesto occidentale non è scienza e con ciò ho detto tutto. È proprio questa distinzione che sembra non avere senso in quella che chiamo epistemologia sciamanica, che è un'epistemologia estetica. O estetico-politica, nella misura in cui procede attribuendo soggettività o "agency" alle cose. Forse la metafora materiale più chiara di questo processo di soggettivazione dell'oggetto è una scultura. Quello che fa lo sciamano è più o meno questo: scolpire soggetti nelle pietre, scolpire concettualmente una forma umana, ovvero sottrarre alla pietra tutto ciò che prima non permetteva di vedere la "forma" umana lì contenuta¹⁰³.

2.3 Lo sciamanesimo messicano e la comunità indigena Wixàrika

Come delineato nei paragrafi precedenti, il concetto di sciamanesimo ha subito negli anni numerose ridefinizioni legate alla varietà di vocazioni etnografiche in contesti non più esclusivamente asiatici, il cosiddetto *locus classicus* della pratica sciamanica, ma anche amazzonici o più generalmente americani. Ogni contributo legato a questo campo di studi è necessario a comprendere la complessità di tale fenomeno e manifesta la vivacità dello sciamanesimo in una prospettiva globale le cui pratiche, in alcuni casi, conservano aspetti culturali arcaici mentre, in altri ambiti, sono espressioni di un approccio al sacro duttile e resistente a profondi cambiamenti storici. Dopo aver descritto i principali studi e contributi accademici che a partire dall'età moderna hanno delineato la natura sfuggente e fluida del fenomeno sciamanico e hanno contribuito a una sempre maggiore auto-determinazione dell'episteme indigeno come uno specifico complesso di conoscenze che prende le distanze dalle metodologie conoscitive occidentali, voglio concludere il capitolo con l'analisi dello sciamanesimo in Messico per poi focalizzarmi sulla cosmologia degli Wixàrika, detti anche Huicholes, parte dell'insieme di popolazioni localizzate nella Sierra Madre Occidentale del Messico. Il progetto artistico *The School of the Jaguar* con la performance *The Jaguar and the Snake* a cura di Amanda Piña trova infatti la sua base concettuale nel pensiero e nelle pratiche rituali di una delle comunità Wixàrika in cui Juan José Katira Ramirez, partecipa nel lavoro di Piña, assume il ruolo di sciamano.

Nel campo delle discipline di interesse antropologico e nel dibattito multiforme riguardante lo sciamanesimo nel contesto americano, il Messico ha fornito un

¹⁰³ Ivi, p.26.

contributo particolarmente rilevante in termini di ricerche etnografiche considerando la complessa articolazione etnica dei territori della cosiddetta Mesoamerica¹⁰⁴ che nel tempo hanno conservato uno straordinario archivio di filosofie, credenze e pratiche. Nel contesto accademico messicano lo sciamanesimo non ha ottenuto tuttavia un vero e proprio riconoscimento epistemico e paradigmatico – come invece abbiamo osservato essere accaduto di recente nel contesto americano con il lavoro di Eduardo Viveiros de Castro – ma è stato sempre caratterizzato da un interesse intermittente che intervallava fasi di entusiastica ricerca a momenti di rigorosi rifiuti.

Come già osservato, la nozione di sciamanesimo venne introdotta nel dibattito antropologico americano sul finire del XIX secolo, grazie alla *Jesup North Pacific Expedition* guidata da Franz Boas, in sostituzione ai termini denigratori e coloniali quali *medicine-men* o *sorcerer*. Anche in Messico, i concetti di sciamano e sciamanesimo assunsero presto una grande importanza e già nel corso del XX secolo questi termini vennero applicati nelle etnografie di numerose culture dell'area mesoamericana. È necessario comunque sottolineare che il concreto sviluppo del dibattito messicano sullo sciamanesimo avvenne in seguito alla ricezione dell'opera di Mircea Eliade che, come nel resto del mondo, influenzò profondamente il campo di ricerca e portò ad una vera e propria discussione su questo fenomeno.

Prima dell'affermazione della svolta teorica eliadea, fu l'etnografo, naturalista ed esploratore norvegese Carl Sofus Lumholz a introdurre la nozione di sciamanesimo nel dibattito messicano a seguito della serie di esplorazioni, iniziate nel 1890 e supportate dall'American Museum of Natural History, nella Sierra Madre Occidentale. I primi studi sul campo vennero raccolti e pubblicati da Lumholz nel 1902 nel testo *Unknown Mexico*¹⁰⁵, in cui le culture indigene dell'area nordoccidentale venivano rivalutate e inserite nel contesto antropologico del tempo, iniziando ad assumere quella rilevanza etnografica che nel secondo Novecento avrebbe costituito un laboratorio per larga parte delle ricerche nel campo sciamanico. Nella sua opera,

¹⁰⁴ Con il termine Mesoamerica si definisce la regione dell'America centrale e latina, comprendente la metà meridionale del Messico, i territori di Guatemala, El Salvador e Belize, la parte occidentale dell'Honduras, Nicaragua e Costa Rica.

¹⁰⁵ C. S. Lumholtz, *Unknown Mexico. A Record of Five Years' Exploration among the Tribes of the Western Sierra Madre*, Charles Scribner's Sons, New York, 1902.

Lumholz usò largamente il termine sciamano per descrivere l'opera rituale che guidava le cerimonie curative indigene e i rituali che spesso prevedevano l'uso del peyote, una pianta allucinogena tradizionalmente adoperata dai nativi del Messico per trarne ebbrezza con visioni allucinatorie. L'etnografo norvegese, tuttavia, mai propose una definizione del termine sciamano da egli usato come termine sostitutivo, come stava accadendo anche nel contesto nordamericano, di sinonimi quali *curandero*, medico, sacerdote, indovino.

La prima interpretazione sistematica dello sciamanesimo messicano avvenne solamente nel 1955 quando l'antropologo William Madsen cercò di presentare una definizione affidabile di tale fenomeno¹⁰⁶. Riprendendo la letteratura precedentemente prodotta, Madsen giunse alla conclusione che, nonostante le numerose differenze nelle pratiche di guarigione in Messico da quelle esercitate nel *locus classicus* sciamanico, vi erano comunque degli elementi di contatto tra questi fenomeni divergenti a dimostrare la conservazione di elementi sciamanici in Messico che si erano diffusi dalla Siberia a seguito delle antiche migrazioni. Questa fase introduttiva di affermazione del lessico sciamanico proseguì in particolar modo attraverso il lavoro di etnologi che, tuttavia, usavano questa terminologia con incertezza teorica come sostituta a concetti anacronistici e non adatti a descrivere con precisione i contesti rituali indigeni.

Un ulteriore passo verso una definizione dello sciamanesimo mesoamericano venne compiuto dall'antropologo Peter Furst che, influenzato dalla teoria eliadea e interessato allo sciamanesimo nell'archeologia mesoamericana, interpretò in termini sciamanici alcuni oggetti della statuaria olmeca¹⁰⁷ identificando nell'iconografia dei cosiddetti *hombres-jaguars* (Fig. 14) un elemento chiave per la costruzione di un modello interpretativo che avrebbe portato a successive letture sciamaniche dell'arte

¹⁰⁶ W. Madsen, *Shamanism in Mexico*, in "Southwestern Journal of Anthropology", n. 2, 1955, pp. 48-57.

¹⁰⁷ Con statuaria olmeca si intende una serie di statuette archetipiche prodotte dagli abitanti della Mesoamerica durante il cosiddetto periodo formativo o periodo preclassico. Nonostante non si abbia la certezza che queste statue siano state prodotte direttamente da popoli dell'area nucleare olmeca, esse presentano le caratteristiche e i motivi della cultura olmeca.

mesoamericana¹⁰⁸. Gli *hombres-jaguares*, rappresentazioni iconografiche apparse nell'epoca formativa olmeca e poi diffuse in tutto il territorio mesoamericano, raffiguravano delle figure ibride composte da una parte umana e una parte felina che, secondo l'interpretazione di Furst, rappresentavano simbolicamente gli sciamani e il loro potere di trasformare il proprio corpo per assumere, nel contesto rituale grazie a stati alterati di coscienza, le caratteristiche di altri esseri animali.

Il modello proposto dall'antropologo tedesco ebbe un'importanza decisiva nel dibattito accademico intorno allo sciamanesimo mesoamericano perché, in primo luogo, la sua interpretazione permetteva di evidenziare la longevità e complessità delle culture indigene del Mesoamerica e, in secondo luogo, l'accento posto sulla trasformazione corporea nei rituali sciamanici, realizzabile secondo lo studio di Furst grazie all'alterazione dello stato di coscienza, influenzò profondamente anche gli studi sullo sciamanesimo nordamericano.

L'imperativo sciamanico proposto da Furst divenne il modello prioritario di ricerca sia nel contesto mesoamericano che nordamericano avviando un processo di rivalutazione positiva dell'episteme e delle pratiche indigene ma al contempo alimentò reazioni violente di rifiuto in campo accademico, come quella prodotta dal gruppo di ricercatori guidato da Cecilia Klein che definì tale fenomeno come «sciamanite»¹⁰⁹: una sorta di epidemia che aveva contagiato gli studi americani diffondendo un'incontrollata e incongrua applicazione del concetto di sciamanesimo in ambiti radicalmente distanti da questo campo di studio.

Tale spaccatura venne tuttavia risanata negli anni Novanta quando un gruppo di etnografi messicanisti, guidati da Jacques Galinier, Michel Perrin e Isabel Lagarriga, revisionarono il concetto di sciamanesimo, che era stato troppo spesso applicato acriticamente nel contesto amerindiano, evidenziandone tre aspetti fondamentali: una concezione multiforme del cosmo, una capacità peculiare di comunicazione tra gli esseri viventi e il riconosciuto ruolo sociale dello sciamano, in grado di orientare

¹⁰⁸ P. Furst, "The Olmec Were-Jaguar Motif in the Light of Ethnographic Reality", in *Dumbarton Oaks Conference on the Olmec*, a cura di E. Benson, Dumbarton Oaks, Washington DC 1967, pp. 143-178.

¹⁰⁹ C. Klein, E. Guzmán, E. Mandell, M. Stanfield Mazzi, J. Volpe, "Shamanitis: A Pre-Columbian Art Historical Disease", in *The Concept of Shamanism: Uses and Abuses*, a cura di R. Hamayoin, Akadémiai Kiadó, Budapest 2003, pp. 92-107, qui p.92.

l'azione umana in uno specifico sistema epistemico¹¹⁰. Tali caratteristiche fondamentali si allineano al modello interpretativo proposto, come precedentemente analizzato, da Eduardo Viveiros de Castro nel contesto americano a dimostrazione di un *sostrato* comune pan-amerindiano che conferisce piena legittimità alle ipotesi di un antico sciamanesimo amerindiano, genealogicamente connesso al continente asiatico, ma che conserva una propria autonomia epistemica e rituale.

L'analisi dello sciamanesimo in Messico non può inoltre non considerare il fenomeno dei cosiddetti «sciamani-antropologi»¹¹¹ che hanno avuto un ruolo fondamentale negli sviluppi recenti del fenomeno e nella ricerca delle connessioni tra le pratiche sciamaniche e il consumo rituale di sostanze psicotrope nel contesto mesoamericano¹¹². Una delle prime figure a condurre una ricerca autonoma sulle pratiche rituali legate all'ingestione di sostanze psicotrope fu il giornalista Gordon Wasson che si occupò dei «funghi sacri»¹¹³ grazie al contatto nel 1955 con la sciamana mazateca Maria Sabina. La *curandera* locale di un villaggio dello stato di Oaxaca introdusse Wasson al consumo della *psilocybe*, un fungo allucinogeno usato dalle culture autoctone messicane e chiamato *teonanàcatl* (carne divina), rendendo la sua esperienza etnografica particolarmente rilevante dentro e fuori i confini del campo accademico americano. Il suo esempio divenne un impulso per molti giovani americani a interessarsi allo sciamanesimo e a sperimentare un'autentica realtà

¹¹⁰ M. Perrin, "Lógica Chamanica", in *Chamanismo en Latinoamérica: una Revisión Conceptual*, a cura di J. Galinier, I. Lagarriga, M. Perrin, Plaza y Valés, México 1995, pp. 1-20.

¹¹¹ J. Svamberg, *Schamanologi i Gränslandet Mellan Forskning och Praktik. En Studie av Förhållandet Mellan Schamanismforskning och Neoschamanism*, Åbo akademis förlag, Åbo, 2003, p. 3.

¹¹² Le ricerche dei cosiddetti "sciamani-antropologi" ebbero un ruolo di fondamentale importanza nello sdoganare lo studio delle sostanze psicotrope (definite successivamente "enteogeni" per togliere l'accezione negativa che caratterizzava questo oggetto) in ambito accademico. Nei primi decenni del 1900 si sviluppò infatti uno stigma legato a queste sostanze, rafforzato dalle posizioni contrarie argomentate da Mircea Eliade nel testo *Shamanism* del 1951. Tuttavia, a partire dagli anni '50, al di fuori dell'accademia numerosi movimenti giovanili iniziarono a criticare i valori bigotti della società patriarcale e consumista legittimando, in un certo senso, il tema delle droghe e incoraggiando l'esplorazione delle pratiche rituali dei nativi. Nei decenni successivi, questi movimenti furono seguiti dalla cultura New Age e dalla rivoluzione psichedelica che, a partire dagli anni '70, influenzarono la visione accademica sulle sostanze psicotrope (prima negli Stati Uniti e poi in Europa) e portarono alla nascita di diverse analisi sulle relazioni tra gli enteogeni e gli atti rituali.

¹¹³ A. Znamenski, *The Beauty of the Primitive. Shamanism and the Western Imagination*, Oxford University Press, New York, 2007, p. 122.

separata in cui oltrepassare i condizionamenti della vita quotidiana. Tra questi ricercatori, definiti *spiritual seekers*, compaiono i nomi di Carlos Castaneda¹¹⁴ e Joan Halifax¹¹⁵ che contribuirono a istituzionalizzare e routinizzare lo sciamanesimo e l'interesse rituale per le sostanze allucinogene.

Carlos Castaneda è forse la figura più celebre tra questi sciamani-antropologi. Originario del Perù, Castaneda durante la sua formazione presso L'Università della California (UCLA) effettuò numerose ricerche sul campo culminate nella famosa pubblicazione *The Teaching of Don Juan* (1968). L'etnologo riporta nel testo un resoconto dell'incontro con lo stregone Yaqui Don Juan Matus, avvenute tra il 1961 e il 1965 nella regione di Sonora, tra il Messico e la zona sud-occidentale degli Stati Uniti, e dei numerosi insegnamenti da lui ricevuti. Senza soffermarmi qui sull'intera vicenda letteraria, è interessante comunque sottolineare la volontà dell'autore di rendere lo sciamanesimo una realtà universale accessibile a chiunque fosse disposto ad accoglierla. Attraverso la descrizione delle pratiche rituali in uso presso la comunità di Don Juan, in alcuni casi caratterizzati dall'assunzione di alcune piante allucinogene, Castaneda riporta il suo personale viaggio spirituale di conoscenza e ricerca interiore.

Il lavoro di Castaneda esplicita dunque il ruolo assunto dal Messico indigeno, divenuto un territorio elettivo per questi ricercatori spirituali di autentiche forme di sciamanesimo a dimostrazione della grande ricchezza e versatilità del dibattito intorno ai fenomeni sciamanici nel contesto mesoamericano¹¹⁶.

Tra le comunità indigene messicane, i Wixárika (o Huichol) hanno riscosso negli anni una grande fascinazione che ha portato a numerose ricerche ed etnografie nei territori di questa vibrante comunità indigena, indagata anche dal già citato

¹¹⁴ C. Castaneda, *Gli insegnamenti di Don Juan* (1968), tr. it. di R. Garbarini, Rizzoli, Segrate, 2013.

¹¹⁵ J. Halifax, *Voci sciamaniche. Raccolta di esperienze visionarie* (1979), tr. it. di R. Piccoli, Terre di mezzo, Milano, 2013.

