

**Migrazione ed Esperienza Teatrale.
Dinamiche Transnazionali ed Integrazione nell'incontro tra
un migrante senegalese e la società italiana.¹**

Stefano degli Uberti – University of Sussex, Brighton

SUMMARY

This paper is drawn from the data collected during the research fieldwork that I carried out between June and December 2003. The present article reconstructs and analyses the experience of a Senegalese migrant who arrived in Italy in 1987 and achieved the own social recognition as actor in a contemporary drama company. A first theoretical part draws a critical review of anthropological literature concerning the phenomenon of “migration” and the concept of “performance”. Sustained by these theoretical premises, the research will be directed toward the comprehension of his *theatrical experience* (by a human and professional point of view), and the genesis of a form of *métis theatre* (intercultural) which develops from the common contribute of Italian and African migrant artists. To this regard, I focus the attention on the particular meanings and value assumed by the traditional figure of the *griot* (the core figure in the oral tradition of many African populations) through his artistic dramatisation.

This paper aims at shedding light on the transnational dynamics that shapes the experience of this Senegalese migrant and at showing how, in this case, the theatrical space can become both the common ground where people of different culture develop a confrontation and new means of expression, and the meaningful context where an immigrant is able to face and attribute a new sense to the dramatic existential condition that he had to endure after the forced decision of migrating.

La società italiana attuale manifesta ancora profonde difficoltà nella formulazione d'efficaci politiche migratorie in grado di favorire sia l'inserimento sociale ed occupazionale degli immigrati africani regolari che la regolamentazione e la tutela di quelli clandestini. La mancanza di un'adeguata comprensione delle differenti forme e tendenze che caratterizzano i flussi migratori (generalmente assunti come un fenomeno

¹ Il presente lavoro è un estratto riveduto della tesi di laurea in Lettere (indirizzo Antropologico-Geografico) discussa il 28/6/2004 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Titolo originale della tesi: *Mandiaye: la “messa in vita” di un griot migrante. Taetro meticcio tra Ravenna e Dakar.*

omogeneo e determinati da cause e modalità comuni), e la limitata analisi dei processi politici e socio-economici che modellano la loro dimensione locale e globale, trovano espressione nella paradossale continuità che caratterizza le politiche migratorie nazionali a dispetto dei cambiamenti nelle coalizioni di governo (Zincone, 2006).

In questo contesto, eventi quali i disordini e gli omicidi nel quartiere cinese di Milano² o la tragedia dei quattro ragazzi in motorino che nell'Aprile del 2007 sono stati investiti da un rom ubriaco³, si configurano come il terreno fertile per la manifestazione di repressi sentimenti discriminatori, ma soprattutto per l'affermarsi di un discorso sugli immigrati che li rappresenta, nel loro insieme, come una minaccia per la società o un problema che deve essere risolto. Attraverso un processo d'essenzialismo culturale che contribuisce all'esclusione sociale degli immigrati, negando la loro molteplice ed eterogenea realtà sul territorio italiano, questo tipo d'atteggiamento riafferma la loro alterità e perpetua l'immagine di una società dominata da fratture e barriere, piuttosto che svelarne ed enfatizzarne relazioni ed incroci.

Nel prendere le distanze da questa tendenza, desidero presentare il positivo incontro germogliato nella terra di Romagna tra la compagnia ravennate d'arte drammatica, "Teatro delle Albe"⁴, e Mandiaye N'Diaye, un migrante senegalese d'etnia Wolof⁵.

I dialoghi, i convivi ed i reciproci confronti avuti con Mandiaye, rappresentano il fulcro di una ricerca tesa a comprendere la sua esperienza d'attore-migrante. Attraverso la ricostruzione di questa storia di migrazione desidero mostrare come lo spazio teatrale diventi sia il terreno d'incontro dove persone con culture differenti sviluppano un confronto e nuove modalità espressive, sia il contesto significativo in cui un individuo migrante affronta e dà un senso alla drammatica condizione esistenziale vissuta in seguito alla scelta forzata d'emigrare. Questa singolare esperienza migratoria, considerata nei rapporti sociali, nei dialoghi, negli incontri, e più in generale, nelle molteplici forme di relazionalità che ne informano l'espressione, si manifesta come una realtà multivocale che s'inserisce nel contesto di quell'attuale fenomeno di processi migratori definito: "transnazionalismo". Per sviluppare questo discorso mi sono avvalso d'alcuni apparati teorici che sono stati funzionali a promuovere un'osservazione analitica più profonda della realtà esistenziale di Mandiaye.

² http://www.corriere.it/vivimilano/cronache/articoli/2007/04_Aprile/30/sparatoria_chinatown.shtml

³ http://www.corriere.it/Primo_Piano/Cronache/2007/04_Aprile/25/campo_rom_incendio.shtml

⁴ Il Teatro delle Albe viene fondato nel 1983. La compagnia sviluppa il proprio percorso intrecciando alla ricerca del "nuovo" la lezione della Tradizione teatrale. Il drammaturgo scrive i testi ispirandosi agli antichi e al tempo presente, pensando le storie per gli attori, che diventano così veri e propri co-autori degli spettacoli. Dal 1991 il Teatro delle Albe ha fondato insieme alla Compagnia Drammatico Vegetale, Ravenna Teatro, il "Teatro Stabile di Innovazione"; nel testo si farà volutamente riferimento alla compagnia sempre con la denominazione precedente in quanto la ricerca ha approfondito il primo periodo della sua formazione.

⁵ I *Wolof* sono il predominante gruppo etnico in Senegal; la loro lingua è parlata dall'80% della popolazione del paese. La società wolof è divisa in tre classi gerarchicamente ordinate: i *Géér*, *Ñeño* e *Jaam*. I *géér* comprendono il sovrano, i nobili, i marabouts, i contadini, i pescatori, gli allevatori e la guardia reale o *ceddo* mentre dei *ñeño* fanno parte i fabbri, i boscaioli, i conciatori, i tessitori e i *griots*; i *jaam* sono gli schiavi (Diop, 1981 e cfr. Diop, 1985).



Fig. 1 - Mappa del Senegal.

(Tratta da <http://senegalie.wifeo.com/images/Result2.jpg>)

Negli anni '80, all'età di circa vent'anni, Mandiaye abbandona la propria terra nativa con l'intento di costruirsi un'altra vita in Italia. Giunto nel nostro paese, la sua nuova condizione è coraggiosa, ma alquanto traumatica; egli si trova, infatti, a dover fronteggiare da un lato il misconoscimento personale mostrato nei suoi confronti dal rigido ordine tradizionale della sua società, e dall'altro il sentimento di muto disprezzo e di discriminazione vissuti nelle quotidiane relazioni con la società

italiana. Dopo aver trascorso circa due anni lavorando come venditore ambulante nelle spiagge della costa emiliano-romagnola, Mandiaye avrà l'incontro fortunoso, e quanto mai casuale, con Marco Martinelli, il regista ed attore del Teatro delle Albe. La nascita di quest'amicizia, che diviene l'evento fondamentale nel condurre ad una svolta questa quotidiana storia di deprivazione, è stato il punto di partenza di questa ricerca.

L'indagine sul campo è stata svolta interamente in lingua italiana, la terza lingua parlata fluentemente da Mandiaye, dopo il wolof ed il francese. Quest'aspetto, sebbene abbia facilitato la documentazione delle informazioni, ha, al contempo, reso necessario lo sviluppo d'alcune importanti riflessioni etnolinguistiche.

La **prima parte** dell'articolo è dedicata all'inquadramento critico del contesto teorico e degli assunti metodologici che guidano l'analisi delle informazioni scaturite dall'esperienza sul campo. In particolare, mi riferisco al filone degli studi socio-antropologici che approfondiscono la questione dell'identità e la comprensione dei fenomeni migratori, ed al contributo teorico di Victor Turner e di altri studiosi interessati ad approfondire il teatro e più in generale le *performances*, in quanto forme prossemiche.

Secondo Turner, il teatro è considerato un genere performativo in quanto può rappresentare uno "specchio della realtà". Il teatro non riflette ed esprime semplicemente un sistema sociale o una configurazione culturale: la sua riflessività ha significato in due sensi: da un lato è una critica, diretta o velata, alla vita sociale da cui nascono le rappresentazioni, dall'altro diventa esso stesso un agente attivo di cambiamento. Nelle parole di Turner, il teatro rappresenta: "l'occhio con cui la cultura guarda se stessa e la tavola da disegno su cui gli attori creativi abbozzano quelli che credono essere i progetti di vita più appropriati o interessanti" (Turner, 1993: 79).

Definito il quadro teorico di riferimento, la **seconda parte** si concentra sull'esperienza migratoria di Mandiaye, ripercorrendone ed analizzandone le tappe principali. La sua storia di migrazione sarà inserita all'interno del più ampio contesto storico dell'emigrazione senegalese. In questo ambito, sarà dedicato un certo spazio alla riflessione dei significati e del ruolo che Mandiaye attribuisce all'idea di

tradizione, intesa come cultura tradizionale.

La comprensione di quest'aspetto e l'analisi dell'esperienza d'attore-migrante di Mandiaye non potranno prescindere dalla considerazione delle motivazioni e dei sentimenti che informano la poetica drammaturgica delle Albe. La cifra stilistica della compagnia delle Albe, che diventa impulso creativo delle rappresentazioni teatrali, è definita dai suoi stessi membri: "*messa in vita*". La teatralità delle Albe è concepita come un atto di "*messa in vita*" in quanto trae ispirazione dalla vita quotidiana e dal bisogno degli attori di osservare ed interrogarsi sulla realtà che li circonda e di cui fanno parte. Gli attori non sono i semplici protagonisti di una messa in scena, ma piuttosto la fonte d'ispirazione stessa dei testi teatrali. Dai loro sogni, dalla loro sensibilità, e dal loro sguardo verso la realtà, il drammaturgo dà voce, corpo ed anima all'azione drammatica.

Questo discorso sarà ampliato nella **terza parte**, quando si porrà attenzione alle dinamiche cognitive attraverso cui la tradizione culturale del *griot* è rielaborata e reinterpretata attraverso l'espressione teatrale. Metterò in luce quali siano i significati assunti dalla figura del griot nella sua drammatizzazione artistica.

Le rappresentazioni teatrali diventano la dimensione in cui, realtà e finzione, pubblico e personale si fondono e confondono in una narrazione che, essendo verisimile in quanto fondata su una rielaborazione emotiva d'esperienze quotidiane, diventa veicolo di discernimento per il pubblico e per gli attori stessi.

Questo cammino, caratterizzato dall'attraversamento di molteplici contesti geografici, socio-culturali e simbolici, mi condurrà alla **parte conclusiva** di questo contributo. Nell'esperienza migratoria di Mandiaye il teatro assume un ruolo simbolico e rituale. Il teatro diventa lo *spazio liminale* dove egli ristabilisce un legame con la sua società e cultura, riformulando incessantemente il senso della propria esistenza transnazionale alimentata dal rapporto con la società in patria ed in terra straniera. La capacità di operare una re-invenzione della tradizione del griot, consente a Mandiaye di riaffermare il proprio senso d'identità personale. Negando e mettendo inizialmente in discussione la tradizione ed il passato di cui dovrebbe tramandare la memoria, Mandiaye conferisce loro, in un secondo momento, nuova linfa e vitalità, rivelando la dinamicità e la libertà con cui, invece, sono pensati e si riproducono.

1. Transmigranti e Performance teatrale: quadro teorico di riferimento.

Stabilire con chiarezza il rapporto tra i dati raccolti durante l'esperienza sul campo e il contesto teorico di riferimento è un aspetto molto importante in quanto rappresenta la chiave di volta sulla quale poggiano le osservazioni qui avanzate (e più in generale, una delle principali questioni su cui si confrontano e spesso divergono le numerose prospettive teoriche del pensiero socio-antropologico). Il dato, ossia il linguaggio verbale e non verbale attraverso cui Mandiaye esprime le proprie esperienze, ha assunto un ruolo centrale nel guidare le ricerche e le riflessioni teoriche di alcuni

⁶ Questo termine individua il gruppo endogamo che ancora oggi contraddistingue, più o meno precisamente, tutti quegli individui che un tempo detenevano, sotto varie forme, l'arte della parola: fabulatori, musicisti, cantori, ma anche genealogisti, mediatori e consiglieri preferenziali dei capi villaggio (Diop, 1981).

studiosi; questo apparato di supporto ha permesso di compiere “un attraversamento” analitico più profondo nella realtà del mio informatore. La teoria è servita in definitiva “a formulare l'incontro e la responsabilità che comporta o, più precisamente, a valorizzare il linguaggio con il quale l'incontro e la responsabilità che comporta sono espressi” (Crapanzano, 1995: 20). Questo discorso risponde principalmente alla consapevolezza che “sono cambiati il mondo e le culture ed è cambiato anche il modo di intendere il mondo e le culture” (Fabietti, 2000: 65). In questo contesto “le modalità del confronto con l'alterità sono di molto cambiate, e così le maniere di rappresentarla” (Fabietti, 2000: 65). Nel porre, quindi, attenzione all'aspetto di dinamicità e di cambiamento che caratterizza i fenomeni sociali, intendo sottolineare l'importanza di decostruire il discorso antropologico attraverso la rivisitazione delle sue categorie, storicizzandone e relativizzandone i fondamenti (Kilani, 1997). I concetti di “identità” o di “migrante” hanno subito una necessaria revisione epistemologica dovuta allo smascheramento del loro carattere artificioso, nell'essere “*invenzioni*” (Hobsbawm e Ranger, 1994; Kilani, 1997) ed “espressione dell'azione della ragione tassonomica” che caratterizza il rapporto che l'Occidente ha impostato con le altre società sin dal XVIII secolo (Kilani, 1997: 47).

In questo ambito, l'abbandono di una visione tipologica della storia in favore di una dimensione diacronica, permetterà di restituire ad ogni accadimento umano la vitalità che lo contraddistingue, evitando di cristallizzarlo nelle immutabili e statiche rappresentazioni antropologiche, che costituiscono il prodotto più caratteristico delle grandi imprese etnografiche compiute durante la prima metà del XX sec. “Se vi sono connessioni ovunque, perché ci ostiniamo a trasformare fenomeni dinamici e interconnessi in fatti statici e privi di connessioni?” Wolf con questa domanda riassume brillantemente la tendenza di un'antropologia che, presentando la cultura e la società come entità “autonome, autoregolantisi e autogiustificantisi”, rischia di rimanere imprigionata dai “limiti delle sue stesse definizioni” (Wolf, 1990: 55). Una prospettiva più sensibile alla processualità dei “fatti sociali”, alle loro “connessioni” ed incroci sarà qui preferita e privilegiata, suggerendo come le migrazioni internazionali non siano un fenomeno isolato ed eccezionale ma piuttosto congiunturale al nuovo assetto politico-economico globale (Amselle, 2001).

I flussi migratori pur corroborando l'idea di un generale processo di globalizzazione che si sta manifestando nei distinti ambiti del sociale, non costituiscono un fattore scatenante questo fenomeno, ma piuttosto una conseguenza della politica neoliberista impostasi dagli anni 70 in poi. Con la completa liberalizzazione dei mercati nazionali e la pressoché totale abolizione delle barriere doganali, sia le economie locali, sia quelle basate sulla stipulazione di rapporti internazionali, sono diventate progressivamente parte di un rapporto gerarchico nel più ampio mercato mondiale dove la libera circolazione delle merci è regolata soltanto dalla legge della concorrenza. Allo stesso modo, anche nella divisione internazionale del lavoro, si è instaurato il processo di deregolamentazione che caratterizza questo nuovo sistema economico, favorendo una distinzione tra centri e periferie, o addirittura la formazione di “periferie di periferie”. Nel considerare l'azione svolta da questi meccanismi socio-economici, è possibile concludere che: “I paesi di destinazione, dove ricchezza e sviluppo sono in crescita, hanno esteso le zone di reclutamento e di influenza a un numero sempre maggiore di

regioni, mettendo in moto processi dinamici di emigrazione e di immigrazione che si radicano, in parte nelle strutture imperiali del passato, in parte nella recente asimmetria dello sviluppo, che costituisce uno dei presupposti essenziali delle odierne migrazioni” (Sassen, 1999: 133). In opposizione quindi all’immagine che ritrae solitamente il fenomeno dell’immigrazione extraeuropea come la disordinata invasione di una massa imprecisata d’uomini, che abbandonano il loro paese per rincorrere un non precisato progetto migratorio, sembra emergere invece la realtà di un processo dalle solide premesse strutturali (Basso e al., 2000). Tra la fine degli anni 50 e l’inizio degli anni 60, al processo di decolonizzazione e alla nascita di nuove formazioni statuali che ha caratterizzato numerosi paesi dell’emisfero australe, si è affiancata la formazione della Comunità Economica Europea. L’Unione Europea si manifesta, tuttavia, come un’*internazionale* entità politico-economica caratterizzata da sentimento identitario che è alimentato non tanto dal concreto senso di comune appartenenza, ma piuttosto da un crescente stato d’ansia e di sospetto nei confronti degli immigranti che dall’Africa e dall’Est Europa si affacciano alle sue frontiere. Se la libera circolazione delle persone e l’estensione dei diritti sociali sono alcuni dei principi fondanti dell’Unione Europea, molte anomalie sono emerse di fronte al “problema di abolire i confini interni, per quanto concerne la circolazione dei capitali e dei cittadini comunitari, e di ripristinarli e rafforzarli per ciò che concerne la circolazione degli extracomunitari” (Sassen, 1999: 97). Queste si manifestano come le principali ragioni che hanno condotto l’antropologia a ripensare il rapporto con l’alterità e a ridefinirne, per quanto possibile, i confini concettuali. L’“Altro antropologico” non è più solamente quello situato ‘altrove’, ma è anche quello che vive ‘qui’. In questo contesto è ormai considerata impensabile l’idea di concepire l’alterità come un carattere distintivo, quasi ereditario, che marchia indelebilmente certe culture o certe popolazioni. Gli ‘altri’ non possono essere più imprigionati nella figura dell’autentico o del selvaggio, rappresentazioni considerate sempre più riduttive, ma devono essere colti all’interno dello stesso rapporto con il ‘noi’ (Kilani, 1994).

Sarà essenziale quindi assumere l’idea d’identità non in senso assoluto ma come un processo indotto da eventi esterni, e definito dall’azione relazionale e contestualmente definita degli individui, che ne rivendicano quotidianamente la sua appartenenza. L’identità definisce se stessa nella presenza di una controparte. Queste due componenti, quella contestuale e quella relazionale, dovranno essere considerate strettamente legate perché “le articolazioni relazionali elaborano, alterandoli o modificandoli, i riferimenti delle appartenenze di origine (etnica, regionale, nazionale, di fazione, ecc.), in una trasformazione che interessa i codici di condotta, le regole della vita sociale, i valori morali, e anche le lingue, l’educazione e tutte le altre forme culturali che orientano l’esistenza di ognuno nel mondo” (Agier, 2003:4). L’identità rimanda ad un altrove, ad un prima, e agli altri (Fabiotti, 2000). L’identità si presenta come un luogo di manipolazione e produzione di significati intersoggettivi, come un fenomeno socio-culturale passibile di conoscenza, nella misura in cui si tengono ben presenti tre caratteristiche principali: la *multivocalità* (vale a dire il fatto di possedere molteplici significati), la *temporaneità* e la *molteplicità delle interpretazioni* possibili. Il fenomeno della migrazione extraeuropea sarà assunto nella sua duplice realtà d’emigrazione ed immigrazione (Kilani, 2001; Dal Lago, 2002; Sayad, 2002). La