¹¹⁶ A tal proposito è necessario puntualizzare come il vivace movimento della cultura New Age e la nuova dimensione di apertura e sperimentazione da esso proposta abbiano portato ad un certo grado di confusione sulle culture indigene. La ricerca spirituale individuale ha infatti contribuito alla storia di un determinato pensiero, veicolando l'attenzione al mondo nativo, ma ha anche complicato il discorso attraverso la commistione di religioni, mode e tendenze non relative allo sciamanesimo mesoamericano. La salda volontà di riscoprire il valore delle culture native, frutto di una critica decoloniale alla società contemporanea, unita alla propensione ad inglobare culture di tutto il mondo ha inevitabilmente condotto alla ricaduta in un processo di appropriazione culturale tanto demonizzato dal movimento stesso.

esploratore norvegese Carl Sofus Lumholz nella serie di esplorazioni nella Sierra Madre Occidentale del Messico avute luogo a fine 1800. I Wixárika appartengono alla famiglia linguistica uto-azteca, così come i Cora, i Tepehuano e i Tarahumara, e la loro popolazione, stimata di circa 20 mila persone, si suddivide in cinque comunità principali: Tuxpan de Bolaños (Tutsipa); San Sebastián Teponahuxtla (Wautia); Santa Catarina Coexcomatitlán (Tuapurie); San Andrés Cohamiata (Tateikie) e Guadalupe Ocotán (Xatsitsarie).

I primi contatti con gli spagnoli, avvenuti nel 1531, spinsero gli antenati degli Huichol a rifugiarsi nelle montagne e a resistere agli invasori e al proselitismo gesuita pur di mantenere intatte le proprie tradizioni millenarie costantemente minacciate dalle azioni dei colonizzatori. Tale allontanamento, e il successivo isolamento, permise alla popolazione indigena di non assimilare la dottrina cristiana abitualmente imposte dalle missioni di evangelizzazione e di preservare, come poche altre comunità native messicane, un complesso di conoscenze, credenze e ritualità che ai giorni d'oggi non variano molto rispetto alle tradizioni degli antenati.

Come affermato da Katira, *mara'akame* della comunità indigena nell'area di San Andrés Cohamiata, la cosmologia indigena Wixárika trova le proprie basi epistemiche nella convivenza e comunicazione tra tutti gli esseri viventi descritta nella mitologia:

Before time, in the wild mountains, everybody lived together, humans, birds, plants, everybody together inside the wild mountains. And we all communicated and could understand each other. Until a certain moment when everybody got lost or got trapped for different reasons [...]. For us who adore or honor all animals and all birds, waters, and plants in the wild mountains, because they have been powerful, they are included, in our grandfather the bonfire, the great-grandfather Sun, our universal ancestry. That is what moves everything in the same way as we do, the snakes, the deer, the ones who fly, all beings. So, there is for us the idea that the Earth is something we have to take care of very much because it gives us to eat¹¹⁷.

I miti, come già osservato nel contesto amerindiano analizzato da Viveiros de Castro, narrano la storia cosmica della popolazione indigena e orientano i comportamenti sociali e le credenze all'interno della comunità guidata dalla figura

¹¹⁷ J.J. Katira Ramirez, "A Landscape as a Library, a Cactus as a Book", in *The School of the Jaguar. Endangered Human Movements*, cit., p. 130.

dello sciamano, molto rispettato per il suo potere di entrare in connessione con gli altri esseri viventi del cosmo e con gli spiriti degli antenati. L'ingresso nelle altre dimensioni avviene attraverso il sogno, caratteristica comune nei diversi sistemi sciamanici, o tramite l'assunzione del peyote (*Lophophora williamsii*), un cactus contenente mescalina, ovvero un principio attivo psichedelico che alterna allucinazioni estremamente vivide e colorate a stati di meditazione profonda e sensazioni mistiche di dissoluzione della percezione di sé stessi per entrare in comunione con lo spazio circostante.

Chiamato con il termine *hicuri*, il peyote assume un ruolo centrale nelle credenze e nelle pratiche rituali dei Wixárika e gli sciamani sono considerati delle vere e proprie guide durante l'assunzione di questa pianta magica, intesa come la manifestazione del divino sulla terra per le sue proprietà allucinogene. In una cosmologia in cui la trasformazione occupa una dimensione epistemica di primaria importanza, il peyote è associato al mais e al cervo, esseri che rappresentano l'ancestrale sostentamento vitale e la capacità di trascendere lo spazio umano per accedere nel mondo degli spiriti e assumere le prospettive degli esseri viventi del cosmo. Numerose feste e rituali sono infatti dedicati alla celebrazione di questa triade come il pellegrinaggio annualmente compiuto da centinaia di Huichol verso il Cerro del Quemado, una montagna a forma di elefante che sorge nel deserto di Wirikuta, dove il peyote cresce spontaneamente e dove, secondo la tradizione sciamanica, il sole sorse per la prima volta. Arrivati sulla cima del monte, i pellegrini raccolgono il peyote e dispongono le loro offerte agli spiriti e alle divinità della dimensione urania, assicurandosi così la continuità della vita sulla terra (Fig. 15).

L'assunzione del peyote consente al *Mara'akame* di esercitare le pratiche di guarigione dalle malattie originarie della Sierra Madre Occidentale che per questo motivo necessitano la medicina tradizionale degli sciamani, a differenza di quelle portate dagli spagnoli che devono essere trattate con la medicina scientifica occidentale. Le visioni provocate dalla sostanza allucinogena permettono allo sciamano di apprendere conoscenze dagli spiriti e dagli altri esseri viventi per curare il membro della comunità ammalatosi a causa, nella maggior parte dei casi, dalla

manca di responsabilità verso gli spiriti ultraterreni, da malefici indotti dagli sciamani di popolazioni nemiche o dalla perdita dell'anima dovuta principalmente dall'assunzione dello Stramonio comune (*Datura stramonium*), un'altra pianta psicotropa presente sul territorio. Tale sostanza, chiamata *Kieri* tra i Wixárika, ha il potere di indurre all'illuminazione o alla perdita della forza vitale che porta inevitabilmente alla distruzione dell'anima.

Nel lavoro etnografico dello psichiatra transculturale Carl Allen Hammerschlag *The Huichol Offering: A Shamanic Healing Journey*, le pratiche di guarigione sciamaniche nella cosmologia Wixárika, nonostante lo stato alterato di coscienza e la concezione animistica della natura, trovano alcuni fondamentali punti in comune con i meccanismi guaritivi applicati dalla psicoterapia, dimostrando l'importanza della figura del *maráakame* e delle sue pratiche rituali all'interno della comunità indigena, paragonabile al ruolo assunto dalle discipline psicoterapeutiche nella società occidentale.

I have seen such conditions, and they were curable when the healer could mobilize a power greater than the one causing illness. This is the basic principle of all psychotherapy. It does not matter whether you call the disease-producing mechanism a monster that possesses your body/mind or (in the language of modern psychology) the incorporation of a negative introject. The treatment for such problems is to help patients (and communities) find the power to confront their demons and overcome them¹¹⁸.

Oltre a queste pratiche rituali e a questa concezione del cosmo, la popolazione Wixarika ha suscitato, a partire dagli anni Trenta, un certo interesse nel campo degli studi sullo sciamanesimo per la peculiare e complessa interazione tra il consumo rituale del peyote e le espressioni artistiche tradizionali della comunità. L'antropologo Robert Zingg, in un celebre lavoro etnografico dedicato agli Huichol, definì la popolazione del Messico settentrionale come una «tribù di artisti»¹¹⁹ per la vastità di oggetti e opere d'arte da essi realizzati: abiti tradizionali, frecce rituali, parafernalia utilizzati dal *maráakame*, tessuti con particolari lavorazioni e, persino, i dipinti

¹¹⁸ C. A. Hammerschlag, *The Huichol Offering: A Shamanic Healing Journey*, in "Journal of Religion and Health", n.48, 2009, pp. 246-258, qui p. 248.

¹¹⁹ R. Zingg, *The Huichols: Primitive Artists: Report of the Mr. and Mrs. Henry Pfeiffer Expedition for Huichol Ethnography*, G.E. Stechert and Co., New York, 1938, p.12.

eseguiti dai pellegrini sui propri volti prima di intraprendere il pellegrinaggio verso il Cerro del Quemado. La produzione artistica Wixárika assume infatti un ruolo fondamentale all'interno della comunità poiché è sia una pratica tradizionale che coinvolge la collettività, sia uno strumento espressivo direttamente connesso alla ritualità e al pensiero dello sciamanesimo.

L'arte Huichol è spesso definita nel contesto accademico come arte sciamanica per la presenza del peyote o di altre piante allucinogene nell'iconografia tradizionale (Fig. 16) o per la raffigurazione del *mara'akame* nell'atto di svolgere una qualche azione rituale (Fig. 17). Tuttavia, la connessione tra arte e sciamanesimo non può essere limitata alla mera dimensione iconografica poiché, come studiato da Margarita de Orellana nella pubblicazione *The forms of Wonder*, l'espressione artistica Wixárika è la materializzazione di sogni o di visioni indotte da stati alterati di coscienza¹²⁰. Il processo di creazione artistica è infatti molto simile ad un rituale sciamanico in cui l'artista o lo sciamano possiede *neirika*, ovvero l'abilità di avere visioni e di connettersi con gli altri esseri viventi trascendenti alla dimensione umana. Nello stesso modo in cui lo sciamano può accedere, attraverso la visione, alle altre dimensioni del cosmo e assumere i punti di vista degli esseri che abitano l'alterità, anche l'artista può fare esperienza di tali visioni poi riportate in una superficie piana o in una scultura tridimensionale.

Nierika è considerata nel pensiero indigeno Wixárika la conoscenza delle strutture segrete del cosmo e coloro che possono ottenerla, gli sciamani e gli artisti, devono poi utilizzarla al servizio della collettività attraverso il rituale di guarigione sciamanico o attraverso la produzione artistica. Le opere d'arte sono caratterizzate da due significati ambivalenti essendo esse da un lato oggetti comuni realizzati dai membri della comunità mentre dall'altro dei variopinti manifesti del complesso sistema epistemico di questa cosmologia indigena.

Come affermato da Eduardo Viveiros de Castro e confermato dalla produzione artistica Wixárika, la dimensione dell'arte ammette la possibilità di un pensiero inedito, non lineare, plurale e ambivalente in netto contrasto con la linearità e

¹²⁰ M. de Orellana, *The Forms of Wonder*, in "Artes del México", n. 75, 2005, pp. 69-100.

l'ambizione di esattezza del pensiero scientifico occidentale. L'arte «accoglie dunque il pensiero selvaggio¹²¹» e concede ad esso uno spazio per l'autodeterminazione: nel progetto di Amanda Piña, la teoria prospettivista amerindiana e la cosmologia dei Wixárika trovano infatti la possibilità di affermarsi anche nell'Occidente dominato dalla pretesa di superiorità delle scienze analitiche.

¹²¹ E. Viveiros de Castro, "Lo Sguardo del Giaguaro. Introduzione al Prospettivismo Amerindiano", cit., p.25.

CAPITOLO III

“Vogliamo disperatamente vivere insieme”

3.1 Decolonialità e performance

Nel progetto artistico *The School of the Jaguar* di Amanda Piña s'intrecciano differenti ambiti disciplinari con un obiettivo esplicitamente politico ovvero tentare di decolonizzare l'arte contemporanea e la cultura attraverso l'introduzione di prospettive provenienti dalla performance, dall'antropologia, dalla filosofia e dal sapere indigeno mesoamericano. In particolare, in questo progetto sono centrali le pratiche sciamaniche amerindiane, la percezione del cosmo presentata da Eduardo Viveiros de Castro e le conoscenze relative alla cosmologia messicana Wixárika¹²².

The School of the Jaguar è, dunque, un vero e proprio strumento con cui «pensare decolonialmente¹²³» la realtà e immaginare un mondo pluriversale in cui diversi saperi, posti in relazioni paritetiche e non gerarchiche, si creolizzano tra loro. Tale processo si inserisce nel più ampio movimento decoloniale, ovvero un pensiero e una pratica politica che analizzano le modalità con cui l'Occidente esercita un dominio coloniale su territori e intere comunità per consentire ai soggetti colonizzati di affermarsi come produttori di conoscenze¹²⁴. Il pensiero decoloniale offre pertanto uno strumento di analisi della storia mondiale e ricerca alternative per costruire, attraverso un percorso di liberazione, una nuova società decolonizzata.

L'espressione decolonialità, dallo spagnolo *decolonialidad*, possiede una storia complessa che ora abbraccia vari contesti geografici sebbene la sua origine sia temporalmente e spazialmente collocata: questo termine si esplicita infatti per la prima volta negli anni Novanta del XX secolo nel contesto latino-americano con

¹²² A. Piña, “The School of the Jaguar – Rehearsing an Ecology of Knowledge”, cit., p. 48.

¹²³ R. Borghi, *Pensare decolonialmente. Decolonialità e privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, in “Opera Viva”, 2020; <https://operavivamagazine.org/pensare-decolonialmente/> [09 febbraio 2024].

¹²⁴ S. Torre, M. Benegiamo e A. Dal Gobbo, *Il pensiero decoloniale: dalle radici del dibattito ad una proposta di metodo*, in “ACME: An International Journal for Critical Geographies”, vol. 19, 2020, pp. 448-468.

l'intento di rappresentare le specificità dei popoli dell'America Latina e di difendere l'eredità epistemologica e culturale negata alle comunità indigene¹²⁵.

La prima teorizzazione formale del concetto di decolonialità è attribuita ad Aníbal Quijano, che lo usa in contrapposizione alla «colonialità del potere¹²⁶», definita, a differenza del colonialismo ovvero una pratica di conquista e assoggettamento, come un sistema di potere più duraturo e profondo, fondato sulla giustificazione del ruolo dei colonizzatori come portatori di un ordine sociale ed epistemologico superiore. L'espansione coloniale non può dunque essere ridotta esclusivamente ad un processo di dominio militare e politico limitato nel tempo e nello spazio, in quanto si accompagna alla costruzione di un mondo in cui tutti i soggetti non-europei vengono violentemente collocati negli strati inferiori delle gerarchie sociali¹²⁷.

La decolonialità si appella all'urgenza di una critica sociale, epistemologica e politica che mira alla liberazione dal dominio e alla costruzione di società costituite da soggettività differenti e conoscenze plurime. Questa nozione, come precisa Rachele Borghi, differisce dai concetti di decolonizzazione e post-coloniale¹²⁸. Il primo si riferisce infatti al processo, storicamente collocato, con cui i territori dominati colonialmente ottengono l'indipendenza formale dallo stato ex-colonizzatore, mentre il secondo indica lo studio dell'eredità culturale, politica ed economica del colonialismo e dell'imperialismo, per concentrarsi sulle ripercussioni sociali, economiche e psicologiche dello sfruttamento delle comunità e delle terre colonizzate. Sia decolonizzazione che post-coloniale sottintendono un processo di decostruzione necessario ma non sufficiente a un cambiamento radicale della realtà.

¹²⁵ Ivi, p. 450.

¹²⁶ A. Quijano, "Colonialidad y Modernidad/Racionalidad", in *Los conquistados. 1492 y la Población Indígena de las Américas*, a cura di H. Bonilla, Tercer Mundo Editores/Flacso/Ediciones Libri Mundi, Quito 1992, pp. 437-447, qui p. 437.

¹²⁷ Nel saggio *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad* (1992) la categoria di *decolonialidad* è utilizzata da Quijano per ripensare in modo radicale la storia della modernità come un processo, che ha inizio con la colonizzazione del continente americano, di progressiva costruzione dell'Occidente e dei suoi segni. Le strutture di potere che emergono dalla colonizzazione creano nuove gerarchie sociali in cui i non-europei vengono collocati sempre in una posizione di subalternità.

¹²⁸ R. Borghi, *Decolonialità e privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Meltemi Editore, Sesto San Giovanni, 2020.

La decolonialità sottolinea, invece, l'urgenza di costruire nuovi spazi recuperando narrazioni alternative a quelle eurocentriche e rielaborando le cosmovisioni indigene¹²⁹.

Il movimento decoloniale ha proposto, e continua a proporre, diverse modalità con cui destrutturare il potere coloniale, superare l'eurocentrismo da un punto di vista storico ed epistemologico e intraprendere un percorso di trasformazione sociale del presente. Con questo obiettivo, Santiago Castro-Gómez e Ramón Grosfoguel, membri del gruppo di ricerca *Colonialidad/Modernidad* che sul finire del XX secolo diffuse il concetto di decolonialità a livello globale, hanno definito tre campi specifici su cui agire decolonialmente: il potere, l'essere e il sapere¹³⁰.

Applicare il concetto di decolonialità alle suddette categorie significa individuare e decostruire le gerarchie coloniali nelle dinamiche di potere globali superando gradualmente la centralità politica, storica e culturale dell'Occidente (il potere)¹³¹; ricentrare le soggettività rese subalterne dalla colonialità, attraverso la riacquisizione della voce delle comunità indigene (l'essere)¹³²; e ricercare un'epistemologia decolonizzata che non si limiti all'inclusione dell'alterità ma che si riconcili con la presenza di saperi egualmente validi al sapere scientifico (il sapere)¹³³.

¹²⁹ Nel testo *Decolonialità e privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo* (2020) Borghi non solo illustra i metodi per riconoscere e decostruire la colonialità interiorizzata, ma propone anche una guida metodologica per costruire nuovi spazi attraverso la ribellione e la mobilitazione dei corpi e degli epistemi. L'autrice sottolinea la necessità di agire concretamente per trasformare il mondo rinunciando all'universalità attribuita al pensiero razionale, riconoscendo le voci subalterne come epistemicamente valide e trasformando le modalità di produzione, diffusione e trasmissione del sapere.

¹³⁰ S. Torre, M. Benegiamo e A. Dal Gobbo, "Il pensiero decoloniale: dalle radici del dibattito ad una proposta di metodo", cit., p. 459.

¹³¹ J. P. Puentes, *La Investigación Decolonial y sus Límites*. In "Analéctica", n. 3, 2014; <http://www.analectica.org/articulos/puentes-investigacion/> [20 febbraio 2024].

¹³² Fondamentale per questa metodologia decoloniale è il saggio *Can the Subaltern Speak?* (1985) di Gayatri Chakravorty Spivak. La filosofa analizza i metodi con cui il soggetto subalterno viene privato di ogni possibilità di far sentire la propria voce e affermare la propria posizione nel sistema coloniale. Agire decolonialmente reclama il diritto di qualsiasi soggettività di esistere e prendere spazio.

¹³³ Uno dei contributi più rilevanti relativi alla ricerca di un'epistemologia decolonizzata è l'articolo *Beyond Abyssal Thinking: From Global Lines to Ecologies of Knowledges* (2007) di Boaventura de Sousa Santos. Il sociologo sottolinea come, in Occidente, il potere universale di distinguere ciò che è vero da ciò che è falso sia appannaggio della scienza moderna a discapito di altre forme di conoscenza considerate mere credenze, superstizioni o opinioni soggettive. Per iniziare a pensare decolonialmente è tuttavia necessario creare relazioni tra la monocultura della scienza e la pluralità di conoscenze eterogenee per creare un nuovo regime cognitivo basato su rapporti giusti e democratici tra le forme di conoscenza: un'ecologia delle conoscenze priva di alcuna gerarchia.

Pensare decolonialmente significa, dunque, seguire percorsi metodologici per decostruire la centralità dei soggetti e dei saperi occidentali e per accedere ad una «realtà caleidoscopica¹³⁴», mutevole e priva di centri o periferie.

The School of the Jaguar, in quanto luogo della sperimentazione e della rappresentazione, riflette sulla colonialità proponendo una prospettiva decoloniale con cui apportare cambiamenti significativi nel presente. Il progetto artistico di Piña, restituendo un'immagine dell'alterità non-occidentale, si costituisce come un agente produttivo del discorso decoloniale e si configura come una guida pratica per ripensare radicalmente l'attualità. A tal proposito, l'artista scrive:

The School of the Jaguar lives, as an art world, at the intersection between different forms of knowledge, and focuses on furthering transversal connections and creolization. Driven by an urgent need to rethink value systems that no longer feel adequate, but much on the contrary, have proven to be unsustainable. How can we – artists, cultural workers, and people in general – practice forms of worlding that feel more adequate and useful to think and practice the possibility of future worlds?¹³⁵

La performance *The Jaguar and the Snake* è, in particolar modo, il motore della pratica decoloniale delineata da Piña. L'arte della performance, ponendo al centro lo statuto del corpo e veicolando conoscenze e memorie incorporate, assume un ruolo primario nel concretizzare le rivoluzioni sociali teorizzate dal movimento decoloniale. La pratica performativa si costituisce infatti come profondamente politica: essa traccia linee comuni per pensare e per agire mondi alternativi e mostra «il baluginio di una possibile trasformazione del presente all'insegna dell'utopia»¹³⁶.

L'eurocentrismo, la subalternità delle soggettività non-occidentali e l'universalizzazione del pensiero razionale possono essere decostruiti da pratiche performative decoloniali volte a creare inedite connessioni tra le molteplicità dei territori, delle persone e dei saperi che occupano il cosmo. La performance si configura dunque come un importante strumento con cui agire decolonialmente sulle

¹³⁴ R. Borghi, "Decolonialità e privilegio. pratiche femministe e critica al sistema-mondo", cit., p. 33.

¹³⁵ A. Piña, "Introduction", cit., p. 16.

¹³⁶ A. Serlenga, "Performance e decolonialità. Ri-mediazione, riparazione e pratiche affermative del Mediterraneo Nero", in *Performance + decolonialità*, a cura di A. Serlenga, Luca Sossella Editore, Milano 2023, pp. 7-19, qui p. 14.

categorie indicate dal gruppo *Colonialidad/Modernidad* per sovvertire le attuali gerarchie sociali e tentare una riparazione¹³⁷ alle ingiustizie compiute dal dominio coloniale.

L'arte della performance traccia, in primo luogo, delle linee guida per ripensare le dinamiche di potere che, a partire dall'epoca del colonialismo, hanno elevato l'Occidente in una posizione egemonica. L'Europa e gli Stati Uniti d'America vengono infatti considerati il centro politico, economico e culturale del mondo, presupponendo una sostanziale superiorità della civiltà occidentale e giudicando le altre popolazioni attraverso principi e valori occidentali. L'eurocentrismo ha progressivamente modellato la costruzione e la percezione del mondo occidentale, imponendo le sue visioni del tempo e dello spazio alle nazioni non europee¹³⁸.

La centralità tradizionalmente attribuita all'Europa è espressa con acume e ironia nella cartina *McArthur's Universal Corrective Map of the World*, pubblicata nel 1979 dal politico Stuart McArthur (Fig. 18). Interdetto dalla tradizionale gerarchia spaziale delle mappe cartografiche moderne che pone al centro l'Europa affiancata a est dall'Asia e a ovest dalle Americhe, McArthur propone una cartina del mondo capovolta con il centro occupato orgogliosamente dall'Australia: un nuovo e sorprendente taglio visuale volto a evidenziare le logiche di potere e le scelte comunicative che hanno sempre proposto l'eurocentrismo come unico assetto della realtà¹³⁹. Così facendo, il politico australiano smaschera la posizione di privilegio occupata dall'Occidente e mostra la possibilità di guardare il mondo attraverso prospettive inedite.

¹³⁷ All'interno del dibattito decoloniale, il concetto di riparazione risulta particolarmente ostico. L'installazione multimediale *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, realizzata da Kader Attia per Documenta 13 (2012) esplicita l'impossibilità di guarire completamente dalle ferite territoriali, sociali ed epistemiche causate dalla colonialità. Attia suggerisce di concentrarsi su queste ferite piuttosto che sul processo di eliminazione o cancellazione di esse e sottolinea l'urgenza di costruire spazi (l'arte della performance, ad esempio) in cui affermare e incarnare l'espressione del dolore, delle ferite e dei conflitti.

¹³⁸ D. Renda, *L'eurocentrismo e il furto della storia*, in "Eco internazionale", 2020; <https://ecointernazionale.com/2020/06/leurocentrismo-e-il-furto-della-storia/> [27 febbraio 2024].

¹³⁹ Nella cartina di McArthur compare la scritta: "South lives. South dominates. Long live Australia, ruler of the Universe"; <https://mapdesign.icaci.org/2014/02/mapcarte-38365-mcarthurs-universal-corrective-map-of-the-world-stuart-mcarthur-1979/> [21 marzo 2024].

L'arte della performance è un mezzo particolarmente efficace per stravolgere le cartografie del presente e per ripensare radicalmente le relazioni di potere con le popolazioni extra-occidentali. Le forze in gioco per decentrare l'Occidente dalla posizione di privilegio e per mettere in discussione le gerarchie di potere sono, da una parte, la circolazione e l'affermazione di artisti non-europei portatori di altre forme di conoscenza, concezioni artistiche e memorie, e dall'altra, lo sforzo attivo di modificare lo sguardo occidentale proiettato su di essi. Cambiare il modo con cui osserviamo, in quanto audience europea, i corpi non-occidentali può infatti sovvertire l'eurocentrismo¹⁴⁰.

Lo sguardo occidentale sulle soggettività non-occidentali è iscritto in una storia non neutrale. L'atto del guardare è infatti filtrato attraverso le lenti delle narrazioni dominanti dell'Occidente: vi è la tendenza a esotizzare¹⁴¹ e ridurre l'alterità all'immagine che il sapere occidentale ha edificato attorno a essa. I corpi osservati vengono in un certo senso addomesticati e ridimensionati della loro singolarità e complessità attraverso relazioni di sguardi particolarmente violente.

Per sconvolgere questa dinamica di potere, all'interno del circuito artistico europeo, è dunque fondamentale sostenere «gli artisti che rivendicano un modo diverso di essere guardati, e i cui spettacoli di fronte al pubblico sono motore stesso di questa indagine politica sullo sguardo»¹⁴².

Delineare una realtà transazionale e sovvertire le gerarchie coloniali del potere sono passaggi fondamentali per consentire agli artisti extra-occidentali di affermarsi nel circuito artistico europeo. Attraverso questa affermazione, l'arte della performance si costituisce come motore politico per ripensare decolonialmente anche la seconda categoria del gruppo *Colonialidad/Modernidad*: l'essere. L'atto di affermare sé stessi in un'azione performativa ha infatti un risvolto intrinsecamente

¹⁴⁰ D. Blanga Gubbay, "Avvelenare lo sguardo. Performance, antropofagia e rappresentazione", in *Performance + decolonialità*, cit., pp. 23-31.

¹⁴¹ Nonostante la tendenza a esotizzare l'alterità sia comune a tutte le civiltà, questo atteggiamento è particolarmente radicato nella cultura occidentale, in quanto diretta conseguenza dell'appropriazione coloniale. L'occidentale, nella sua foga dominatrice, riduce l'altro a rara curiosità, a repertorio di mirabilia da assoggettare alla sua presunta superiorità culturale.

¹⁴² D. Blanga Gubbay, "Avvelenare lo sguardo. Performance, antropofagia e rappresentazione", cit., p. 27.

sovversivo: portare la propria soggettività non-occidentale in un contesto culturale sistematicamente marginalizzate implica la conseguente riconquista della propria voce e dello spazio a lungo negato. In questo senso, i corpi coinvolti nell'azione performativa non solo mettono in scena una rappresentazione, ma diventano manifestazioni politiche delle loro storie e memorie¹⁴³.

I corpi, in particolar modo se soggetti a marginalizzazioni, sono espressioni tangibili delle dinamiche escludenti perpetrate dalla colonialità. Nella loro materialità è infatti inscritta la realtà concreta delle vite di ogni individuo e, in ottica decoloniale, è necessario partire da questa concretezza per cambiare effettivamente la realtà. In questa direzione, Eve Tuck e K. Wayne Yang sottolineano l'urgenza di rendere il concetto di decolonialità uno strumento pratico con cui agire sul mondo, non una mera metafora per redimere l'Occidente. Gli autori infatti scrivono:

When metaphor invades decolonization, it kills the very possibility of decolonization; it recenters whiteness, it resettles theory, it extends innocence to the settler, it entertains a settler future. Decolonize (a verb) and decolonization (a noun) cannot easily be grafted onto pre-existing discourses/frameworks, even if they are critical, even if they are anti-racist, even if they are justice frameworks¹⁴⁴.

L'arte della performance, ponendo al centro i corpi e le storie iscritte su di essi, radica la decolonialità nella concretezza e manifesta la possibilità di creare spazi reali, non gerarchici e occupabili da diverse soggettività. La performance consente dunque un «esercizio (non autorizzato) di diritto all'esistenza che spinge la vita precaria a entrare nella vita pubblica»¹⁴⁵ per permettere al soggetto non occidentale di prendere parola e di occupare uno spazio politico in cui affermare la propria storia.

Lo stato di silenziamento a cui è violentemente costretto il soggetto non-occidentale trova un'analogia visiva nell'immagine della maschera di Schiava Anastasia (Fig. 20) utilizzata dall'artista Grada Kilomba come metafora del colonialismo. Anastasia, una figura religiosa di devozione popolare brasiliana, è infatti

¹⁴³Ivi, p. 29.

¹⁴⁴ E. Tuck, K. Wayne Young, *Decolonization Is Not a Metaphor*, in "Decolonization: Indigeneity, Education & Society", vol. 1, 2012, pp. 1-40, qui p. 3.

¹⁴⁵ J. Butler, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva* (2015), tr. it. di F. Zappino, Nottetempo, Milano, 2020, p. 168.

rappresentata con una pesante maschera di ferro a coprirle la bocca e a vietarle di proferire parola. Questa maschera impedisce la voce, la possibilità di partecipare, di rappresentarsi e di raccontarsi. Essa esplicita le azioni coloniali che hanno negato ai soggetti subalterni il diritto di produrre un sapere su di loro e sulla propria condizione e di agire, inoltre, per un'intera collettività che si riconosce nella subalternità.

Nell'arte della performance, la voce negata non solo prende parola ma acquisisce anche un corpo e incide, in modo tangibile, sulle strutture che ne hanno determinato l'imbavagliamento. Le pratiche corporee diventano dunque agenti di trasformazioni innestati su coefficienti personali, usi culturali e organizzazioni spaziali e finalizzati all'attuazione di un cambiamento concreto del paradigma che ha prodotto una sistematica esclusione¹⁴⁶.

Il terzo campo, delineato dal gruppo *Colonialidad/Modernidad*, su cui agire decolonialmente è quello del sapere.

Parafrasando la già citata Judith Butler, nelle logiche di potere escludenti esercitate dal dominio coloniale, i corpi indigeni diventano corpi secondari negati nella loro umanità e autonomia sociale e culturale, resi dei fantasmi in totale dipendenza alla nazione colonizzante¹⁴⁷. L'Occidente giustifica questo processo di assoggettamento attraverso la presunta superiorità epistemica del pensiero occidentale annullando le possibilità ontologiche ed epistemologiche delle forme di conoscenza non-occidentali. Il sapere indigeno, in un processo di colonizzazione, non è ritenuto un sapere reale e dunque risulta inesistente.

Il sociologo portoghese Boaventura de Sousa Santos descrive il pensiero contemporaneo come un «pensiero abissale¹⁴⁸»:

Modern Western thinking is an abyssal thinking. It consists of a system of visible and invisible distinctions, the invisible ones being the foundation of the visible ones. The invisible distinctions are established through radical lines that divide social reality into

¹⁴⁶ R. Da Soller, P. Di Matteo, "Arti, migrazioni, diritto alla città. Intorno alla Biennale Atlas of Transitions. Roberta Da Soller in conversazione con Piersandra Di Matteo", in *Performance + decolonialità*, cit., pp. 157-180.

¹⁴⁷ J. Butler, *Vite precarie: i poteri del lutto e della violenza* (2004), tr. it. di O. Guaraldo, postmedia books, Milano, 2013.

¹⁴⁸ B. de Sousa Santos, *Beyond Abyssal Thinking: From Global Lines to Ecologies of Knowledges*, in "Review", n. 30, 2007, pp. 1-66, qui p. 1.

two realms, the realm of “this side of the line” and the realm of “the other side of the line”. The division is such that “the other side of the line” vanishes as reality, becomes nonexistent, and is indeed produced as nonexistent¹⁴⁹.

Nel pensiero occidentale, il potere universale di distinguere ciò che è vero da ciò che è falso viene garantito alla scienza moderna, a scapito di altri due insieme di conoscenze: la teologia e la filosofia. Le dispute epistemologiche tra forme di verità scientifiche e di verità non scientifiche attestano immancabilmente il monopolio della scienza, considerata esatta e fattualmente sempre dimostrabile. Tutti e tre i sistemi epistemici sono tuttavia visibili e riconosciuti, nonostante la superiorità attribuita al metodo scientifico. La loro visibilità e la loro validità si contrappongono all’invisibilità di altre forme di conoscenza, nemmeno considerate nella loro rilevanza epistemica poiché esterne alle scienze esatte, alla teologia e anche alla filosofia.

Tra queste conoscenze, le forme di pensiero indigeno subiscono una totale invisibilizzazione. Esse scompaiono perché considerate irrilevanti e al di là della demarcazione tra vero e falso: sono infatti ritenute mere credenze, superstizioni, intuizioni oppure opinioni soggettive considerate incomprensibili rispetto all’infallibilità del metodo scientifico¹⁵⁰.