rappresentazione sociale dell'immigrante⁷, o più in generale dello straniero, è il risultato, storicamente determinato, di mutevoli occorrenze e strategie messe in atto da differenti organi istituzionali o d'informazione. Inizialmente percepito come l'*ospite che forse sarebbe rimasto* per un periodo limitato, con l'avvento delle ideologie nazionali la distinzione tra nativi e stranieri si esaspera giungendo ad identificare il migrante come "un nemico pubblico ideale per ogni tipo di rivendicazione d'identità nazionale, locale, settoriale". [...] Guardando al contesto italiano, l'immigrato diventa un "nemico simbolico e strutturale, necessario per la formazione d'identità, di quel *noi* che oggi si esige a destra o a sinistra" (Dal Lago, 2002: 11). D'altro canto l'eccessiva attenzione verso il riconoscimento delle molteplici appartenenze culturali degli immigranti, sembra rispondere ad una logica di progressiva etnicizzazione dell'Altro o ad un processo che ho definito di 'essenzialismo culturale'. Con riferimento ai migranti di nazionalità senegalese, interessanti studi hanno approfondito come appellativi o categorie, quali: il lavoratore sottopagato, il *vu' cumprà*, l'irregolare, l'indesiderabile, l'immigrato, l'islamico, non si limitino ad essere semplici etichette, ma siano l'indizio di una percezione totalizzante dell'Altro e di una determinata costruzione sociale dei senegalesi che alimenta contemporaneamente la loro esclusione tanto quanto la loro inclusione socio-culturale (Riccio, 2006b cfr. anche Riccio, 2007). Quest'atteggiamento di diffidenza e d'inferiorizzazione dello straniero ha alimentato uno scorretto approccio allo studio dei fenomeni migratori. Il migrare in questo studio non sarà considerato "come una cosa, ma il risultato di un gran numero di scelte individuali": al pari di qualsiasi fenomeno sociale "la somma d'innomerevoli storie individuali, decisioni aleatorie, progetti parzialmente consapevoli, traiettorie esistenziali" (Dal Lago, 2002: 161, 163). Una prospettiva transnazionale all'analisi dell'esperienza di Mandiaye, ovverà al pericolo di ridurre il ruolo attivo e le angosce esistenziali del singolo individuo⁸ a fattori sistemici, inevitabilmente consequenziali al processo di globalizzazione (Pollini e al. 2002, Sayad, 2002).

In generale si definiscono transmigranti quegli individui che "sviluppano e mantengono multiple relazioni – familiari, economiche, sociali, organizzative e politiche – che si estendono attraverso le frontiere. Più specificatamente, l'elemento centrale del transnazionalismo è la molteplicità di collocazioni sociali che questi transmigranti assumono sia nella società d'origine, sia in quella che li ospita" (Glick

⁷ "Il termine *immigrati*, con il cui in Italia si denominano comunemente gli stranieri provenienti da paesi poveri e di modesta condizione sociale, ha il suo corrispettivo nel francese *immigrés*, ma non ne ha nella lingua inglese che invece parla di *immigrants*. Se preferisco parlare di *immigranti* piuttosto che di immigrati non è per anglofilia, ma per esclusione: il primo termine, infatti, sembra indicare una categoria di persone designata in base ad uno status definitivo. Connota come perenne una condizione che invece è, o dovrebbe essere, transitoria. Il termine *immigranti* sembra invece più pertinente a indicare un passaggio, uno status provvisorio che dovrebbe essere superato" (Kilani e al., 2001). In più, ritengo che l'uso del termine *migrante* possa essere maggiormente funzionale nella capacità d'inferire alla duplice realtà d'emigrazione ed immigrazione.

⁸ Sebbene in quest'articolo si parli di migrante riferendosi esclusivamente a coloro che, in situazioni disagiate, scelgono di emigrare per il desiderio di migliorare la propria esistenza e quella dei propri congiunti, questo termine si riferisce più ampiamente a tutta una serie di persone che scavalcano più o meno di continuo i confini delle nazioni: i rifugiati, i missionari, gli accademici, gli artisti, i turisti o i veterani di guerre svoltesi all'estero (Pollini e al., 2002).

Schiller et alt., 1994: 7; cfr. Vertovec e Cohen, 1999).

L'approccio transnazionale segna l'abbandono di due paradigmi teorici (quello olistico in cui ogni azione è considerata il risultato di meccanismi macro-sociali e quello "individualista" che focalizza l'attenzione sulle motivazioni individuali⁹) e del tradizionale bipolarismo (assimilazione/pluralismo etnico o rientro in patria) permettendo di cogliere la realtà di gruppi migranti che transitano periodicamente per i confini degli Stati, sviluppando delle relazioni che si estendono al di là dei confini nazionali (cfr. Glick Schiller et alt., 1992 e 1995; Pollini e al., 2002). Elemento essenziale sarà render conto dell'azione dei *migranti transnazionali*, che sono contemporaneamente in diversi luoghi, "vale a dire della nuova capacità da loro impersonata di essere nello stesso tempo 'qui' e 'li'" (Riccio, 2006a:307; cfr. Grillo, 2000).

Di natura diversa sono, invece, le considerazioni che riguardano l'arte del teatro, inteso come fenomeno culturale. Alcuni studiosi, a questo proposito, hanno operato una vera *antropologia del teatro*¹⁰, rivelando le possibilità creative e conoscitive insite in questa pratica e in tutte quelle espressioni culturali che si differenziano perché sono eseguite in spazi e tempi privilegiati, distinti dai periodi e dalle aree riservati solitamente al lavoro, al cibo, al sonno: le *performances culturali* (Turner, 1993). Queste forme espressive, simboliche e culturali, individuali e collettive, si manifestano come un "veicolo per capire la profondità della vita sociale e nello stesso tempo la complessità dell'economia dinamica della vita della collettività" (Turner, 1972). Soltanto in un secondo momento, quando queste espressioni rituali sono ricollocate all'interno del continuum della vita quotidiana, si caratterizzano come *actions* (nel senso di "fare" e di "recitare", d'azione quotidiana ed esecuzione teatrale) performative¹¹. Le performances culturali sono intimamente legate ad un contesto sociale perché in esso si trova l'origine di esse. Turner individua "il luogo di maggior creatività" delle azioni performative (Turner, 1999) nelle situazioni caratterizzate da momenti di rottura che "sorgono nel corso della vita sociale, in una comunità, nei gruppi corporati o in altri tipi di campi sociali" (Turner, 1993: 177), e che si manifestano attraverso conflitti, crisi ed infrazioni dei regolari rapporti individuali e collettivi. A questo riguardo egli usa l'espressione: *drammi sociali*. I drammi sociali, che nella nostra cultura si chiamano solitamente crimine, colpa, devianza, offesa, misfatto, ingiuria, torto, danno e così via, sono considerati "la matrice empirica" da cui

⁹ Confronta rispettivamente Marx, 1982 e Durkheim, 1972, e Weber, 1974.

¹⁰ L'*Antropologia culturale del teatro* è un indirizzo degli studi etno-antropologici che ritiene l'azione teatrale un fenomeno culturale e simbolico da cui è possibile trarre "importanti chiarimenti sui modi in cui i temi e i valori culturali vengono comunicati, nonché sui processi di cambiamento sociale e culturale" (Singer, 1972).

¹¹ Il termine *performance* deriva dal francese *parfournir*, che significa letteralmente "fornire completamente o esaurientemente". "La parola *performance* non rimanda necessariamente alla connotazione strutturalista del manifestare una forma, ma piuttosto al senso processuale di "portare a compimento" o "completare". *To perform* è dunque portare a termine un processo più o meno intricato, più che eseguire una singola azione o un singolo atto" (Turner, 1999: 166). La performance, drammatica o rituale, è un processo durante il quale si genera qualcosa di nuovo, dei simboli o dei significati alternativi. L'uso del termine performance è qui considerato in un modo più estensivo rispetto al tradizionale concetto di "eseguire qualcosa".

i generi performativi imitano (per *mimesis*) la forma processuale ed in parte (mediante riflessione) attribuiscono ad essi un significato (Turner, 1993). In questo contesto Turner riprende ed approfondisce il concetto di *liminalità*¹² formulato da Van Gennep. Turner concepisce la vita reale e quella sul palcoscenico come un sistema dinamico d'interdipendenze tra drammi sociali e performances culturali. Il dramma scenico, nutrendosi di quello sociale, si manifesta come qualcosa di più rispetto ad un semplice opera d'intrattenimento perché sviluppa una retorica drammaturgica che fa riferimento alla latente struttura processuale del dramma sociale da cui ha avuto origine.

2. Migrante in Romagna: tra sogno e realtà.

Il flusso delle migrazioni senegalesi in Italia, così come in gran parte dell'Europa, si manifesta oggi come una realtà di sostanziale rilievo; se nel 2001 i dati statistici ci dicono che in Europa l'immigrazione senegalese si attestava sulle 130.000 unità (Dati Istat al Gennaio 2001) e più recentemente dall'ultimo rilevamento della Caritas, è emerso che soltanto sul territorio italiano ne soggiornano circa 46.300, pari al 2 % del totale delle domande di regolarizzazione presentate dagli stranieri (Dati del Rapporto Statistico Caritas/Migrantes 2006), è possibile affermare che il fenomeno migratorio senegalese si presenta ormai come una componente strutturale del nostro sistema sociale¹³.

La storia dell'esperienza migratoria di Mandiaye, e più in generale degli immigrati senegalesi, è legata al filo rosso della storia dell'immigrazione Murid¹⁴ e della crescente diffusione che questa confraternita religiosa ha in Senegal. In particolare, il

¹² Il concetto di liminalità, mutuato dagli studi sul rito di Van Gennep, è uno dei punti fondamentali della teoria di Turner. La zona liminale è "la soglia che sta fra due sistemi culturali differenti", "lo spazio intermedio situato tra situazioni assegnate e definite dalla legge". La zona liminale, non essendo "contrassegnata da alcuna forma determinante di potere, permette l'espressione delle forze della mutazione e del cambiamento" (Turner, 1999).