L’egemonia conoscitiva delle scienze moderne è oggetto della critica decoloniale. Ripensare decolonialmente la categoria del sapere significa mettere in relazione la monocultura della scienza con la pluralità dei saperi provenienti da contesti extra-occidentale. La decolonialità mira, infatti, alla creazione di un nuovo regime cognitivo basato su un rapporto giusto e democratico tra le forme di conoscenza: uno stato di «ecologia delle conoscenze¹⁵¹», privo di alcuna gerarchia. Come scrive de Sousa Santos:

As an ecology of knowledges, post-abysal thinking is premised upon the idea of the epistemological diversity of the world, the recognition of the existence of a plurality of knowledges beyond scientific knowledge. This implies renouncing any general epistemology. Throughout the world, not only are there very diverse forms of knowledge of matter, society, life, and spirit, but also many and very diverse concepts of what counts as knowledge and the criteria that may be used to validate it¹⁵².

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 3.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 27.

¹⁵² *Ivi*, p. 28.

L'arte della performance è un'arena privilegiata per creare questa ecologia delle conoscenze. Come precedentemente analizzato, i corpi sono una sorta di archivio di saperi, memorie e storie individuali e collettive che possono essere trasmesse attraverso la pratica performativa¹⁵³. Corpi non-occidentali hanno dunque la capacità di trasmettere saperi non-occidentali, quindi sistematicamente invisibilizzati, in contesti geografici e culturali particolarmente ostili a forme di conoscenza altre. La performance è dunque «un atto di trasferimento che consente la trasmissione di tradizioni, pensieri, traiettorie, influenze e storie»¹⁵⁴.

Il progetto artistico *The School of the Jaguar* traccia delle linee guida per agire decolonialmente sulle categorie di potere, essere e sapere attraverso una pratica performativa volta a sovvertire l'eurocentrismo e la marginalizzazione di soggetti e saperi non occidentali.

Durante la performance *The Jaguar and the Snake* vi sono momenti in cui le creature ibride incorporate da Piña, Venegas e Palma guardano negli occhi i visitatori (fig. 19). Questo intenso scambio di sguardi mira, specificatamente, a interrompere la modalità eurocentrica di osservazione e a reclamare un modo diverso di essere guardati. I performer chiedono reciprocità: non sono oggetti da consumare ma sono soggetti vivi ed esistenti che, come i membri dell'audience, possono essere guardati e al contempo guardare. A questo proposito, Paula Chavez scrive:

There are moments when the eyes of the Amerindian creature come face to face with the eyes of the spectators; these are extremely electrical encounters where the gaze of the object being observed looks straight back at you – the observer/the colonizer – revealing their agency and unknown powers. They make us know that they are still here, full of life and memory; and this is not just a representation but a real manifestation of those knowledges. We are not the only ones watching, we are also being watched. This power exchange is fundamental to the piece because it disrupts conventional ways in which the performer is a mere object of entertainment, observation, romanticization and vain spiritual redemption¹⁵⁵.

¹⁵³ Vedi paragrafo 1.2: Il potere ontologizzante della performance.

¹⁵⁴ D. Taylor, *Scenes of Cognition: Performance and Conquest*, in "Theatre Journal", n. 56, 2004, pp. 353-372, qui p. 371.

¹⁵⁵ P. Chaves, "Gazing from Behind the Jaguar's Eyes: On the Performance 'The Jaguar and the Snake'", in *The School of the Jaguar. Endangered Human Movements*, cit., pp. 35-45, qui p. 40.

La relazione di sguardi in *The Jaguar and the Snake* è uno strumento dirompente con cui mettere in discussione l'eurocentrismo. Così facendo, l'Occidente è smascherato nella sua posizione di privilegio e le soggettività extra-occidentali si affermano come individui ugualmente legittimati a esistere e a occupare uno spazio di pari importanza. Le cartografie del presente vengono così ridisegnate per includere una molteplicità di persone e prospettive sul mondo.

The Jaguar and the Snake si delinea inoltre come uno spazio in cui soggettività non-occidentali affermano loro stesse e le storie inscritte nei loro corpi. Piña, Venegas e Palma costruiscono, attraverso la performance, uno spazio terzo (la *thirdness* formulata da Homi Bhabha¹⁵⁶) in cui corpi extra-occidentali e corpi occidentali entrano in relazione tra loro in modo desovranizzante, aporetico e non binario. *The Jaguar and the Snake* è un appello a trascendere la polarità Occidente/Oriente e a consentire agli individui invisibilizzati di occupare uno spazio e di dividerlo con soggetti occidentali. In merito, Rolando Vázquez scrive:

The coloniality of the body doesn't refer to the construction of the normative body but deals with bodies that have been erased. It has to do with the reduction and access to bodies as a form of domination and control of life. On the one hand, the colonized bodies were turned into mechanisms of production by reducing them to animality; on the other hand, the colonized bodies were turned into sites of enjoyment and pleasure for the colonial master and for whiteness in general, through abuse, rape, and exhibition. The history of the power and enjoyment of the white gaze is inseparable from the history of the racialized exhibition of the other¹⁵⁷.

The Jaguar and the Snake si costituisce come un luogo in cui ribellarsi alla violenza coloniale, all'oppressione e all'oggettificazione esercitate sui corpi non-occidentali. Piña, Venegas e Palma affermano la loro esistenza e recuperano la voce per raccontare storie legate al sapere indigeno amerindiano, alla pratica sciamanica e alle visioni cosmologiche della comunità Wixárika.

La performance si prefigura infine come un'accumulazione di forme diverse di conoscenza iscritte nei corpi di Piña, Venegas e Palma e trasmesse ai visitatori. In un

¹⁵⁶ H. Bhabha, *Remembering Fanon*, Pluto Press, London, 1986, p. XV.

¹⁵⁷ R. Vázquez, "Notes on Animality, the Body and the Decolonial", in *The School of the Jaguar. Endangered Human Movements*, cit., pp. 233-253, qui pp. 242-244.

contesto occidentale, i performer introducono prospettive provenienti dal sapere indigeno mesoamericano, dalla ritualità sciamanica e dagli studi antropologici di Eduardo Viveiros de Castro. Come affermato da Piña:

To rehearse an ecology of forms of knowledge would imply to counteract the monocultural system of thought that emerged from the “epistemicide” caused by the colonialism. This monoculture of knowledge has systematically destroyed the knowledge of peoples using the scientific method as the only validator on the side of the dominant classes (turning into the only granter of objectivity that can protect us from subjectivity, irrational beliefs, magic, witchcraft, and so on), and can be understood as a system that produces absence or non-existence [...]. The School of the Jaguar is conceived as a rehearsal in which to share and explore other forms of knowledge – in this case Wixárika art. It starts from the perspective of the knowledge of bodies of dancers and practitioners of movement, indigenous shamans, animals, and plants, focusing on Amerindian traditions in general and Wixárika tradition in particular, then reaching out to diverse practices of theory¹⁵⁸.

Senza la pretesa di stravolgere l’assetto delle scienze moderne, Piña ne mette in discussione l’egemonia affermando saperi invisibilizzati dal dominio coloniale e legittimandone la portata epistemica. Durante *The Jaguar and the Snake*, i corpi dei performer si trasformano nelle creature dell’iconografia mesoamericana, sono costantemente soggetti a metamorfosi e trasmettono conoscenze incorporate relative a saperi ancestrali e memorie silenziate dalla colonialità.

Il progetto di Piña manifesta la possibilità di agire decolonialmente sul paradigma conoscitivo dominante: la demarcazione tra il pensiero occidentale e le forme di conoscenza indigene sbiadisce per creare uno spazio in cui percepire la realtà attraverso prospettive inedite, meno codificabili ma, sorprendentemente, più varie e democratiche.

Da questa analisi risulta particolarmente evidente la rilevanza politica dell’arte della performance, e di *The School of the Jaguar* nello specifico, come spazio di immaginazione, sperimentazione e realizzazione di una realtà transazionale, e non più eurocentrica, in cui soggettività e saperi differenti convivono senza alcuna marginalizzazione. Con la frase «dove la politica fallisce, solo l’arte può fare

¹⁵⁸ A. Piña, “The School of the Jaguar – Rehearsing an Ecology of Knowledge”, cit., p. 62.

qualcosa»¹⁵⁹ il settimanale tedesco *Die Zeit*, nel commento al progetto artistico *The Congo Tribunal* di Milo Rau, sottolinea il radicale potere politico della produzione artistica: dove la politica non riesce a garantire uno sforzo costante e concreto in termini di giustizia globale, l'arte ha il dovere di immaginare prima, e realizzare poi, un mondo in cui processi di equità tra esseri viventi ed epistemi differenti siano in continuo divenire. L'arte ha il dovere di agire in prima linea al servizio di una politica decoloniale, di sostenere le soggettività e le conoscenze marginalizzate e di lottare per chi è relegato in posizioni subalterne.

3.2 Per una politica della subalternità

«The subaltern cannot be heard or read. [...] The subaltern cannot speak»¹⁶⁰. Con questa affermazione Gayatri Chakravorty Spivak conclude il saggio *Can the Subaltern Speak?*, un testo controverso che segna un punto di rottura radicale nel campo degli studi decoloniali.

Il termine “subalterno”, formulato originariamente da Antonio Gramsci¹⁶¹, è utilizzato da Spivak nel 1988 per indicare il soggetto privato della possibilità di affermare la propria posizione e di far sentire la propria voce nel sistema coloniale. Il saggio di Spivak fu diromponente poiché analizzò il concetto di subalternità in prospettiva intersezionale e più precisamente la subalterna al femminile in quanto coinvolta in un doppio sistema di oppressione coloniale e patriarcale. Essendo il subalterno impossibilitato a parlare e a essere visibile e riconosciuto, la sua identità è costituita da un insieme di negazioni imposte dal soggetto sovrano. Come sottolineato dalla filosofa nel programma di ricerca storiografica condotto nel 1982 dallo storico Ranajit Guha:

Egli [*il subalterno*] imparava a riconoscersi non per via delle proprietà e degli attributi della sua propria esistenza sociale, ma per via di una diminuzione, se non di una negazione, di quelli dei suoi superiori. La subalternità [...] era materialmente incarnata

¹⁵⁹ M. Rau, “Try again. Fail again. Fail Better”, in *Performance + decolonialità*, cit., pp. 51-64, qui p. 52.

¹⁶⁰ G. C. Spivak, “Can the Subaltern Speak?”, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, a cura di C. Nelson e L. Grossberg, University of Illinois Press, Illinois 1988, pp. 267-310, qui p. 303.

¹⁶¹ A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Editori Riuniti, Roma, 1971.

in una rete di segni e di simboli, che investivano i più riposti ambiti della quotidianità, dal linguaggio al modo di vestire e di salutare¹⁶².

Il perpetrarsi di queste impossibilità è dovuto all'artificioso rapporto oppositivo tra Occidente e alterità, che ha gradualmente costruito la prima categoria come egemonica in termini di sviluppo, civilizzazione e democratizzazione. Questo processo è attuato e costantemente consolidato attraverso il compimento di forme coloniali di violenza epistemica a danno dei valori, dei segni, dell'organizzazione della vita e della società nei paesi colonizzati. Le coordinate teoriche e pratiche che orientano la vita del soggetto subalterno vengono dunque delegittimate e sostituite con i metodi conoscitivi, i sistemi valoriali e le rappresentazioni della realtà del soggetto sovrano¹⁶³.

Grazie alla lucida analisi dei retaggi coloniali nella società moderna, il saggio di Spivak denuncia il perpetrarsi della violenza coloniale e reclama il diritto del subalterno di rivendicare una certa capacità di agire (*agency*) e un'egemonia non convenzionale che possa abbattere il silenziamento imperialista e il simbolico prestabilito¹⁶⁴. A tal proposito Mackda Gebremarian Tesfau scrive:

Quando qualcuno viene sistematicamente escluso o, meglio, quando qualcuno viene costruito come eccedente, come Altro rispetto a un luogo – un campo, un canone o una nazione che sia – e quando questa alterità è di fatto costitutiva dello spazio stesso, il movimento di appropriazione, identificazione e riconoscimento, di e in esso, diviene una lotta. La violenza epistemica iscritta nei canoni all'interno dei quali veniamo svezati è talmente evidente da divenire invisibile, come qualcosa che semplicemente è. E questo comporta un doppio processo nelle soggettività razzializzate: l'allontanamento dallo spazio che esclude e l'incapacità di riconoscere i propri pensieri e le proprie pratiche come epistemiche¹⁶⁵.

Per rivoluzionare l'esistente e per attuare una lotta di appropriazione, identificazione e riconoscimento del subalterno, Spivak si appella dunque all'urgenza

¹⁶² R. Guha, G. C. Spivak, *Subaltern studies. Modernità e (post)colonialismo* (1982), tr. it. di S. Mezzadra, Ombre Corte, Verona, 2002, p. 12.

¹⁶³ P. De Lucia, *Immagini in dissolvenza. Lettura "interessata" di Can The Subaltern Speak? di Gayatri Chakravorty Spivak*, in "DEP. Deportate, Esuli, Profughe", n. 21, 2013, pp. 95-114.

¹⁶⁴ Ivi, p. 99.

¹⁶⁵ M. G. Tesfau, "Fellowship Agitu Ideo Gudete e Affermative Actions nelle arti performative", in *Performance +decolonialità*, cit., pp. 83 -99, qui p. 90.

di «mettere in opera una decostruzione»¹⁶⁶ per decentrare il soggetto sovrano e per liberare l'Alterità dalla posizione di eccedenza e inferiorità. Tale decostruzione, unita all'attuazione di gesti positivi per trasformare radicalmente la società, costituisce una pratica politica incentrata sul desiderio di raggiungere una giustizia globale garante di rapporti egualitari tra esseri viventi e saperi differenti. Spivak definisce questa politica «della subalternità»¹⁶⁷.

Questa pratica politica ha l'obiettivo di costruire una realtà globale in cui si annullino le gerarchie di potere e le dinamiche di oppressione consentendo a individui, comunità e saperi subalterni di esistere e di utilizzare la propria voce. Prendendo in prestito un concetto proposto da Bruno Latour, questa pratica politica permetterebbe dunque l'instaurarsi di una «democrazia allargata»¹⁶⁸, aperta a inediti e sorprendenti contagi tra cosmologie e quadri concettuali differenti.

Molti sono gli agenti che possono cooperare per una politica della subalternità e, come precedentemente analizzato, anche l'arte e la cultura possono assumere un ruolo nodale. Esse, attraverso pratiche volte a mettere in discussione il paradigma dominante e a ricavare spazi per l'alterità, possono infatti essere un vettore di affermazione del subalterno e una dimensione privilegiata in cui delineare le cartografie di un presente decoloniale. In questo processo per una politica della subalternità, il potere della performance diventa ancora più rilevante. La posizione centrale del corpo e la possibilità di archiviare e trasmettere pensieri e memorie collettive incorporate rendono la performance un solido dispositivo politico attraverso cui prefigurare orizzonti collettivi più giusti e democratici¹⁶⁹.

Per tutte queste ragioni, anche *The School of the Jaguar* si presenta come tramite per l'ideazione e l'attuazione di una pratica politica della subalternità. Oltre ad essere un progetto artistico, il lavoro di Piña è un atto critico verso la presunta

¹⁶⁶ G. C. Spivak, *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, tr. it. di Patrizia Calefato, Meltemi, Roma 2004, p. 110.

¹⁶⁷ P. De Lucia, "Immagini in dissolvenza. Lettura "interessata" di Can The Subaltern Speak? di Gayatri Chakravorty Spivak", cit., p. 98.

¹⁶⁸ B. Latour, *Disinventare la modernità. Conversazioni con François Ewald*, tr. it. di C. Milani, Milano, Eléuthera, 2008, p. 13.

¹⁶⁹ A. Serlenga, "Performance e decolonialità. Ri-mediazioni, riparazioni e pratiche affermative del Mediterraneo Nero", cit., p. 14.

superiorità epistemica occidentale e un gesto politico di affermazione di un'intera cosmologia. *The School of the Jaguar* crea infatti uno spazio, privo di pregiudizio o di gerarchie predeterminate, in cui il subalterno prende parola, si rende visibile e racconta le sue storie e percezioni del mondo. Questo spazio è una sorta di programma politico che delinea, nella dimensione artistica, la possibilità di edificare una realtà in cui la connessione è preferita all'esclusione.

La rilevanza di *The School of the Jaguar* in termini di politica del subalterno può essere introdotta dalla serie di domande retoriche poste dalla coreografa Paula Chaves:

What happens when human anthropocentrism, the colonial legacy of Western philosophy, is wordlessly displaced by encryptions of Amerindian cosmologies? What happens when bodies of dancers turn into malleable wax where different archetypical figures of Amerindian iconography come to life and reveal trans-species presence? And what happens to the colonial/Western architecture of our perception when the gaze of the audience is complexified, and when the unknown agency of "native indigenous people" narratives is exposed?¹⁷⁰

La metodologia utilizzata da Piña per attuare una pratica politica della subalternità è palesata in quest'elenco provocatorio di interrogativi. Nel suo progetto artistico, infatti, la rigida griglia concettuale e i lasciti coloniali dell'Occidente collidono con il linguaggio crittografato del pensiero amerindiano, i corpi dei performer incarnano creature trans-specie dell'iconografia mesoamericana e la comunità Wixárika acquisisce piena legittimità in un contesto geografico e culturale che ne ha determinato la delegittimazione. In queste collisioni tra quadri concettuali, nei superamenti delle realtà prestabilite e nell'affermazione di una cosmologia marginalizzata si struttura la postura politica di *The School of the Jaguar*: un progetto artistico volto a rivoluzionare l'arte, la cultura e la società contemporanea attraverso la presentazione di prospettive invisibilizzate da violente logiche coloniali¹⁷¹.

Il pensiero indigeno amerindiano, discusso, praticato e incorporato dagli artisti durante la performance *The Jaguar and the Snake*, è un filo conduttore che si dipana

¹⁷⁰ P. Chaves, "Gazing from Behind the Jaguar's Eyes: On the Performance The Jaguar and the Snake", cit., p. 36.

¹⁷¹ A. Piña, "The School of the Jaguar – Rehearsing an Ecology of Knowledge", cit., pp. 47-94.

durante l'intero progetto artistico. Le creature multiformi in cui si trasformano i corpi di Piña, Venegas e Palma, «reali manifestazioni delle conoscenze amerindiane che affermano la loro presenza, il loro essere piene di vita e di memoria»¹⁷², introducono i visitatori in un mondo inedito ed eterogeneo gradualmente dispiegato nelle tre parti che compongono il progetto artistico. L'iniziale disorientamento dei visitatori, perlopiù storicamente e culturalmente collocati in Occidente, si converte lentamente nella profonda immersione nella cosmologia indigena mesoamericana e nella progressiva consapevolezza dell'intento politico del progetto. Il silenziamento imposto, nello specifico, alla comunità Wixárika viene così interrotto: il subalterno si riappropria della sua voce, del suo corpo e del suo spazio incidendo concretamente sulle persone e sulle strutture che, seppur involontariamente, ne hanno stabilito l'invisibilizzazione.

L'affermazione e la trasmissione del sapere indigeno durante *The School of the Jaguar* generano, in primo luogo, la necessità di un posizionamento da parte dei visitatori. Come scrive Diana Taylor:

We are all part of the story of destruction and/or theft of land, but we have to understand who we are in that story. Some of us may be victims and some of us may be beneficiaries, but we are all still part of the story. That shared fact does not invisibilise our differences; by following an ethic of incommensurability, it might in fact make them productively more pronounced¹⁷³.

Presentando *The School of the Jaguar* in contesti occidentali, Piña richiede implicitamente ai membri dell'audience di riconoscere la propria posizione di beneficiari delle azioni coloniali e di aprirsi ad un ascolto attivo delle storie e delle conoscenze tramandate dalle persone che costituiscono il progetto artistico. Così facendo, *The School of the Jaguar* rivendica l'urgenza di non limitarsi a sterili inclusioni o a pratiche di *tokenism*, fenomeno con cui gruppi di maggioranza reclutano all'interno di determinati contesti persone e prospettive appartenenti a gruppi

¹⁷² P. Chaves, "Gazing from behind the Jaguar's Eyes: On the Performance The Jaguar and the Snake", cit., p. 40.

¹⁷³ M. Johnson, *Decolonial Performance Practice: Witnessing with an Ethic of Incommensurability*, in "Performing Ecologies", vol. 2, 2021, pp. 41-47, qui p. 46.

marginalizzati, ma di agire insieme per rivoluzionare profondamente il paradigma che ha determinato la distinzione gerarchica dei gruppi sociali.

In secondo luogo, il progetto di Piña tenta di rovesciare l'ordine costituito mettendo in discussione la monocultura occidentale, un mezzo coloniale con cui si è sistematicamente silenziato e invisibilizzato le conoscenze amerindiane. L'imposizione del metodo scientifico è infatti un elemento paradigmatico nel processo di marginalizzazione delle comunità e delle conoscenze subalterne, invalidate come irrazionali, soggettive e superstiziose. A tal proposito, il già citato Boaventura de Sousa Santos sottolinea l'urgenza di decostruire questo sistema escludente e delegittimante:

The superiority of a given way of knowing is no longer assessed by its level of institutionalization and professionalization but rather by its pragmatic contribution to a given practice. One of the motors of epistemological fascism, which has characterized the relation of modern science with other ways of knowing, is thereby deactivated. This pragmatic displacement of the hierarchies of ways of knowing does not cancel out the polarization among the ways of knowing but reduces them to those deriving from the practical contributions to the desire action. In this sense, the ecology of knowledge turns all ways of knowing into experimental ways of knowing¹⁷⁴.

The School of the Jaguar attua questo processo di destrutturazione. Piña introduce infatti prospettive mai considerate in Occidente per interrompere le logiche coloniali che hanno costretto una pluralità di saperi e punti di vista sul mondo a sottostare a un unico pensiero e afferma la possibilità di orientare l'esistenza in modi alternativi e di considerare epistemi inediti per sovvertire il paradigma coloniale e per far fronte alle numerose problematiche e ingiustizie della contemporaneità.

Attuare una politica della subalternità implica dunque l'apertura di spazi in cui chiunque e qualunque pensiero si senta legittimato a essere. Tale pratica fa emergere l'urgenza di mettersi in ascolto, di provare a disimparare le varie forme di oppressione coloniale e di agire collettivamente per creare ciò che Latour definisce un «cosmo

¹⁷⁴ B. de Sousa Santos, *A Non-Occidental West?: Learned Ignorance and Ecology of Knowledge*, in "Theory Culture Society", n. 26, 2009, pp. 103-125, qui p. 103.

armonioso»¹⁷⁵, ovvero un pluriverso di saperi e comunità che coesistono e si intrecciano per affrontare le sfide del presente.

Essendo un progetto artistico volto ad indagare le relazioni tra esseri umani, animali e vegetali, *The School of the Jaguar* richiama inoltre l'attenzione al principale problema di questo momento storico: la crisi climatica. Il concetto di subalterno proposto da Spivak in ottica coloniale è infatti affrontato da Piña anche in prospettiva ambientalista. La gerarchia presente tra il soggetto sovrano, occidentale, e quello subalterno è anche costitutiva del rapporto tra essere umano e natura: nel paradigma delle scienze moderne l'umanità è infatti considerata centrale nell'universo ed essa percepisce la natura come sua soggiogata, disponendone quando e come vuole¹⁷⁶. Tale concezione, fondante nelle civiltà euroasiatiche, prende il nome di antropocentrismo.

La prospettiva antropocentrica considera l'universo creato per l'uomo, ritenuto misura di tutte le cose, e conseguentemente posto in un rapporto oppositivo con la natura. L'essere umano è in una posizione privilegiata dalla quale ispeziona la natura come se essa fosse un oggetto, una realtà esterna e una materia di studio da approfondire in laboratorio. L'antropocentrismo rappresenta dunque il mondo come una linea di demarcazione tra due estremi: da un lato vi è la cultura, ovvero tutto ciò che riguarda l'umanità, mentre dall'altro compare la natura, intesa come il regno del non-umano¹⁷⁷.

La posizione centrale dell'umanità definisce inoltre l'epoca geologica attuale, chiamata, per l'appunto, Antropocene. In questo momento storico, l'ambiente terrestre, nelle sue caratteristiche fisiche, chimiche e biologiche, è infatti localmente e globalmente condizionato da un agire umano che modifica e influenza l'ecologia mondiale. Il termine Antropocene richiama dunque la necessità di prendere coscienza della relazione simbiotica tra essere umano e natura e soprattutto della gravità dei

¹⁷⁵ B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, trad. it. G. Lagomarsino, C. Milani, Milano, Eléuthera, 2018, p. 58.

¹⁷⁶ P. Pagano, *Antropocentrismo, biocentrismo, ecocentrismo: una panoramica di filosofia ambientale*, in "Energia, Ambiente, Innovazione", n. 50, 2004, pp. 72-86.

¹⁷⁷ E. Gremmo, *Dentro l'altrove: verso l'ecologia. Il superamento dell'antropocentrismo consente il pensiero ecologico*, in "Eco Magazine", 2020; <https://www.atmospherallab.com/societa-e-costumi/dentro-allaltrove.html> [30 gennaio 2024].

pericoli che l'alterazione strutturale di questo equilibrio sta causando all'intero ecosistema¹⁷⁸.

Come sottolinea Donna Haraway, la consapevolezza della responsabilità umana verso l'ambiente terrestre è tuttavia molto scarsa¹⁷⁹. Le problematiche che caratterizzano l'Antropocene, dal riscaldamento climatico alle pandemie, vengono infatti erroneamente relegate nella «terra dell'altrove»¹⁸⁰, un luogo distante dall'essere umano e da esso separato. A tal proposito, Renzo Nuti scrive:

Gli epocali problemi dell'Antropocene, dal riscaldamento globale alle pandemie, vengono dunque interpretati anzitutto come sintomi di questa strutturale negligenza e *hybris* nei confronti del non umano: conseguentemente, la possibilità di sviluppare un pensiero e una prassi all'altezza di tali sfide passerebbe necessariamente dall'elaborazione di differenti ontologie, centrate sull'abolizione di quelle distinzioni categoriali tipicamente moderne che hanno via via sancito il monopolio umano sui principali attributi morali, politici e cognitivi, in primis quello dell'*agency*¹⁸¹.

Per far fronte all'attuale crisi ambientale risulta dunque necessario instaurare nuovamente una connessione equilibrata tra essere umano e natura, ora pericolosamente sbilanciata e gerarchica. In questa direzione, il concetto botanico di «rizoma¹⁸²», proposto da Gilles Deleuze e Félix Guattari nel 1988, delinea una metodologia particolarmente efficace per pensare a legami paritetici tra esseri viventi.

Il rizoma, un tipo di radice che si espande orizzontalmente nel terreno, si differenzia infatti della più comune radice a fittone che penetra in senso verticale sino a radicarsi in profondità. I due autori riprendono quest'immagine per delineare un diagramma di movimento del pensiero che possa «collegare un punto qualsiasi con un altro punto qualsiasi, e ciascuno dei suoi tratti non rimanda necessariamente a

¹⁷⁸ R. Harrison e C. Sterling, *Deterritorializing the Future Heritage in, of and after the Anthropocene*, Open Humanities Press, Londra, 2020.

¹⁷⁹ D. Haraway, *Chthulucene. sopravvivere su un pianeta infetto*, cit.

¹⁸⁰ T. Morton, *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo* (2013), tr. it. di V. Santarcangelo, NERO, Roma, 2018, p. 168.

¹⁸¹ R. Nuti, *Ecologia senza natura o ontologia senza storia? Soggetto, ambiente e storicità in Timothy Morton*, in "Nòema", n. 12, 2021, pp. 88-105, qui p. 89.

¹⁸² G. Deleuze e F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), tr. it. G. Passerone, Castelvecchi, Roma, 2014, p. 33.

tratti dello stesso genere [...]. Rispetto ai sistemi centrici (anche policentrici), a comunicazione gerarchica e collegamenti prestabiliti, il rizoma è un sistema acentrico, non gerarchico e non significante»¹⁸³.

Il rizoma si figura dunque come un modello semantico orizzontale e fondato sui principi di connessione e di eterogeneità. Per la sua capacità di connettere punti disparati e di prolungarsi in concatenazioni infinite, la rete rizomatica si contrappone all'immagine filosofica della conoscenza verticale che ha dominato la realtà e tutto il pensiero occidentale (Fig. 21).

Questa struttura concettuale delinea una metodologia per costruire reti, legami e parentele imprevedibili che può essere applicata alle relazioni tra la varietà di esseri viventi. sottrarsi alla pesante architettura del pensiero occidentale e alla conseguente verticalità relazionale significa quindi alludere a una possibile trasformazione qualitativa dell'esistenze, che possa riannodare sul medesimo piano di importanza la molteplicità di soggetti umani, animali e vegetali che popolano il pianeta. Nelle concatenazioni rizomatiche nessuna specie è in una posizione dominante rispetto all'alterità, l'una non cattura infatti le altre piegandole sotto il proprio primato, ed esse si collegano tra loro rovesciando concettualmente il dualismo filosofico umano/natura¹⁸⁴.

Una convivenza rizomatica tra gli esseri viventi potrebbe rivelarsi una risposta impetuosa ai dettami di dominio e superiorità umana dell'antropocentrismo per dare inizio all'era geologica dello Chthulucene¹⁸⁵, neologismo proposto da Haraway, in cui il pianeta Terra è considerato un sistema olistico e iper-connesso. Questa possibile nuova epoca non prefigura l'essere umano come unico protagonista ma come parte

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ Il concetto di rizoma trova una profonda analogia con il modello teorico *actor-network* (o *ANT*), sviluppato nel corso degli anni '80 da alcuni sociologi francesi, tra cui il più volte citato Bruno Latour. La teoria afferma come ogni idea scientifica, o più semplicemente ogni fatto sociale, sia il risultato di un'intricata rete di relazioni in cui interagiscono attori sociali umani e non-umani. Teorizzando il coinvolgimento di una moltitudine di entità umane e non umane in queste reti sociali, l'ANT decostruisce radicalmente la concezione classica del rapporto tra soggetti e oggetti nel mondo sociale, ampliando le prospettive e le possibilità di costruire legami paritetici tra gli esseri viventi.

¹⁸⁵ Il prefisso di "Chthulucene", come per l'etimologia del mostro tentacolare immaginato da H. P. Lovecraft, deriva dal termine greco *khthon*, traducibile con "terra". *Chthonic* è un aggettivo che in greco significa letteralmente "sotterraneo" e che nella lingua inglese indica l'insieme delle divinità greche del sottosuolo.

di un insieme di connessioni fitte, invisibili e sotterranee tra più soggetti, umani e non umani. Come scrive Haraway:

Nello specifico, a differenza dell'Antropocene e del Capitalocene, lo Chthulucene è fatto di storie in via di svolgimento, di pratiche del con-divenire in tempi che restano aperti, tempi precari, tempi in cui il mondo non è finito e il cielo non è ancora crollato. Siamo la posta in gioco gli uni degli altri. A differenza del dramma che domina il discorso dell'Antropocene e del Capitalocene, nello Chthulucene gli esseri umani non sono gli unici attori rilevanti; gli altri esseri non sono mere comparse che si limitano a reagire. L'ordine viene rielaborato, si disfa una maglia per crearne un'altra: gli esseri umani sono della Terra e con la Terra, e i poteri biotici e abiotici di questa Terra sono la trama principale del racconto¹⁸⁶.

The School of the Jaguar è una pratica artistica inedita e stratificata che esprime la possibilità di vivere insieme per rendere il mondo nuovamente abitabile e prospero. Piña crea una realtà artistica fondata su connessioni orizzontali tra esseri viventi, sovvertendo le strutture gerarchiche occidentali, e indica metaforicamente la direzione da seguire per istituire la nuova epoca dello Chthulucene harawayano. Per concretizzare ciò, l'artista abbraccia il pensiero indigeno e il prospettivismo amerindio nelle loro peculiari capacità di tessere legami rizomatici tra la molteplicità di *persone*¹⁸⁷ che popolano il cosmo.

Come riportato nel capitolo precedente, il prospettivismo di Eduardo Viveiros de Castro si basa su una ben precisa cosmologia: il mondo è visto da molti esseri aventi coscienza e cultura e ciascuno di essi si percepisce come umano. Da questa visione cosmologica, chiaramente opposta a quella occidentale, discendono le altre inversioni (natura/cultura e soggetto/oggetto) generate dal prospettivismo amerindio. Questo radicale cambio di paradigma porta a un inedito rizoma relazionale: l'essere umano non occupa una posizione privilegiata nel mondo ma è parte di una fitta rete di soggetti, tutti dotati di una propria *agency*, tra loro strettamente interconnessi.

Il punto di vista indigeno sulla realtà espresso da *The School of the Jaguar* implica, dunque, un diverso modo di relazionarsi con le innumerevoli forme di vita

¹⁸⁶ D. Haraway, "Chthulucene. sopravvivere su un pianeta infetto", cit., p. 85.

¹⁸⁷ E. Comba, "Una foresta di persone: i molti volti dello sciamanesimo nativo americano", cit., p. 229

che occupano il pianeta Terra. Il progetto di Piña manifesta l'urgenza suprema di abbandonare la prospettiva antropocentrica: attraverso la performance *The Jaguar and the Snake*, i corpi ibridi di Piña, Venegas e Palma esprimono la necessità umana di uscire dalla convinzione di essere una specie a parte e privilegiata o una specie eccezionale che non appartiene completamente al mondo. Se, come studiato da Viveiros de Castro, nelle cosmologie indigene tutti i soggetti presentano un'anima, noi umani non abbiamo più alcun motivo per sentirci una specie separata e superiore¹⁸⁸.