¹³ I dati che costituiscono le statistiche Istat, riguardano il numero delle residenze anagrafiche. Tale cifra quindi non dà conto né delle presenze ormai stabili di persone con regolare permesso di soggiorno, ma residenti altrove; né delle presenze, non esigue in alcune parti dell'anno, legate a lavori stagionali (in agricoltura, in industrie conserviere, nel settore alberghiero, nel commercio ambulante fuori di alta stagione); né infine delle presenze irregolari.

Il Dossier Statistico Immigrazione stilato dalla Caritas/Migrantes è elaborato invece in base al calcolo dell'incidenza che hanno le domande di regolarizzazione sui soggiornanti già registrati dal Ministero dell'Interno (cfr. Mottura, 2000).

¹⁴ Inscritta nella tradizione del misticismo sufi il Muridismo è una confraternita islamica nata nei primi decenni del 1900 in Senegal ad opera di Cheikh *Ahmadou Bamba M'Backé* e diffusasi rapidamente all'interno del paese. La comunità Murid si colloca a cavallo di più regioni storiche tradizionali: il Cayor, il Baol, il Djoloff, il Sine. Elemento fondamentale dell'organizzazione Murid è la relazione di dipendenza tra *taalibe* (discepolo) e *serigñ* (marabutto) in un triplice aspetto: *jébbëlu* (sottomissione personale), relazione carismatica e relazione di clientela. La confraternita Murid s'identifica sostanzialmente con l'etnia wolof e in quella parte di paese denominata: bacino arachidiero (1/5 del territorio, 1/2 della popolazione).

sistema organizzativo e relazionale che la contraddistingue, la *daayira*¹⁵, assume un ruolo fondamentale sia nel facilitare l'inserimento di ogni individuo nel sistema urbano, e quindi all'interno di un nuovo universo culturale ed economico, sia nel mantenerlo saldamente ancorato ad una organizzazione sociale tradizionale attraverso l'azione svolta dalla dottrina religiosa (Schimdt di Friedberg, 1994): è appoggiandosi a questa rete di legami religiosi e culturali che Mandiaye giunge in Italia nel settembre del 1987.

Nato a Diol-Kadd, un villaggio di etnia *serer*¹⁶ di circa trecento abitanti, situato nella provincia di Thies, Mandiaye (terzo di ventidue fratelli) si trasferisce a Guèdiawaye,

un quartiere periferico di Dakar¹⁷. Qua egli trascorrerà tutto il periodo della sua gioventù, fino al giorno in cui prenderà la decisione di emigrare all'estero. La realtà nella periferia della capitale o nella bidonville, come egli non esita a definirla, sembra essere vissuta con un disagio profondo che è espresso in modo chiaro dal paragone compiuto con i sobborghi torinesi o con la propria attuale località di residenza: il Lido Adriano. Con queste poche parole Mandiaye manifesta quasi un senso d'estraneità verso la propria terra natia, dove, a posteriori, gli sembra di aver vissuto già dall'infanzia nella condizione di un individuo migrante.

Come molti degli immigrati senegalesi che si trasferiscono dalle zone interne del paese in città, Mandiaye comincia già molto giovane a lavorare ed aiuta il padre nel suo lavoro di sarto. Allo svolgimento di quest'attività si affianca l'istruzione alla scuola coranica¹⁸, prescritta dalla salda tradizione dei credenti

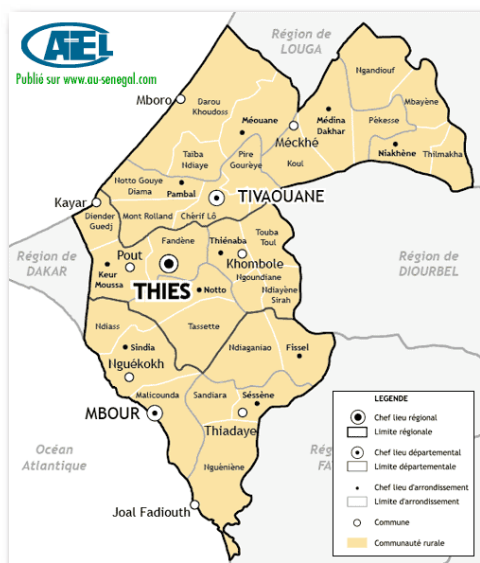


Fig. 2 - Regione di Thies (tratto da www.au-senegal.com/collectivites-locales/thies.gif)

¹⁵ Associazione fondata dai marabout nelle aree urbane. Questa ricostruisce in città la base dell'unità e della solidarietà di una *daara* che è una struttura collettivistica di produzione istituita dal marabout; localizzata in zone rurali, la daara è costituita da una scuola per la formazione spirituale dei taalibe, e da alcune abitazioni ognuna col proprio appezzamento di terreno.

¹⁶ I Serer sono la seconda etnia del paese (20% della popolazione) e sono concentrati nella regione di Thies e Sine Saloum. Sono tradizionalmente allevatori ed agricoltori e rispetto ai Wolof sono più legati alle antiche tradizioni della loro terra. Anche tra i Serer sono diffuse la religione musulmana e cristiana, tuttavia essi celebrano ancora diversi riti dell'antica religione animista africana.

¹⁷ L'emigrazione della famiglia verso la capitale, avvenuta presumibilmente nei primi anni '70, sembra essere stata motivata dalla grave siccità che ha colpito il Senegal in quel periodo.

¹⁸ Nelle città del Senegal l'educazione è affidata ad alcune istituzioni scolastiche: la scuola coranica, la scuola araba e la scuola islamica franco-araba. Nella scuola coranica l'istruzione inizia a 3 anni; sia bambini che bambine sono riuniti in classi miste. L'educazione prevede un primo periodo nel quale s'impara a leggere e recitare il Corano, senza però capirne il senso; la scuola prosegue poi fino a 18 anni ma al termine non rilascia alcun diploma o titolo di studio (cfr. Khouma, 1994; Schimdt di Friedberg, 1994).

muridi, e un'educazione di stampo tradizionale, che il padre, fedele osservante dei culti animisti, impartisce con estremo rigore. Nei confronti di questi due ammaestramenti, che durante la giovinezza assumono il ruolo di veri e propri pilastri di riferimento (sia dal punto di vista formativo-culturale che ideologico) Mandiaye reagisce, tuttavia, con un atteggiamento estremamente critico e contestatario.

Fin da tre anni mi hanno portato nella scuola coranica e ci sono stato per quindici anni. Questo gli [riferito al padre] dava da una parte fiducia, e dall'altra timore perché contraddicevo sempre quello che...[diceva]¹⁹

Soltanto dopo che hai la memoria t'iniziano a spiegare la storia ed il significato. [...] Quello che dovevo fare in quindici anni di scuola coranica era mettere a memoria tutto il libro.

...ogni tanto scappavo per andare di nascosto nella scuola francese. Sai, dopo quindici anni di gabbia!

...mio padre è un ortodosso della tradizione animista, [a cui] piaceva molto andare a trovare gli stregoni²⁰.

...sia il mio maestro di Corano che il mio maestro di religione animista, che era mio padre, erano i due che mettevo in discussione. Spesso mi piaceva quando c'erano loro due a parlare essere in mezzo; facevo sempre domande che neanche loro si facevano...infatti questo gli [riferito al padre] piaceva tantissimo.²¹

Il padre e il maestro di scuola Coranica, sono dipinti, dalle parole di Mandiaye, come gli interlocutori privilegiati e i principali agenti che discriminano ogni sua azione. Il vincolo religioso e sociale che egli mantiene verso il proprio marabout, ed il legame familiare e spirituale che dimostra verso il padre non sembrano tuttavia esaurirsi in una forma di devozione scolastica, ma diventano piuttosto il principale obiettivo verso cui manifestare il proprio disagio nei confronti di una realtà quotidiana difficile. Il continuo tentativo di metterli a confronto, non è motivato dall'intento di favorire un incontro tra i due punti di vista, ma mostra piuttosto la volontà di farli collidere per misurarne le virtù ed i limiti obiettivi. Mandiaye, sebbene dimostri un rispetto ed una profonda fiducia verso queste persone, le mette in discussione lasciando intravedere quale sarà il fattore più importante attorno al quale prenderà forma la sua idea di migrare all'estero. L'atto di riflessione che Mandiaye mostra verso la propria cultura, diventa corroborante nell'alimentare una maggiore coscienza di distacco nei confronti della cultura stessa.

¹⁹ Comunicazione personale, registrata su nastro magnetofonico in data 22/06/2003.

²⁰ Comunicazione personale, registrata su nastro magnetofonico in data 12/07/2003.

²¹ Vedi Nota 19.

2.1 Rituali di partenza

La partenza di Mandiaye, così come quella d'ogni senegalese che si prepara ad emigrare, è un evento che coinvolge il nucleo familiare ed una significativa parte della comunità; in questo caso, tuttavia, le motivazioni, le modalità pratiche e le ragioni che scandiscono i momenti precedenti all'emigrazione, sembrano essere guidati e contraddistinti dalla presenza di due registri interpretativi differenti, se non addirittura antitetici.

S: Quando hai deciso di andar via?²²

M: È stato lui che ha deciso [M. si riferisce al padre]. È stato lui che ha detto che dei suoi figli io ero [sarei stato] l'unico che [con il quale] comunque, andando anche al paradiso, riusciva [sarebbe riuscito] a comunicare... a mantenere questo contatto, a mantenere i legami famigliari... ad essere un ago²³! ...spesso mi diceva che anche avendo studiato il Corano e l'Islam che stroncano in continuazione la religione animista, io non la stroncavo mai...

Io ho una sorella a Brescia che non avevo mai visto... [fino all'arrivo in Italia] Lei è partita, è stata una delle prime rivoluzionarie che ha rotto i tabù delle regole della famiglia; è scappata dalla famiglia all'età di sedici anni, è andata in Francia e poi è arrivata in Italia, a Brescia²⁴.

Se nella visione del padre *colui che emigra è un ago*, è l'individuo che preserverà la continuità e l'unità del gruppo familiare mettendo in gioco se stesso per garantire la stabilità sociale ed economica delle persone cui è legato, in nome della fiducia e della considerazione dimostrategli, nell'immaginario di Mandiaye la figura dell'emigrante si staglia come quella di *colui che opera una scelta rivoluzionaria e straordinaria*, che lo distingue e gli permette di esprimere se stesso e la propria identità di vedute rispetto a rapporti e a regole sociali ormai troppo restrittive. Il primo di questi due aspetti, ossia la profonda fiducia manifestata dal padre verso il figlio (appare quasi essere eletto simbolicamente a "figlio eletto", prescelto per essere l'anello di coesione della famiglia, l'emigrazione della sorella maggiore non appare godere dello stesso grado di considerazione e di significato), agisce come un volano nel configurare le molteplici motivazioni che orientano le scelte di Mandiaye e la decisione del padre nel formulare il progetto migratorio.

Con me però, ha avuto fin dall'inizio una grandissima fiducia... ed è importante questo. Nell'82 quando l'Italia ha vinto i mondiali fu la scoperta per me dell'Italia;

²² Per una maggiore chiarezza espositiva nella trascrittura delle interviste ci si è avvalsi di alcune abbreviazioni: "M" , Mandiaye e "S", Stefano;

²³ Attribuendo ad Mandiaye la funzione di ago, il padre non desidera soltanto investire il figlio del compito di essere il principale individuo di riferimento per la coesione ed unità del gruppo parentale, ma sembra voler in qualche modo riaffermare anche la sua appartenenza alla casta dei rabb-ser, quella dei tessitori.

²⁴ Vedi Nota 19.

allora mi aveva molto entusiasmato la voglia di venire in Italia per giocare calcio. Allora, ero partito sicuramente non per diventare sicuramente un calciatore, ma nella mia testa c'era l'idea: "Arriverò in Italia e troverò una squadra dove giocherò perché mi fidavo di...quello che ero capace di fare. Sapevo che il calcio è [c'è] anche in Italia ...è un po' dappertutto".

...il teatro io non l'ho avevo mai fatto prima.. Ma sai, io ero partito con tutto un altro obiettivo,...quello di guadagnare tanti soldi e ricostruire la casa della mia famiglia...avevo delle altre idee in testa!²⁵

Dietro la passione per il gioco del calcio e l'intenzione di dimostrare le proprie capacità sportive, sembra celarsi il generale desiderio di conoscenza, una spinta verso la ricerca di uno spazio d'espressione e realizzazione personale. Questi aspetti tuttavia si affiancano necessariamente ad un'esigenza più materiale: l'impegno a garantire un sostentamento sicuro e durevole per sé e per il proprio gruppo familiare. Se da un lato l'idea di lavorare in una compagnia teatrale non rientrava sicuramente tra i progetti di vita, dall'altro la volontà di credere nelle proprie possibilità, in *"quello che [si è capaci] di fare"*, emerge come l'impulso più profondo alla base della scelta migratoria. Questo progetto migratorio, attorno al quale si coagulano gli interessi e gli onerosi sacrifici economici di molti componenti del gruppo, si manifesta come un fenomeno vissuto e sentito fortemente da tutto il nucleo parentale del futuro migrante, ed in particolare dal padre (Perrone, 2000). Per questo motivo, il buon esito del viaggio migratorio è collegato allo svolgimento d'alcuni significativi rituali preparatori durante i quali il padre ed il maestro murid sanciranno il loro consenso.

"Tu dovresti partire perché hai un buon cuore...", mi diceva [riferito al padre].
"Adesso dobbiamo fare questo piccolo giretto dai vari stregoni, di diverse etnie, che devono dirti se tu veramente...riuscirai a viaggiare, se il tuo viaggio sarà possibile". Quindi, per due settimane noi abbiamo girato da un villaggio ad un altro. Io ero vestito tutto di bianco come per un'iniziazione e avevo dovuto fare anche un digiuno in cui certi giorni si mangiava ed in altri...

S: Hai compiuto quindi un viaggio prima di...

M: ...prima di fare questo salto!...e molti di loro [gli stregoni, i marabout ?] mi avevano detto che...i miei spiriti di là [in Senegal] erano molto legati ai miei spiriti di qua [in Italia]. Quindi c'erano legami

S: Ma questo te lo si diceva prima di partire?

M: Sì, prima di partire. Mi avevano indicato questa persona: Marco Martinelli. Mi avevano detto: *"Incontrerai questa persona che diventerà come tuo padre, come tuo zio...cioè diventerà un maestro che cercherà di farti praticare tutto ciò che è stato teoria sia nel Corano, sia nella tradizione animista"*²⁶.

La realizzabilità del viaggio migratorio passa attraverso un atto di sacralizzazione di esso nel quale riemerge e si riafferma il valore attribuito al mantenimento dei vincoli

²⁵ Vedi Nota 20.

²⁶ Vedi Nota 19

familiari e della coesione sociale che già nei precedenti discorsi del padre si erano rivelati come fattori imprescindibili. A questo atto si unisce poi la trasmissione di alcune informazioni che riguardano il sistema di relazioni che costituiranno la condizione di partenza e il primo punto di riferimento nell'esperienza migratoria di Mandiaye. In questo contesto il rapporto tra taalibe²⁷ e marabut assume un peso rilevante.

D'altra parte nel rievocare l'azione rituale attraverso cui è stabilito e consacrato il legame spirituale e materiale tra la terra natia e l'Italia, Mandiaye sembra effettuare un'opera di reinterpretazione dei significati e delle indicazioni che gli sono trasmesse durante questo "rito di passaggio" al mondo altro. Nell'identificazione di Marco Martinelli, il regista ed attore della Compagnia delle Albe, con la persona che sarebbe stata la guida, colui che avrebbe garantito la fermezza del legame tra gli spiriti in Senegal e in Italia, Mandiaye opera una rilettura di questi fatti che non riflette le originarie indicazioni disposte degli stregoni, ma risponde alla volontà di dare un senso, una forma di legittimazione alla propria scelta professionale: l'attore di teatro.

Alcuni aspetti si distinguono quindi come fattori preliminari alla realizzazione del viaggio migratorio: il *consenso paterno* concesso soltanto in seguito ad una serie di pratiche rituali volte a tessere la trama di un legame che agisca a livello reale e simbolico nel garantire il sostegno all'esperienza migratoria, e il *desiderio personale* di esprimere e mettere in gioco se stessi, per migliorare la condizione esistenziale.

Il giorno della partenza si presenta come il punto d'arrivo di una riflessione e di un cammino personale che, dopo esser stato orientato e contrassegnato da molteplici spinte emotive, pressioni sociali ed esigenze materiali, si esplica in una volontà di emigrare, perseguita anche a costo di enormi sforzi; come afferma Mandiaye: "Si fanno [...] sacrifici per sognare, si fa di tutto per sognare" (cfr. Nota 19), "...perché solo con il sogno puoi sentirti vivo" (Cfr. Nota 20).

2.2 Drammatica condizione.

Approdato a Rimini nel settembre del 1987 e stabilitosi susseguentemente nella città balneare Lido Adriano (in provincia di Ravenna), Mandiaye si scontra presto con una realtà di vita molto diversa e lontana dalle sue aspettative di partenza. Fin da principio, sebbene l'inserimento nella nostra società sia facilitato dalla rete di solidarietà interpersonale e comunitaria garantita dalla confraternita muride, Mandiaye dimostra presto il suo desiderio di maggiore autonomia, manifestando la riluttanza nell'attribuire a suo zio piena fiducia.

Lui (riferito allo zio) mi proteggeva: mi ha fatto andare in spiaggia a vendere, mi ha accolto quando non conoscevo nessuno...era un punto di riferimento ma non una persona che conoscevo; quindi all'inizio era lui che decideva...“vai in spiaggia, non andare a lavorare da questa parte” etc...

Quando sono arrivato [...] non riuscivo a sganciarmi da quella situazione lì²⁸.

²⁷ Vedi Nota 14

²⁸ Vedi Nota 19.

“Quando lo zio mi ha detto che il lavoro era vendere orologi ed accendini, io ho incominciato a piangere forte, forte, perché ho detto: qua c'è da soffrire e nient'altro” (Lorenzoni e Martinelli, 1998: 86).

Lo zio è percepito come un vincolo o un ostacolo sfavorevole, ma imprescindibile per la sopravvivenza personale. La professione di venditore ambulante è vissuta da Mandiaye in modo fortemente traumatico. Il gravoso sforzo manifestato nel dover compiere questa attività e nel sopportare le restrittive possibilità di vita che essa impone, lascia trasparire lo stato di precarietà, sfiducia e disprezzo che egli sente verso la propria esperienza d'emigrato (così come verso la propria condizione d'immigrato agli occhi della società ospite).

“Eravamo più di dodici in casa, tutti uomini, e mi chiedevo: come potremmo dormire in una casa così? A l'ora di andare al letto vedo che tirano fuori tutti i materassi da mettere per terra, e questo subito mi ha fatto ritornare in mente il Senegal, mi ha fatto pensare ai guineiani che vengono da noi a lavorare e, per risparmiare, dormono tutti in una stanza. In Senegal io li guardavo senza pietà, pensavo che erano avari” (Lorenzoni e Martinelli, 1998: 86).