In *The School of the Jaguar*, vi è una costante apertura all'alterità. I confini tra umano e non-umano si fondono e confondono comportando un riposizionamento della categoria di essere umano, non più estranea alla categoria di natura ma parte integrante di essa. Come brillantemente espresso da Piña:

The body is bound to animality as a way of fullness. A body which is as earth and as pollution, a natural, cultural, human and terran body. It does not need to be tamed by the mind but to be engaged in processes of "feelthinking" itself. It has many layers, it is subtle and gross, visible and invisible, presence– form, content–container. It is a body that must overcome the modern idea of abstraction as deconstruction and separation of the parts, into experiencing advanced levels of wholeness. Distal and proximal, cosmic and interior, thinking and sensing at the same time¹⁸⁹.

Il prospettivismo amerindiano, incorporato e trasmesso durante *The School of the Jaguar*, diviene dunque un potente motore di cambiamento politico. Affermando la molteplicità radicale di un mondo non costruito a misura umana, questo punto di vista si presenta come la possibile cura alle logiche occidentali che hanno portato alla catastrofe ambientale in atto. L'invito è di cambiare modalità di vita, di creare reti e di aprirsi alla ricchezza delle diverse cosmologie.

Una politica della subalternità, sia decoloniale che ecologista, reclama l'urgenza di generare parentele creative e imprevedibili tra gli esseri viventi e le molteplici prospettive sulla realtà. Il progetto di Piña è, in questo senso, una sorta di manuale di

¹⁸⁸ E. Viveiros de Castro, "Lo sguardo del giaguaro. Introduzione al prospettivismo amerindiano", cit., p. 157.

¹⁸⁹ A. Piña, "Ideas for a Practice of "Compossession", in *The School of the Jaguar. Endangered Human Movements*, cit., pp.283-303, qui p. 294.

sopravvivenza le cui strategie si possono riassumere in un'unica frase: vivere insieme non è solamente possibile ma, ora più che mai, è anche disperatamente necessario.

Apparato iconografico

Questo apparato iconografico è pensato come corredo al testo e mira a completare le argomentazioni con considerazioni più specifiche legate alle immagini. Il materiale iconografico si articola in una sequenza che segue il procedere dei ragionamenti e comprende anche una serie di fotografie da me scattate durante la partecipazione a *The School of the Jaguar* nell'ottobre del 2022 a Gent.

CAPITOLO I: “The School of the Jaguar: un’ecologia della conoscenza”



Figura 1: Amanda Piña, The Jaguar and the Snake, Festival Lausanne, 2019. Fotografia realizzata da Michel Bertholet.

L'ideatrice del progetto artistico Amanda Piña è ritratta, immersa in un'atmosfera surreale, con una lunga penna verde di uccello che le fuoriesce dalla bocca. L'artista, immortalata durante la performance *The Jaguar and the Snake*, assume sembianze ibride e inclassificabili con peculiarità contemporaneamente umane, animali e vegetali. Questa immagine fu utilizzata nei materiali pubblicitari

cartacei e online in occasione della presentazione di *The School of the Jaguar* all'Accademia Reale di Belle Arti di Gent (KASK Academy) il 20-21-22 ottobre 2022.



Figura 2: Juan José Luis Katira Ramirez, The School of the Jaguar, deSingel Antwerpen, 2017. Fotografia realizzata da Lucas Fierro.

Katira, *mará'akame* della comunità indigena Wixárika nell'area di San Andrés Cohamiata, è qui immortalato in attesa dei visitatori prima della performance *The Jaguar and the Snake*. Lo sciamano indossa gli abiti tradizionali della cosmologia Wixárika con ricami rimandanti al peyote e al cervo blu, creature sacre per i membri della comunità. L'arte del ricamo (*xuiyá*) è praticata dalle donne Wixárika che tramandano i motivi iconografici di ogni lignaggio di generazione in generazione: questi simboli dai colori accesi consentono ai Wixárika di essere riconosciuti dagli spiriti degli antenati durante le pratiche rituali. Nel copricapo di Katira compaiono inoltre delle penne di uccello e delle foglie essiccate, espressione materiale delle basi epistemiche di una cosmologia fondata nella convivenza e comunicazione tra tutti gli esseri del cosmo.



*Figura 3: Daniel Zimmermann, installazione per The School of the Jaguar, KASK Academy, 2022.
Fotografia realizzata da me.*



*Figura 4: spazio rituale wirikuta, Cerro del Quemado, 2020. Fotografia realizzata da Rocco Sur
D'Alessandro.*

L'installazione realizzata dallo scenografo e artista visuale Daniel Zimmermann consiste in una piattaforma circolare argentea circondata da numerosi cuscini colorati, decorati con le tradizionali iconografie Wixárika, su cui potersi sedere durante i tre giorni dell'evento. Questa struttura è ispirata a *wirikuta*, spazio nel quale i Wixárika danzano in cerchio attorno a un fulcro centrale rituale durante le loro principali festività. Come è possibile notare nella *Figura 3*, sulla grande installazione di Zimmermann vi sono inoltre posizionate, nei cinque punti cardinali secondo la cosmologia indigena messicana, piccole sculture realizzate dall'artista Yoan Sorin e composte da piume, brandelli di stoffa e nastri, rami sottili e pezzetti di gommapiuma. Questi oggetti rappresentano materialmente l'ibridazione tra i diversi regni dei viventi.



Figura 5: Amanda Piña, The Jaguar and the Snake, Festival Lausanne, 2019. Fotografia realizzata da Michel Bertholet.



Figure 6: Lina Maria Venegas e Juan Carlos Palma, The Jaguar and the Snake, Festival Lausanne, 2019. Fotografia realizzata da Michel Bertholet.

Nei momenti di stasi precedenti alla performance *The Jaguar and The Snake*, i corpi dei performer Amanda Piña, Lina Maria Venegas e Juan Carlos Palma sono già soggetti a una trasformazione dovuta agli abiti indossati. La metamorfosi, elemento fondante nei rituali sciamanici mesoamericani, è già avviata: Il busto di Piña è coperto da una muta variopinta di serpente e, sulle spalle, da una folta pelliccia di mustelide. Le sue gambe presentano i motivi del mantello di un giaguaro, dalla sua bocca e dai suoi arti si ramificano elementi appartenenti al mondo vegetale. Dalla fronte di Venegas si diramano due ampie corna del cervo, l'animale sacro nella cosmologia Wixàrika, mentre il corpo di Palma assume le sembianze di un tronco di un albero avvolto in frange di pelo marrone. I corpi dei performer sono da subito liminali, con attributi contemporaneamente umani, animali e vegetali.



Figura 7: Amanda Piña e Lina Maria Venegas, The Jaguar and the Snake, deSingel Antwerpen, 2017.

Fotografia realizzata da Lucas Fierro.

Durante la performance *The Jaguar and the Snake*, i performer attivano i loro corpi con movimenti lenti e seguono il ritmo ondeggiante del suono curato dal musicista Christian Müller. I loro arti si muovono in modo sinuoso e le movenze si trasformarono gradualmente in una gestualità non umana, caratterizzata da un flemmatico strisciare, da scomposte camminate su quattro zampe e da moti ascendenti simili a fiori in procinto di sbocciare. Gli artisti alternano momenti di stasi a concitati movimenti, ibridandosi tra loro per generare creature inedite dagli attributi umani, animali e vegetali. In questo scatto, i corpi di Piña e Venegas si incastrano e creano un essere multiforme e difficilmente decodificabile.



Figura 8: Amanda Piña, The Jaguar and the Snake, Festival Lausanne, 2019. Fotografia realizzata da Michel Bertholet.

In questo scatto, dalla bocca della performer fuoriesce un oggetto di scena (un'orchidea) e il suo sguardo è fisso sui membri dell'audience. Le creature che occupano la piattaforma centrale non sono solo guardate ma, a loro volta, guardano. Durante *The Jaguar and the Snake*, i performer sono in costante mutamento: ora cervi galoppanti con orchidee sbocciate nel busto, ora serpenti striscianti con le corna, giaguari eretti su due gambe o arbusti con braccia umane al posto delle fronde. Un connubio di esseri indefinibili popola la piattaforma argentea e i sensi dell'audience, evidentemente abbandonati al fluttuante suono metallico e alla pratica di trasformazione, oscillano in una sorta di stato onirico.



Figura 9: Amanda Piña, workshop Dance like a Wixàrika, KASK Academy, 2022. Fotografia realizzata da me.



Figura 10: Amanda Piña, workshop Dance like a Wixàrika, deSingel Antwerpen, 2017. Fotografia realizzata da Lucas Fierro.

Il workshop *Dance like a Wixàrika* unisce alcuni elementi delle danze rituali amerindiane con differenti pratiche somatiche come la meditazione e lo yoga. Durante il workshop i visitatori sono guidati da Piña e dal *mara'akame* Katira

nell'esplorazione di stati di trance, nella percezione di un tempo non lineare e nell'incorporazione di gestualità animali e vegetali. Nel primo scatto, alcuni visitatori sperimentano elementi coreografici della performance *The Jaguar and the Snake* e incorporano le movenze di alcuni esseri animali e vegetali. Nel secondo, è in corso una pratica somatica di meditazione: i visitatori hanno gli occhi socchiusi, sono sdraiati e si concentrano sul ritmo del loro respiro per prendere consapevolezza dell'aria nei polmoni, della superficie del loro corpo steso e della presenza dei corpi di tutti gli altri esseri umani con cui condividono lo spazio.



Figura 11: Amanda Piña, *The Jaguar Talks*, deSingel Antwerpen, 2017. Fotografia realizzata da Lucas Fierro.

Nella fotografia compaiono i relatori e le relatrici dei *The Jaguar Talks*, un insieme di interventi focalizzati sull'episteme indigeno amerindiano, sulla svolta prospettivista segnata dall'antropologo Viveiros de Castro, sulle pratiche di decolonizzazione dell'arte contemporanea e sulla capacità dei corpi di resistere alle violenze coloniali e marginalizzanti. Tra questi troviamo Amanda Piña, il *mara'akame* Katira, lo studioso di teorie post-coloniali Fahim Amir, l'antropologo Johannes Neurath, la storica della danza Nicole Haitzinger e il filosofo Rolando Vázquez.

CAPITOLO II: “Un sapere diplomatico”



Figura 12: Nicolaes Witsen, sciamano tunguso, incisione, 1692, British Library archive.

Questa incisione, realizzata dal diplomatico e cartografo olandese Nicolaes Witsen a seguito delle esplorazioni in Siberia di fine XVII secolo, è una delle prime raffigurazioni conosciute di uno sciamano siberiano. L'immagine presenta una figura, coperta da una pelliccia e con un copricapo avente due lunghe corna, che percuote un tamburo e, verosimilmente, intona un canto che avrebbe provocato l'ingresso in uno stato di trance. Lo sciamano, collocato in un villaggio siberiano, è inoltre rappresentato con i piedi unghiate a dimostrare la sua natura ibrida e non interamente umana, percepita dagli occhi superstiziosi di Witsen come una piena identificazione con il diavolo stesso. Il diplomatico definì infatti gli operatori rituali incontrati in Siberia come «preti del diavolo».

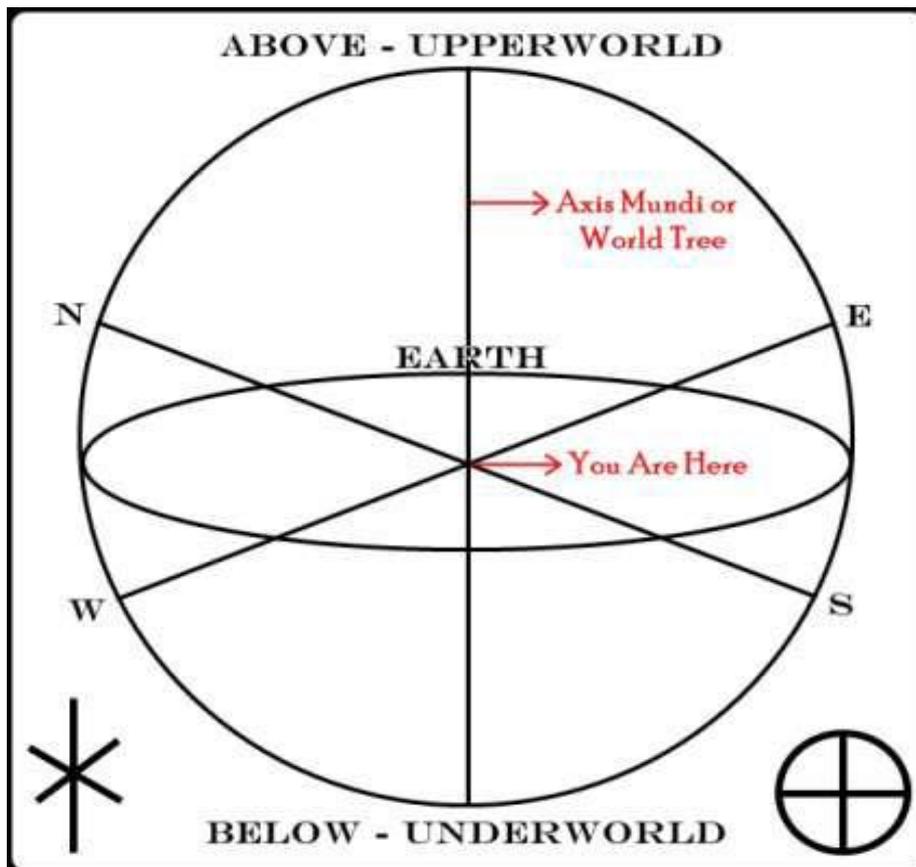


Figura 13: cosmologia basata sulla nozione di centro.

Questa cosmologia basata su una nozione di centro, di fondamentale importanza nell'interpretazione del fenomeno sciamanico proposta dallo storico delle religioni Mircea Eliade, orienta la capacità dello sciamano di muoversi sull'asse del mondo per poter connettersi con il cielo o per discendere agli inferi muovendosi sulle tre dimensioni del cosmo: quella uranica (celeste), quella umana (terrena), quella ctonia (degli inferi). La nozione di centro in Eliade, che rappresenta su un piano spazio-temporale un punto di passaggio per poter accedere agli altri livelli, venne tuttavia estremamente semplificata e generalizzata poiché, come argomentato dall'antropologo Michael Taussig, le diverse cosmologie, seppur comunemente basate sulla nozione di centro, presentano nei vari contesti locali delle caratteristiche fluide e in continua trasformazione con i diversi livelli del cosmo non sempre perfettamente definiti.



Figura 14: hombre-jaguar, statuaria olmeca, 1200-800 a. C., Museo Nacional de Antropología de México.

Questo reperto della statuaria olmeca rappresenta l'iconografia dell'*hombre-jaguar*, una figura ibrida composta da una parte umana e da una felina. Secondo l'interpretazione dell'antropologo Peter Furst, essa rappresenta simbolicamente gli sciamani e il loro potere di trasformare il proprio corpo per assumere, nel contesto rituale, le caratteristiche fisiche di altri esseri animali.



*Figura 15: Presentazione del peyote durante l'Hikuri Neixa (Festa del Peyote), Las Latas, 1938.
Fotografia realizzata da Edwin F. Myers, 1938.*

Hikuri Neixa, la festa del peyote qui immortalata da Edwin F. Myers, è un'usanza Wixàrika ritenuta antica quanto la creazione dell'universo stesso. Essa consiste nel compiere un pellegrinaggio verso i luoghi sacri situati nel deserto di Wirikuta e nel celebrare, una volta arrivati, il potere della pianta magica, rappresentazione dell'ancestrale sostentamento vitale e della capacità di trascendere lo spazio umano per accedere nel mondo degli spiriti e assumere le prospettive degli esseri viventi del cosmo. Attraverso il ringraziamento, le offerte, i canti e le danze, i Wixàrika pregano per il benessere della famiglia, per il cibo e per l'armonia del pianeta.



Figura 16: Luis de la Cruz, Wixàrika art, *pintura con estambre*, 2014, Galería de Arte Marakame, Michoacán, México.