Il generale senso d'emarginazione avvertito nel quotidiano confronto con la popolazione del Lido Adriano, così come lo stato di sradicamento sociale e psicologico provato verso la sfera locale legata alla confraternita muride, costituiscono il nucleo significativo di quelle opposizioni e di quei conflitti che informano e caratterizzano il vissuto migrante di Mandiaye come un dramma sociale. Il concetto di dramma sociale, attraverso cui Turner (Turner, 1993 e 1999) individua tutti i momenti di crisi ed infrazione dei regolari rapporti individuali e collettivi che normalmente promuovono la coesione di un sistema sociale, sembra trovare corpo proprio nell'esperienza migratoria di Mandiaye. Le motivazioni, le emozioni, le angosce e i desideri, che articolano la personale storia di migrazione di Mandiaye si manifestano come la vera matrice da cui prendono vita le messe in scena o, in altre parole, le performances culturali in cui si realizza quella dimensione liminale dove il dramma sociale può essere rivissuto, interpretato e dinamicamente affrontato. La dimensione delle performance teatrali, come mostrerò a breve, si manifesta come lo spazio d'azione simbolico in cui il dramma sociale è espresso e in un secondo momento superato. La performance teatrale si delinea come un momento di discernimento dove i suoi contenuti sostanziali rinviano direttamente al dramma sociale (Turner, 1993). Nella situazione di Mandiaye, il lavoro diventa la ragion d'essere dell'emigrazione ma anche la ragione del malessere che si prova immigrando (Sayad, 2002).

L'emergente distacco dalla fede mussulmana e dalla confraternita Murid che aveva fornito il supporto per il progetto migratorio, e lo stato di marginalità e fallimento avvertiti nei confronti del contesto sociale d'approdo, inducono ad un duplice freno inibitorio nell'identità di migrante che Mandiaye cerca faticosamente di costruire. Di fronte a questo generale misconoscimento del proprio ruolo, Mandiaye trova, tuttavia, sostegno e fiducia nelle parole di un amico, l'unico che sembra esser capace di comprendere la sua situazione.

Avevo anche un amico in Senegal che mi scriveva dicendomi: “Allora come sei messo? Non sei ancora uscito dalla tua gabbia...meditativa? Salta fuori; lascia tutto; sono soltanto fregature”. Mi diceva: “Smetti di parlare col Senegal; devi rompere i rapporti e creare il tuo Senegal lì in Italia. Vai vicino alle persone; impara la lingua; impara a conoscere la cultura; fatti degli amici italiani. Lascia stare il Senegal...poi ci tornerai. Noi ti conosciamo, non ci abbandonerai; non perderai quello che hai acquisito dalla tua cultura. Metti da parte quello che hai e fai il salto!”. Questo era un amico...un amico che non si è mai mosso dal mio quartiere²⁹.

Le parole di questo amico mostrano, di qui a poco, un'importanza decisiva. I pensieri ed i progetti personali di Mandiaye, fino ad allora rimasti celati ed inibiti sia a causa delle grandi aspettative riposte nella sua esperienza d'emigrazione, sia a causa del sentimento di deferenza provato verso il proprio marabout, trovano, infatti, espressione attraverso la voce di questa persona. Queste parole risuonano con una duplice intensità perché sembrano essere percepite sia come una dimostrazione di profonda stima e fiducia personale, sia come l'indizio significativo di una nuova tendenza: lo sguardo in avanti della tradizione. La stessa sensibilità verso questa profonda ed urgente questione culturale è manifestata da Ahmadou Hampâté Bâ che, nel riflettere sul rapporto tra tradizione e modernità, osserva: “La tradizione è come un albero, c'è il tronco, ma ci sono anche i rami. Un albero senza rami non può dare ombra. È per questo che occorre che le tradizioni stesse sfrondino i rami che muoiono. Io sono contro la conservazione cieca delle tradizioni, come sono contro la loro negazione totale, che significherebbe la negazione, l'abdicazione della personalità africana” (Hampâté Bâ, 1998).

Forse, è proprio l'eco delle parole di questo amico che guidano Mandiaye nella decisione di incamminarsi verso le tavole del teatro.

All'inizio mi ero detto: “Io come venditore faccio schifo, non mi piace. Calciatore non potrò diventare. Sono senza documenti. Questa è una opportunità. Conosco uno che abita qua. Un italiano. Già dal primo sguardo mi piace tantissimo. Io mi fido e vado...cieco...e dopo si realizzerà!”³⁰.

2.3 Va in scena la nuova realtà d'immigrato.

Dopo aver trascorso ormai un anno lavorando come venditore ambulante, nel settembre del 1988 Mandiaye fa la conoscenza della persona che segna la svolta decisiva nella sua esperienza d'emigrato, d'immigrato, o più semplicemente di giovane senegalese: l'incontro con Marco Martinelli. Questo sarà un evento foriero di una ricchezza culturale e personale reciproca.

S: *Ma, come è avvenuto l'incontro tra te e Paolo,...tra te e la Compagnia?*

M: *Qua vicino c'è quello che chiamano: “Il Villaggio del Fanciullo”; questo è una*

²⁹ Vedi Nota 20.

³⁰ Vedi Nota 19.

luogo gestito da un prete in cui si concentrano tutti gli immigrati senegalesi che sono appena arrivati.

Nell'87, quando c'è stata la scoperta di una Romagna africana, la Compagnia ha deciso: "Basta parlare dell'Africa; portiamo l'Africa in scena!"

Per il progetto teatrale loro avevano già stabilito un compenso mensile ed un contratto. [...] Quando sono venuti a chiedermi di fare teatro, io ho detto subito che lo avevo già fatto...anzi ho detto addirittura che avevo fatto il conservatorio di Dakar!...anche se non era vero nulla!

S: *Hai finto per la prima volta!*

M: *...sì, però la faccia di Paolo mi dava fiducia. Paolo è una persona che ti trasmette fiducia subito...è molto generoso, molto pietoso...capace di attirare...³¹*

Tra Mandiaye e lo sceneggiatore ed attore della nascente Compagnia teatrale delle Albe si instaura immediatamente una profonda intesa. L'iter culturale della compagnia teatrale, il cui spirito poetico scaturisce da uno sguardo disincantato verso la realtà, s'incrocia con la strada di Mandiaye. Sarà attraverso la sua partecipazione alla compagnia che il gruppo di teatranti raggiunge la definitiva consapevolezza che la terra di Romagna è africana, che la narrazione della realtà deve essere ormai un racconto a più voci, ricco delle diverse essenze che ne costituiscono l'humus creativo. L'aspetto che fin dall'inizio sembra fondare la grande amicizia con Marco Martinelli è il profondo sentimento di fiducia provato da Mandiaye; Martinelli è subito considerato come la vera controparte di quel legame intessuto dagli stregoni d'Africa durante i preparativi per la partenza. La sicurezza e la certezza nell'affidarsi a questa persona, sembrano essere gli stessi sentimenti che Mandiaye ha dimostrato essere determinanti nei rapporti instaurati rispettivamente con il padre e con l'amico. Mandiaye non esita ad instaurare delle corrispondenze tra la propria esperienza di vita e quella di Martinelli.

Anche Paolo è un conoscitore di questo tipo perché ha fatto la scuola cattolica; anche lui fin da piccolo è stato mandato a...a fare i campi religiosi [educazione in collegio?]. Anche lui all'età di vent'anni ha deciso di cambiare vita, e quindi di andare [di rivolgersi] ai greci [alla cultura greca?], di andare al teatro, prendere Dioniso etc...³²

Avendo avuto subito questo rapporto di simpatia e di fiducia con Paolo, anche se dentro di me inizialmente non volevo [fare teatro], ho resistito...anche perché ero abituato a soffrire, avendo avuto un tipo d'educazione dottrinale, forzata come quella dell'Islam o dell'animismo.

[Dopo il primo spettacolo] *Paolo mi ha detto: "Noi siamo rimasti molto felici di averti conosciuto. Abbiamo visto che di te ci possiamo fidare. Se a te può far*

³¹ Vedi Nota 20

³² Vedi Nota 19.

piacere continuare, noi possiamo ricostruire il teatro interetnico delle Albe”.
Io ho scelto di essere destinato a fare una cosa di cui non avevo neanche grande piacere all'inizio. All'inizio ho scelto perché era un lavoro che poteva darmi dei documenti ed un lavoro garantito. Potevo essere in contatto con gli italiani³³.

Da principio, la decisione di intraprendere il lavoro d'attore teatrale non sembra rispondere a precise inclinazioni personali; neanche la ricerca di una maggiore partecipazione alla realtà socio-politica italiana, sembra ancora essere elemento sufficiente alla nascita di un chiaro e stabile progetto migratorio. La scelta di Mandiaye segna, però, una svolta capitale nella misura in cui non rispecchia più l'atto di un individuo che opera in nome di una missione affidata dal proprio gruppo. L'emigrazione diventa un progetto individuale, privato del suo obiettivo inizialmente collettivo. Emigrare non significa più assistere il proprio gruppo, ma diventa piuttosto l'espressione di una volontà d'emancipazione dalle costrizioni del gruppo stesso (Sayad, 2002); soltanto all'interno di questo contesto si possono chiarire i diversi rapporti di forza a cui Mandiaye è soggetto da parte delle due società di riferimento, e si può veramente comprendere il duplice ruolo svolto dal teatro (considerato come dimensione spaziale e cognitiva). Lo svolgimento della professione d'attore se da un lato promuove, infatti, una critica revisione e un successivo allontanamento o, in alcuni casi una decisa frattura, nei legami di riferimento collettivo ed identitario, dall'altro si costituisce come momento di dialogo dove Mandiaye è in grado di elaborare delle risposte efficaci per dare un senso alla propria esperienza di migrazione e ai drammatici disagi ad essa legati.

L'adesione alla compagnia teatrale contrassegna un radicale indebolimento nella saldezza dei rapporti instaurati con lo zio di Rimini e con gli amici senegalesi con cui Mandiaye ha condiviso l'alloggio. Al dissenso di questi si affianca, inoltre, la forte opposizione della famiglia residente in Senegal, ed in particolar modo del padre, che non mostra però una resistenza assoluta alla scelta del figlio.

*Quando ho incontrato Martinelli che mi ha detto: “vieni!”, io sono andato [lo seguito] subito; senza sapere che cosa voleva dire [teatro?], ne di che cosa si trattava ma con la fiducia di prima faccia, di uno sguardo convinto...
...e lui (M. si riferisce a Pappajali, lo zio) non ha voluto questo. Ha incominciato quindi a scrivere delle lettere dicendo a mio padre delle...a mentire insomma.*

(riferendosi al padre)...quando ho iniziato di spettacoli non ne voleva sapere...anzi...per fare quello che ho fatto...ho dovuto usare [il] pugno di ferro...perché nessuno era d'accordo, nessuno.

S: *Ti riferisci alla tua famiglia?*

M: *Nessuno della mia famiglia [era d'accordo]. Nessuno dei miei amici che avevo qua perché dicevano: “Nooh, tanto i bianchi ti rovineranno, ti faranno bere l'alcool, ti faranno mangiare il maiale...insomma utilizzavano queste...”.*

Il teatro nella nostra lingua non esiste; non esiste la parola teatro, per cui tradotto

³³ Comunicazione personale, registrata su nastro magnetofonico in data 01/12/2003.

in francese theatre diventa gioco...[in effetti] è anche un gioco, nel senso della parola.

Io come molti di noi sono partito perché ci sono problemi economici, situazioni familiari abbastanza complicate. [...] Quindi mettersi a fare un lavoro che è chiamato gioco, non viene mai chiamato (è considerato) lavoro o una [attività per condurre una] vita normale...

[gli amici con cui divideva l'appartamento] hanno scritto delle lettere a mio padre dicendo: "Guarda che Mandiaye si è perso. Vive per strada. Non vuole più avere compagni senegalesi. Sta sempre con gli italiani"...³⁴

A questo proposito, l'esperienza di Mandiaye dimostra di andare oltre le categorie di emigrato o immigrato. La sua storia di migrazione dischiude uno scenario interpretativo nel quale la dimensione socio-culturale, rappresentata dai legami che intrattiene con il paese d'origine, e quella articolata dagli incontri con i membri della compagnia, assumono un ruolo equivalente e sostanziale. In questo contesto, la transnazionalità che distingue la realtà esistenziale di Mandiaye non si manifesta semplicemente in senso spaziale ma si esprime simbolicamente nell'influenza con cui queste relazioni, in un processo di continuo incontro, scontro, intersezione e mutamento, informano e configurano la percezione di se.

L'ampio dissenso suscitato da parte della collettività senegalese contigua a Mandiaye non si manifesta tanto per ragioni legate specificatamente allo svolgimento dell'attività d'attore, ma sembra essere motivato piuttosto da un atteggiamento di diffidenza e chiusura verso la società italiana, e quindi verso il comportamento di sostanziale apertura del loro connazionale. Quest'aspetto sembra confermare la generale tendenza all'isolamento che diversi studiosi d'immigrazione hanno rilevato essere caratteristica dei senegalesi (cfr. Riccio, 2001; Werbner, 1991). A questo proposito, ritengo allora significativo considerare l'esperienza di Mandiaye, non come un caso singolare, ma piuttosto come una concreta testimonianza della possibilità di superare alcuni dei problemi legati all'inserimento e al comportamento isolazionista degli immigrati nel nostro paese. L'inserimento lavorativo non dovrebbe, infatti, esaurirsi nella risposta ad una domanda d'impiego, ma si dovrebbe inserire in un contesto relazionale di stima, fiducia e rispetto reciproco.

Risulta importante considerare inoltre come il sentimento di contrarietà del padre affondi le sue ragioni in un terreno più profondo: quello della tradizione e della diversità culturale con cui il concetto di lavoro, ed in particolare, d'artista sono formulati. La scelta di Mandiaye porta ad una posizione d'aperto conflitto, che non si riduce al semplice dissapore tra congiunti o membri dello stesso gruppo, ma si manifesta con una più esplicita sfida al tradizionale ordine stabilito della comunità.

Ogni volta che torno in Africa una delle cose che mi piace è stare in mezzo ai griots e sfidarli...perché è anche sfida.

Se questa cosa mi deve uccidere (la sfida con i griots), io per dare un esempio

³⁴ Vedi Nota 19.

*concreto vado a morire...va bene lo stesso. A volte faccio [compio] rischi anche grossissimi mettendomi in mezzo a loro. Facendo così, però, scopri tanto*³⁵.

Nella società wolof si opera la distinzione tra lavoro sacro e lavoro profano, e non tra lavoro e svago. La dimensione ludica, spesso presente in alcuni momenti rituali, è comunque considerata intrinsecamente connessa al lavoro comune svolto da una collettività. Questa caratterizzazione agisce, quindi, determinando il valore attribuito ad ogni attività sociale compiuta durante il tempo quotidiano ed extraquotidiano. Di conseguenza l'arte del teatro, avendo perso nella nostra società quella dimensione di ritualità (che numerosi studiosi giudicano l'ultimo baluardo di fronte alla generale tendenza verso la riduzione di questo genere espressivo a mero momento spettacolare) (cfr. Giacché, 2004; Schechner, 1984 e 1990; Turner, 1993 e 1999), è una pratica fortemente osteggiata dal padre di Mandiaye; egli considera il figlio occupato in un'attività poco onorevole, rispetto a quello che stabilisce la sua appartenenza castale, l'etica muride, ed i suoi obblighi d'immigrato verso la comunità d'origine³⁶.

Il dramma sociale vissuto da Mandiaye in seguito al senso di disconoscimento compiuto nei suoi confronti dalle persone più fidate, diventa ancor più evidente allorché egli porta in scena uno spettacolo, il Griot Fulêr³⁷, dove egli si appropria di questa figura della "cultura tradizionale", rileggendone alcuni caratteri distintivi.

Griot si nasce e non si diventa. Io potrò diventare un artista di livelli straordinari ma non potrò mai essere chiamato o considerato un griot. Io sono nato come [appartenente ad una] "famiglia nobile" per cui ci sono delle scale.

(Riferendosi al proprio amico) *Lui non ha accettato. È l'unico che mi ha detto in faccia: "Tu non devi fare l'artista perché io sono il tuo griot, tu sei il mio nobile". "Fare l'artista vuol dire umiliarti e tu non devi essere umiliato davanti a me. Io sono umile vicino a te ma tu mai devi essere umile nei miei confronti". Sono i suoi modi di dire! È il modo in cui costruisce le sue cose.*

Lui fa parte della famiglia dei ñeño, degli Invidiati, dei griots. Lui non accettava perché suono il tamburo; solo i griots sanno suonare. È un caso raro vedere un non-griot che suona; puoi praticare l'arte ma suonare [in pubblico?] è una cosa molto...

³⁵ Ibidem.

³⁶ In Senegal l'importanza dei cognomi é tradizionalmente molto forte; questi sono indicativi del gruppo etnico, della casta d'appartenenza e del gruppo religioso di riferimento. Il suo cognome, *N'Diaye*, è legato alla figura di *Ndyadyan Ndyay*, il marabout di etnia pular che durante la metà del XIV sec. fondò il regno Wolof. Originariamente Mandiaye apparterebbe alla classe dei géér; nel considerare tuttavia, il valore che Mandiaye attribuisce di questi all'interno del suo contesto socio-familiare, ne è emerso un uso ed una re-interpretazione del significato estremamente flessibile e creativa (cfr. Ki-Zerbo, 1977; Gambi e al., 1995; Perrone, 1995).

³⁷ Ideato nel 1993, il Griot Fulêr è un progetto teatrale che prende vita da una polifonia di voci animate dallo stesso desiderio: mantenere vivo il valore della memoria e la forza dell'immaginazione che scaturiscono dalla loro narrazione, sia per incoraggiare una cultura d'ascolto e di reciproco scambio, sia per fronteggiare la perdita delle radici causata dall'emigrazione e dal generale senso di incertezza del presente. Protagonisti della messa in scena sono due personaggi: il griot e il cantastorie fulêr della tradizione romagnola. Lo spettacolo si costruisce attorno ai dialoghi di questi due fabulatori che guidano il pubblico a conoscere e condividere una nuova dimensione del reale, quella meticcica.

Suonare è una cosa specifica del griot. Se uno suona è obbligatorio pensare che sia un griot.

e io sfido, dico sempre "bisogna andare al di là". Io non ho voglia di rimanere solo sulle parole³⁸.

Nei giorni nostri, benché i principi e le norme stabilite dall'ordinamento castale wolof non costituiscano più un rigido vincolo prescrittivo al destino sociale di ogni individuo, Mandiaye non appartiene alla casta dei *gèwél* (i griots cantastorie) così come è alieno alla tradizione del teatro occidentale. Si considera griot soltanto in quanto attore. Mandiaye è la maschera di un griot; questo è sufficiente a produrre un'incrinatura nel rapporto di continuità che assicura ad un immigrato la percezione



Fig. 3 - Disegno di un griot che suona la kora
(Tratto da Mage, E., 1968)

del senso d'appartenenza verso la propria società nativa. L'agire di Mandiaye, se da un lato è percepito come un attentato alle radici culturali che assicurano l'equilibrio sociale del suo gruppo familiare, dall'altro lo pone in uno stato di grande instabilità ed ansia. La consapevolezza personale del suo ruolo sociale non è più chiaramente confermata, a causa sia dello scetticismo e mancanza di credito dimostrato dalle persone che lo legano al Senegal, sia della sua personale perplessità ed incertezza di fronte alla professione d'attore. Il "senso di presenza" di Mandiaye è messo in grave pericolo.

L'improvvisa assenza della controparte di riconoscimento conduce ad una condizione di drammatico disagio sociale. Il suo atto è percepito come la rottura di un tabù che minaccia la sopravvivenza del gruppo familiare, improvvisamente a rischio per la mancanza della propria fonte di sicurezza economica.

La messa in scena della figura tradizionale del griot è un processo che tuttavia assume una funzione ambivalente;

questo atto se da un lato mina il riconoscimento sociale di Mandiaye nei confronti della società d'origine, dall'altro pone al tempo stesso le premesse per il superamento di questa condizione. Per comprendere come ciò avvenga, sarà necessario, prima di tutto, tenere presenti quali siano le motivazioni che caratterizzano le radici poetiche della compagnia delle Albe.