Quest'opera d'arte è stata realizzata attraverso l'antica tecnica Wixàrika della *pintura con estambre* (pittura con filo). I dipinti con filo sono realizzati su tavole di compensato sormontato da uno strato uniforme di cera d'api, che viene poi interamente ricoperto da sottili fili di lana pressati in un precedente disegno inciso nella cera. Solitamente vengono prima resi i colori della cornice e poi vengono rappresentate le figure principali per poi concludere riempiendo lo sfondo con altri fili colorati. Questa forma d'arte trae origine da *nierika*, un'offerta votiva depositata in luoghi sacri, ed è volta alla rappresentazione di soggetti sacri alla comunità Wixàrika quali, come nell'immagine qui riportata, il peyote e il cervo.

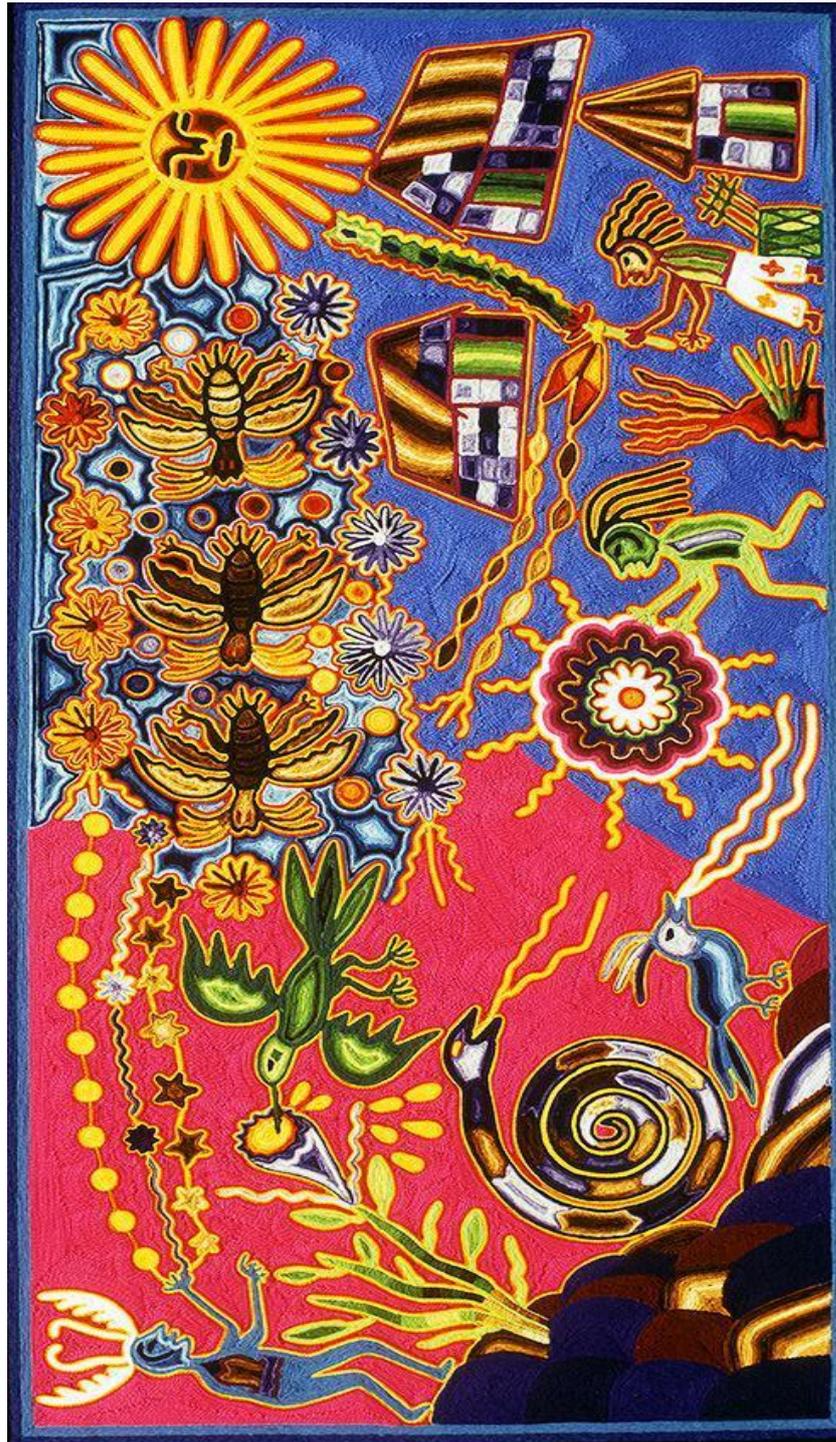


Figura 17: sciamano Wixárika, *pintura con estambre*, Wixárika Research Centre.

In questa pittura con filo è rappresentato uno sciamano Wixárika durante una pratica rituale. L'iconografia esplicita un'estetica connettiva: lo sciamano e gli altri esseri animali e vegetali del cosmo sono tra loro comprensibilmente interconnessi.

CAPITOLO III: “Vogliamo disperatamente vivere insieme”

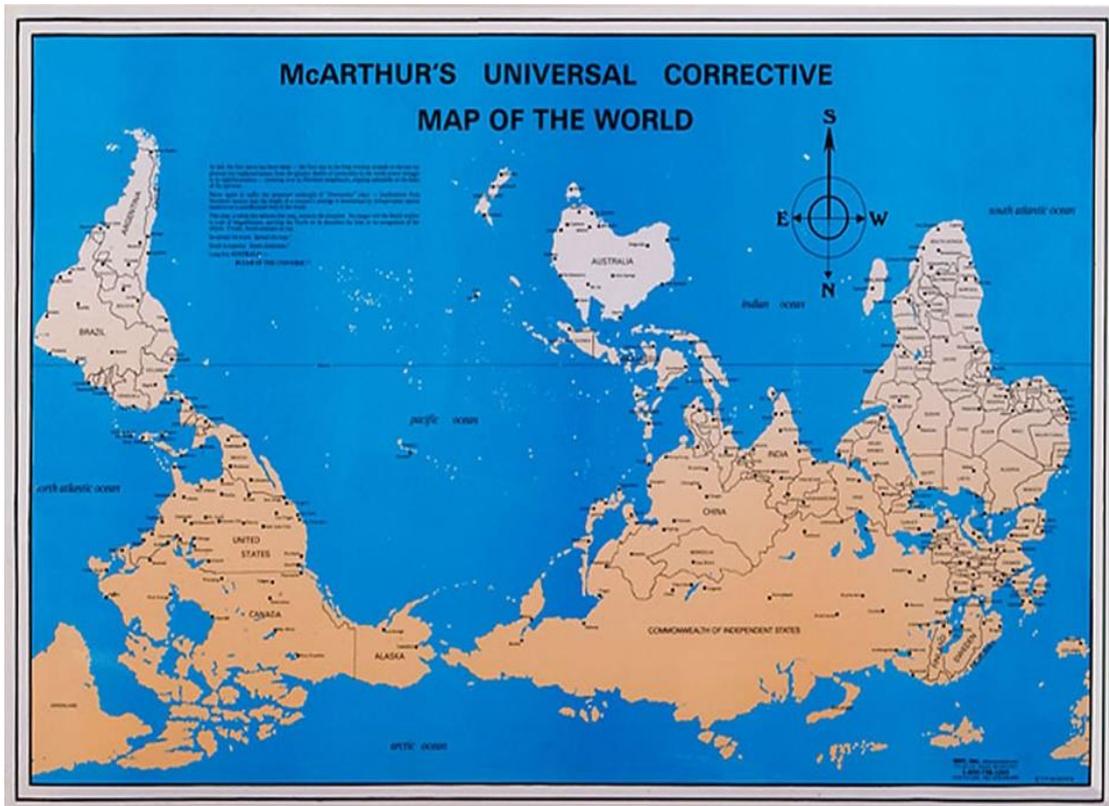


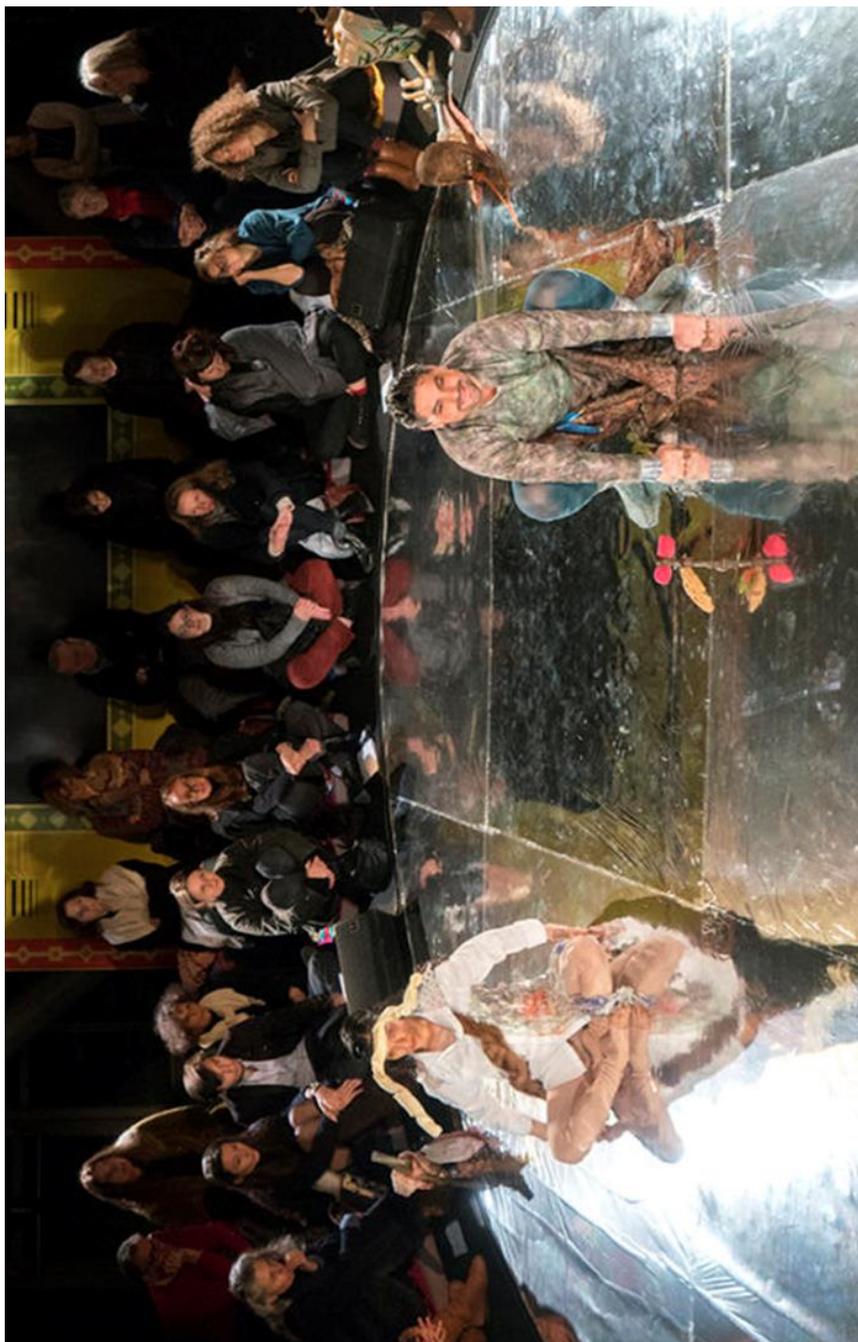
Figura 18: Stuart McArthur, S. McArthur's Universal Corrective Map of the World, 1979, Victoria, Australia.

Questa cartina geografica, pubblicata nel 1979 dal politico australiano Stuart McArthur, critica con ironia la centralità tradizionalmente attribuita all'Europa. Capovolgendo il familiare taglio visuale che pone al centro il continente europeo, McArthur propone una cartina con l'Australia collocata nel centro, smaschera la posizione di privilegio occupata dall'Occidente e mostra la possibilità di guardare il mondo attraverso prospettive inedite. Inoltre, la sfumatura del colore utilizzato per delineare i continenti mette in evidenza l'Australia e ha l'effetto opposto su Asia, Nord America ed Europa. Il blocco di testo aggiunge infine un certo umorismo australiano all'intera mappa e termina con *“South lives. South dominates. Long live Australia, ruler of the Universe”*.



Figura 19: Escrava Anastacia, incisione, Church of Our Lady of the Rosary in Salvador, Brazil.

Questa incisione raffigura la schiava Anastasia, una figura religiosa di devozione popolare brasiliana, e la pesante maschera di ferro a lei imposta. Questa iconografia è ripresa dall'artista Grada Kilomba come metafora del silenziamento coloniale imposto alle soggettività non-occidentali. La maschera della schiavitù nega infatti la voce, la possibilità di partecipare, di rappresentarsi e di raccontarsi. Essa esplicita le azioni coloniali che hanno impedito ai soggetti subalterni il diritto di produrre un sapere su di loro e sulla propria condizione e di agire, inoltre, per un'intera collettività che si riconosce nella subalternità.



*Figura 20: Lina Maria Venegas e Juan Carlos Palma, The Jaguar and the Snake, KASK Academy, 2022.
Fotografia realizzata da me.*

In questo scatto, i performer Venegas e Palma restituiscono lo sguardo ai membri dell'audience durante la performance *The Jaguar and the Snake*. L'azione è dichiaratamente politica: essi si rifiutano di sottostare allo sguardo occidentale, richiedono reciprocità e si affermano in quanto soggetti vivi ed esistenti che, come i membri dell'audience, possono essere guardati e al contempo guardare.

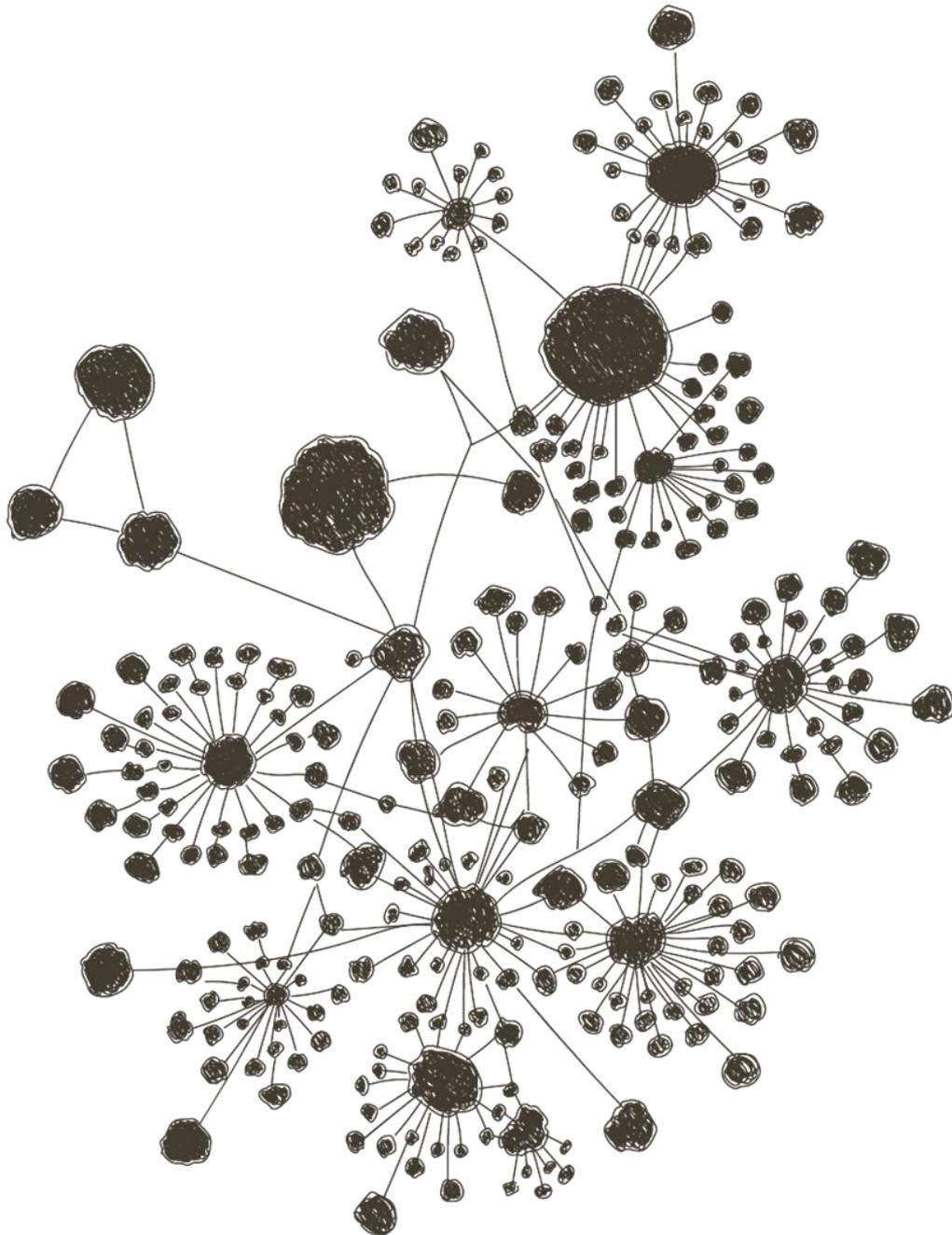


Figura 21: Gilles Deleuze e Félix Guattari, diagramma rizomatico, 1988.

Questo diagramma esplicita il concetto botanico di rizoma ripreso e utilizzato come modello semantico da Gilles Deleuze e Félix Guattari nel 1988. L'immagine esprime un movimento del pensiero orizzontale e fondato sui principi di connessione e di eterogeneità. Questa struttura concettuale delinea dunque una metodologia per costruire reti, legami e parentele imprevedibili che può essere applicata alle relazioni tra la varietà di esseri viventi.

Bibliografia

A. Giurchescu, *The Power of Dance and Its Social and Political Uses*, in "Yearbook for Traditional Music", n. 33, 2001, pp. 109 – 121.

A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Editori Riuniti, Roma, 1971.

Å. Ohlmarks, *Studien zun Problem des Schamanismus*, Gleerup, Lund, 1939.

A. Piña, *The School of the Jaguar. Endangered Human Movements*, Nadaproductions, Vienna, 2019.

A. Piña, A. Vadori, *Four Remarks on the istory of Dance*, Nadaproductions, Vienna, 2015.

A. Piña, *Danza y Frontera*, Nadaproductions, Vienna, 2022.

A. Quijano, "Colonialidad y Modernidad/Racionalidad", in *Los Conquistados. 1492 y la Población Indígena de las Américas*, a cura di H. Bonilla, Tercer Mundo Editores/Flacso/Ediciones Libri Mundi, Quito 1992, pp. 437-447.

A. Serlenga, *Performance + decolonialità*, Luca Sossella Editore, Milano 2023.

A. Strathern, P. J. Stewart, *Embodiment Theory in Performance and Performativity*, in "Journal of Ritual Studies", n. 22, 2008, pp. 67-71.

A. Strathern, P. J. Stewart, *Shamanic Performances: Issues of Performativity and Comparison*, in "Journal of Ritual Studies", n.22, 2008, pp. 53-65.

A. Znamenski, *The Beauty of the Primitive. Shamanism and the Western Imagination*, Oxford University Press, New York, 2007, p. 122.

B. Latour, *Disinventare la modernità. Conversazioni con François Ewald*, tr. it. di C. Milani, Milano, Eléuthera, 2008.

B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, tr. it. G. Lagomarsino, C. Milani, Milano, Eléuthera, 2018.

B. de Sousa Santos, *Beynd Abyssal Thinking: From Global Lines to Ecologies of Knowledges*, in "Review", n. 30, 2007

C. Castaneda, *Gli insegnamenti di Don Juan* (1968), tr. it. di R. Garbarini, Rizzoli, Segrate, 2013.

C. Humphrey, *The Archetypal Actions of Ritual*, Clarendon Press, Oxford, 1994, p. 208.

C. A. Hammerschlag, *The Huichol Offering: A Shamanic Healing Journey*, in "Journal of Religion and Health", n. 48, 2009, pp. 246- 258.

C. Klein, E. Guzmán, E. Mandell, M. Stanfield Mazzi, J. Volpe, "Shamanitis: A Pre-Columbian Art Historical Disease", in *The Concept of Shamanism: Uses and Abuses*, a cura di R. Hamayoin, Akadémiai Kiadó, Budapest 2003, pp. 92-107, qui p.92.

C. Lévi-Strauss, *L'Efficacité Symbolique*, in "Revue de l'Histoire des Religions", n.135, 1949, pp. 5-27.

C. Lévi-Strauss, *Le Sourcier et sa Magie*, in "Les Temps Modernes", n.41, 1949, pp. 3-24.

C. S. Lumholtz, *Unknown Mexico. A Record of Five Years' Exploration among the Tribes of the Western Sierra Madre*, Charles Scribner's Sons, New York, 1902.

D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto* (2016), tr. it. di C. Durastanti e C. Ciccioni, Nero editions, Roma, 2023, p. 27.

D. Renda, *L'eurocentrismo e il furto della storia*, in "Eco Internazionale", 2020; <https://ecointernazionale.com/2020/06/leurocentrismo-e-il-furto-della-storia>.

D. Taylor, *Scenes of Cognition: Performance and Conquest*, in "Theatre Journal", n. 56, 2004, pp.353-372.

D. Taylor, *Performance*, Duke Press University, Durham, 2015.

D. Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham, 2003.

E. Galeano, *Ser Como Ellos y Otros Artículos*, Siglo XXI de España, Madrid, 2010.

E. Gremmo, *Dentro l'altrove: verso l'ecologia. Il superamento dell'antropocentrismo consente il pensiero ecologico*, in "Eco Magazine", 2020; <https://www.atmospherallab.com/societa-e-costumi/dentro-allaltrove.html>.

E. Kohn, *Come pensano le foreste* (2013), tr. it. di A. Lucera e A. Palmieri, nottetempo, Milano, 2021.

E. Tuck, K. Wayne Young, *Decolonization Is Not a Metaphor*, in "Decolonization: Indigeneity, Education & Society", vol. 1, 2012, pp. 1-40.

E. Viveiros de Castro, *Lo sguardo del giaguaro. Introduzione al prospettivismo amerindiano* (2013), tr. it. C. Tamplenizza, Malmenti editore, Milano, 2023.

E. Viveiros de Castro, *Prospettivismo cosmologico in Amazonia e altrove. Quattro lezioni tenute presso il Department of Social Anthropology, Cambridge University febbraio-marzo 1998* (2012), tr. it. di R. Brigati, Quodlibet, Macerata 2019.

F. Boas, *The Jesup North Pacific Expedition*, in "Journal of the American Geographical Society", n.1, 1898, pp. 1-11.

F. Krause, *Maske und Ahnenfigure: das Motiv der Hülle und das Prinzip der Form*, in "Ethnologische Studien", n. 1, 1931, pp. 344-364.

G. C. Spivak, "Can the Subaltern Speak?", in *Marxism and the Interpretation of Culture*, a cura di C. Nelson e L. Grossberg, University of Illinois Press, Illinois 1988, pp. 267-310.

G. Flaherty, *Shamanism and the Eighteen Century*, Princeton University Press, Princeton, 1992.

G. Deleuze e F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), tr. it. G. Passerone, Castelvecchi, Roma, 2014.

G. Rouget, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione* (1980), tr. it. di G. Mongelli, V. Della Ratta e B. Lacoste, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2019.

- G. Weiss, *Campa Cosmology*, in "Ethnology", n.11,1972, pp. 157-172.
- H. Bhabha, *Remembering Fanon*, Pluto Press, London, 1986.
- J. Atkinson, *Shamanism Today*, in "Annual Review of Anthropology", n. 21, 1992, pp. 307-330.
- J. Butler, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva* (2015), tr. it. di F. Zappino, Nottetempo, Milano, 2020.
- J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in "Theatre Journal", n. 4, 1988, pp. 519-531.
- J. Butler, *Vite precarie: i poteri del lutto e della violenza* (2004), tr. it. di O. Guaraldo, postmedia books, Milano, 2013.
- J. Halifax, *Voci sciamaniche. Raccolta di esperienze visionarie* (1979), tr. it. di R. Piccoli, Terre di mezzo, Milano, 2013.
- J. B. Yakoub, *Dancing with a Deer, a Jaguar, or a Snake. A Diptych on the Re-appearance of Other-than-Human Movements, with Amanda Piña and Rolando Vázquez*, in "Etcetera", 40, 2020; <https://e-tcetera.be/dancing-with-a-deer-a-jaguar-or-a-snake/>.
- J. Dolan, *Producing Knowledges That Matter: Practicing Performance Studies Through Theatre Studies*, in "TDR", n. 40, 1996, pp. 9-19.
- J. Esposito, D. Fasching, T. Lewis, *World Religions Today*, Oxford University Press, Oxford, 2014, p. 39.
- J. Neurath, *Las Fiestas de la Casa Grande: Procesos Rituales, Cosmovisión y Estructura Social en una Comunidad Huichola*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Città del Messico, 2002.
- J. P. Puentes, *La Investigación Decolonial y sus Límites*. In "Analéctica", n. 3, 2014; <http://www.analectica.org/articulos/puentes-investigacion/>.

K. M. Hedeén, *Decolonizing Culture: Visual Arts, Development Narratives, and Performance in the Americas*, in "Latin American Research Review", n. 3, 2005, pp. 244-253.

K. Primosch, K. D. Source, *Art of the Huichol People: A Symbolic Link to an Ancient Culture*, Karla in "Art Education", n. 54, 2001, pp. 25- 32.

J. Svamberg, *Schamantropologi i Gränslandet Mellan Forskning och Praktik. En Studie av Förhållandet Mellan Schamanismforskning och Neoschamanism*, Åbo akademis förlag, Åbo, 2003.

L. Barrios, *La alcaldía indígena en Guatemala, época colonial (1500-1821)*, Universidad Rafael Landívar, Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales, Guatemala, 1996).

L. Irwin, *The Dream Seekers: Native American Visionary Traditions of the Great Plains*, University of Oklahoma press, Norman, 1994.

M. Blaser, *Political Ontology*, in "Culture Studies", n. 23, 2009, pp. 873 – 896.

M. Czaplicka, *Aboriginal Siberia: A Study in Social Anthropology*, Clarendon, Oxford, 1914.

M. Eliade, *Le Chamanisme: et les Techniques Archaiques de l'Extase*, Payot, Parigi, 1951.

M. Eliade, *Tecnicas du Yoga*, Gallimard, Parigi, 1948.

M. Firmino Castillo, *Dancing the Pluriverse: Indigenous Performance as Ontological Praxis*, in "Dance Research Journal", n. 48, 2016, pp. 55-73.

M. Johnson, *Decolonial Performance Practice: Witnessing with an Ethic of Incommensurability*, in "Performing Ecologies", vol. 2, 2021, pp. 41-47.

M. de Orellana, M. Suderman, J. Neurath, C. Castelli, O. Kindl, K. Hollander, J. Negrín, R. Moszka, *Huichol Art*, in "Artes de México", n. 75, 2005, pp. 69- 100.

M. Perrin, "Lógica Chamanica", in *Chamanismo en Latinoamérica: una Revisión Conceptual*, a cura di J. Galinier, I. Lagarriga, M. Perrin, Plaza y Valés, México 1995, pp. 1-20.

M. Stutley, *Shamanism: an Introduction*, Routledge, London, 2003.

M. Taussig, *The Nervous System, Part I: Homesickness & Dada*, in "Kroeber Journal of Anthropology", n. 69, 1989, pp. 32-61.

P. Descola, *Oltre natura e cultura* (2005), tr. it. di N. Breda, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2021.

P. De Lucia, *Immagini in dissolvenza. Lettura "interessata" di Can The Subaltern Speak? di Gayatri Chakravorty Spivak*, in "DEP. Deportate, Esuli, Profughe", n. 21, 2013, pp. 95-114.

P. Furst, "The Olmec Were-Jaguar Motif in the Light of Ethnographic Reality", in *Dumbarton Oaks Conference on the Olmec*, a cura di E. Benson, Dumbarton Oaks, Washington DC 1967, pp. 143-178.

P. M. Liffman, P. E. Coyle, *Introduction: Ritual and Historical Territoriality of the Cora (Náyari) and Huichol (Wixárika) People*, in "Journal of the Southwest", n. 42, 2000, pp. 1-11.

P. Pagano, *Antropocentrismo, biocentrismo, ecocentrismo: una panoramica di filosofia ambientale*, in "Energia, Ambiente, Innovazione", n. 50, 2004, pp. 72-86.

P. Pera, *Vita dell'arciprete Avvakum scritta da lui stesso*, Adelphi, Milano, 1986.

R. Borghi, *Pensare decolonialmente. Decolonialità e privilegio. pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, in "Opera Viva", 2020;
<https://operavivamagazine.org/pensare-decolonialmente/>.

R. Guha, G. C. Spivak, *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo* (1982), tr. it. di S. Mezzadra, Ombre Corte, Verona, 2002.

R. Hamayon, *Are "Trance", "Ecstasy" and Similar Concepts Appropriate in the Study of Shamanism?*, in "Shaman", n. 2, 1993, pp. 17-40.

R. Hamayon, "Ecstasy or the West-Dreamt Siberian Shaman", in *Tribal Epistemologies: Essay in the Philosophy of Anthropology*, a cura di H. Wautischer, Ashgate, Aldershot, pp. 175-187.

R. Hamayon, *La Chasse à l'âme: Esquisse d'une Théorie du Chamanisme Sibérien*, Société d'Ethnologie, Nanterre, 1990.

R. Harrison e C. Sterling, *Deterritorializing the Future Heritage in, of and after the Anthropocene*, Open Humanities Press, Londra, 2020.

R. Nuti, *Ecologia senza natura o ontologia senza storia? Soggetto, ambiente e storicità in Timothy Morton*, in "Nòema", n. 12, 2021, pp. 88-105.

R. Zingg, *The Huichols: Primitive Artists: Report of the Mr. and Mrs. Henry Pfeiffer Expedition for Huichol Ethnography*, G.E. Stechert and Co., New York, 1938.

S. Arora, *A Manifesto to Decenter Theatre and Performance Studies*, in "Studies in Theatre and Performance", n. 41, pp. 12-20, 2021.

S. Beggiora, *Il cosmo sciamanico. Ontologie indigene fra Asia e Americhe*, FrancoAngeli, Milano, 2019.

S. Botta, *Dagli sciamani allo sciamanesimo. Discorsi, credenze, pratiche*, Carrocci editore, Roma, 2018.

S. M. Shirokogoroff, *Psychomental Complex of the Tungus*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Londra, 1935.

S. Torre, M. Benegiamo e A. Dal Gobbo, *Il pensiero decoloniale: dalle radici del dibattito ad una proposta di metodo*, in "ACME: An International Journal for Critical Geographies", vol. 19, 2020, pp. 448-468.

T. H. Lewis, *Therapeutic Techniques of Huichole Curanderos with a Case Report of Cross-Cultural Psychotherapy (Mexico)*, in "Anthropos", n. 72, 1977, pp. 709-716.

T. Morton, *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo* (2013), tr. it. di V. Santarcangelo, NERO, Roma, 2018.

T. Rossetti, *Il corpo come costruito: coordinate filosofiche per una epistemologia della danza contemporanea*, in "Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", n. 13, 2021, pp. 287-304.

T. Stolze Lima, *The Two and Its Many: Reflections on Perspectivism in a Tupi Cosmology*, in "Ethnos", n. 64, 1999, pp. 107-131.

U. Marazzi, *Testi dello sciamanesimo siberiano e centroasiatico*, UTET, Torino, 1984.

V. Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, Routledge, London, 1993.

W. Madsen, *Shamanism in Mexico*, in "Southwestern Journal of Anthropology", n. 2, 1955, pp. 48-57.

RINGRAZIAMENTI

A conclusione di questo elaborato, desidero menzionare tutte le persone che mi hanno guidata e sostenuta in un percorso tanto complesso quanto entusiasmante.

Ringrazio la prof.ssa Susanne Franco e il prof. Stefano Beggiora, grazie a voi ho potuto esplorare mondi sconosciuti e condurre il pensiero lungo direzioni inaspettate e affascinanti.

Grazie a mia mamma Samuela, per l'amore sconfinato e il supporto incondizionato, e a mio papà Claudio, per il continuo ascolto e le infinite discussioni politiche. Grazie a mio fratello Elia, per essere sempre un esempio di coraggio e determinazione, e un grandissimo grazie a mia sorella Maria, con te sperimento ogni giorno la potenza della sorellanza e della cura reciproca.

Ringrazio mia nonna Carla, mio nonno Fernando e le mie due nonne acquisite Enza e Irma, per l'estrema fiducia nei miei confronti.

Un grazie a Lorenzo, per aver sempre creduto in me, nelle mie idee e visioni del mondo. Sono profondamente grata di averti accanto.

Infine, desidero ringraziare la mia famiglia allargata: Marta, Stefano e la piccola Ludovica, Gurvir, Nirmal e Jaswinder, Francesca e Riccardo, zia Alessia e zia Nicoletta, Andrea, Ilda, Simba, Laura, Alyssa, Lisa, Federica, Alberto, Mattia, Giulia, Elia, Davide, Enrico e Federico. Con voi si sono generate parentele imprevedibili e tessuti legami creativi per imparare, passo dopo passo, a «divenire insieme».