3. Origine dell'ispirazione poetica.

La volontà di narrare il mondo, di dialogare con esso interrogandosi sulla propria realtà attraverso la costante e rituale celebrazione dell'atto teatrale è l'impulso scatenante l'ispirazione poetica delle Albe e il contenuto che sostanzia la forma dei drammi.

³⁸ Vedi Nota 19.

Nel 1986 la Compagnia delle Albe fa una scoperta decisiva: la Romagna è Africa. La realtà sociale ed il sottosuolo romagnolo stanno cambiando colore di fronte al numero crescente di vu' cumprà che affollano le spiagge e tornano, come i padri, alla loro terra. Nel prendere atto di questa realtà, che induce a sostenere provocatoriamente l'esistenza di una "Romagna Africana", la volontà della compagnia di raccontare il mondo e se stessi all'interno di esso, si esprime nell'impegno ad interrogarsi su questa realtà sociale. La consapevolezza che il teatro incarni "l'orrore e la gioia che proviamo nel vivere", è il fuoco che infiamma l'agire teatrale: il mondo dei vu' cumprà e il razzismo a cui essi sono soggetti diventano la materia viva di questo teatro (Martinelli, 1988: 8). Questi sono i presupposti che conducono la Compagnia a scoprire sulle spiagge della costa romagnola le radici creative da cui avrà origine una forma di *drammaturgia meticcias*. Lo spettatore rappresenta una componente ineliminabile di questo teatro dal momento che egli stesso, non essendo "l'interlocutore (attivo o passivo) di una comunicazione, ma piuttosto il terminale di una "corrispondenza", esprime "il sociale" a teatro (Giacché, 1991: 88-91).

La forma meticcias, caratterizzante le rappresentazioni drammaturgiche, si manifesta come l'effetto naturale di un'espressione teatrale che non si sviluppa dalla creazione di un linguaggio artificioso, ma scaturisce dalle singole personalità degli attori, e quindi dalle qualità culturali ed emotive che li contraddistinguono. La creazione di un linguaggio teatrale meticcias si articola in un discorso che lega passato e presente, tradizione e modernità, la realtà di nativo e quella di emigrato.

La realtà e le emozioni degli attori, così come la vitalità ed il sentimento partecipante del pubblico (non inteso semplicemente come una platea di spettatori, ma come il più ampio contesto umano in cui gli attori sono inseriti quotidianamente), costituiscono le fonti ispiranti delle messe in scena teatrali che, a questo proposito, vengono definite dagli attori: "*messe in vita*". Storia-scrittura, attore-autore sono le opposizioni su cui si fonda il concetto della messa in vita. L'attore non è solo un corpo recitante ma si fa carne allo stesso modo in cui la scrittura teatrale è viva quando diventa parola incarnata delle storie individuali. Le maschere teatrali ideate dal Teatro delle Albe, non rappresentano il risultato di un processo di tipizzazione degli individui più caratteristici di una società, ma sono personaggi resi vivi dall'energia creativa ed espressiva di persone che, prima d'essere attori teatrali, sono *attori sociali* (cfr. Goffman, 1969; Turner, 1957). L'azione degli attori si esprime su un palcoscenico che si trasforma in uno spazio teatrale simbolico; esso diventa il luogo di dialogo e confronto con la *πολις* rappresentata dal pubblico, allo stesso modo in cui lo è il *penc*³⁹, il campo d'espressione dei griots.

4. La "messa in vita" di un griot migrante

Il linguaggio teatrale delle Albe assume nei confronti della tradizione un ruolo ambivalente. La tradizione si connota come il campo d'aperto confronto dove Mandiaye sembra voler riconquistare il valore di una propria considerazione sociale.

³⁹ Il *penc* identifica un'area circolare definita da una fila di ciottoli che delimitano lo spazio all'interno del quale la comunità si riunisce per discutere e prendere decisioni riguardanti la collettività.

La figura del griot e l'affine progetto teatrale, il Griot Fulèr sono l'emblema del lavoro sulla contaminazione che nasce dalla necessità di reinventare le proprie radici.

Tradizionalmente i griots occupavano un ruolo centrale nella cultura di molti popoli africani⁴⁰. Educati all'arte di saper esprimere se stessi, non solo attraverso il *verbum* ma anche attraverso il linguaggio della musica e del corpo, i griots detenevano sotto varie forme il *potere della parola*; essi si distinguevano per la grande libertà espressiva di cui godevano, e al contempo per la grande considerazione sociale di cui erano oggetto. La principale funzione dei griots, definiti anche “artigiani della parola”, è sempre stata quella di preservare la memoria storica e genealogica delle casate reali wolof stabilendo, molto spesso, una diretta continuità con gli antenati mitici; nel detenere il potere della parola, il griot è, quindi, il simbolo per eccellenza del sapere e della memoria collettiva. Svolgendo, inoltre, il molteplici ruolo di emissario e confidente dei re, di arbitro e conciliatore in situazioni conflittuali, d'organizzatore nei principali momenti cerimoniali della vita, il griot si distingueva come colui che con modalità differenti si poneva come un tramite, come il mediatore tra le diverse parti di un gruppo sociale⁴¹.

Il suo personaggio nell'esperienza teatrale di Mandiaye (un senegalese d'etnia wolof che, vorrei ribadire, non è membro della casta degli artigiani della parola) sembra assumere un valore ulteriore che non si esaurisce nella semplice ripresa delle proprietà fisiche e delle qualità estetiche distintive di questa figura sociale: il griot diventa la voce di Mandiaye, la chiave che libera la sua parola e la sua volontà di reagire alle catene imposte dall'esperienza di un'iniziale condizione migratoria deprimente.

S: *È nella possibilità di essere considerato anche un artista che ha trovato un punto di contatto con la modernità?*

M: *Si, si. Perché ciò che non posso dire io, è libero di dirlo il griot. Ciò che io non posso fare è libero di farlo il griot perché vive in una società che gli permette, gli autorizza di usare come vuole la parola e il suo corpo.*

M: *[Se fai parte della casta dei griots],...sei nato in una famiglia in cui hai il diritto di parlare; in una cultura orale è difficile avere il diritto della parola.*

⁴⁰ Le performance spettacolari dei griots, ossia i cosiddetti *geews* che vengono compiuti sempre all'interno del *penc*, sono ben conosciute proprio perché la loro grande sensibilità estetica si manifesta in una tecnica espressiva assai elaborata. L'uso di una recitazione salmodica, una grande capacità nella modulazione della voce, l'abile controllo della propria mimica e l'assoluto dominio del ritmo consentono al griot di stimolare ed attrarre la sensibilità emotiva del pubblico al quale di volta in volta si rivolge.

⁴¹ Secondo l'origine etimologica wolof, il termine *griot* significa “colui che appartiene al cerchio”. Il griot è colui che sta al centro del cerchio della propria comunità; se da un lato è colui che è in grado di resistere agli occhi che lo circondano e lo interrogano, dall'altro lato è colui che riesce a garantire il legame tra coloro che costituiscono il cerchio. Il compito più profondo del griot non è distrarre o divertire ma procurare equilibrio, armonizzare gli uomini (cfr. Beltrame, 1997). Il significato del termine attraverso cui quest'individuo è nominato non rimanda quindi ad un'azione definitoria, ma contrassegna piuttosto un tipo di relazione. Il ruolo del griot si esprime, in definitiva, nella capacità di mantenere una posizione centrale all'interno della comunità, per poterne garantire la continuità (cfr. Panzacchi, 1994).

Io non mi considero un griot. Oggi in Europa, nell'arte di cercare il nuovo, di creare novità, nel voler cambiare modi di dire o modi di fare...si hanno sempre esempi o riferimenti. Oggi per narrare una storia, io in quanto africano, dico...cerco di interpretare il ruolo di un griot. Io divento un griot, o meglio faccio una maschera di un griot e quindi (di conseguenza) molti giornalisti o spettatori marciano su questo binario per dire che sono un griot. Io non sono un griot, lo sto incarnando...essendo un artista ed essendo [di questo] molto entusiasta⁴².

Mandiaye reinterpreta la figura “tradizionale” del griot; egli promuove la vitalità di questa tradizione attraverso una sua messa in discussione, compiuta per mezzo del linguaggio teatrale. Egli, da attore, si appropria di questa figura sociale e la trasforma in un personaggio che in scena si carica di contenuti e significati nuovi: la libertà di parola della maschera del griot diventa la libertà d'espressione di Mandiaye in quanto immigrato e l'artificio con il quale riesce a riaffermare il ruolo della sua presenza sociale tra il gruppo familiare e la società nativa. In scena Mandiaye è padrone del proprio corpo e della propria voce, è libero di rivolgersi al proprio pubblico e di ricevere da esso il giusto plauso. Egli supera quello che Sayad definisce, lo stato di “apostasia culturale e sociale”, la condizione d’“assenza illegittima” che richiede un intenso e costante lavoro di legittimazione (Sayad, 2002).

Questo fenomeno appare ancor più evidente dal momento che Mandiaye non è un griot, non appartiene alla casta dei géwél; egli recupera un passato di cui non è neppure direttamente rappresentante, ma che, tuttavia, gli permette di instaurare un dialogo sia con la propria società sia con quella italiana nella persona del fulêr, ossia il narratore di fiabe che, fino all'inizio degli anni '30, girava di casa in casa nelle campagne romagnole raccontando storie in cambio di un riparo durante le fredde notti

invernali. La favola del Griot Fulêr fugge qualunque tipo di stereotipo propagandistico o qualunque rigida classificazione proprio affondando nelle radici: “il pubblico avverte [...] che la comunità può essere una normale condizione piuttosto che una straordinaria sensazione, e che il teatro non la ricrea dividendo gli spettatori a seconda della loro (razionale) padronanza di una lingua, ma raccogliendoli sulla base di una medesima (musicale) appartenenza alla stessa storia” (Giacché, 1996).



Fig. 4 - Griot che suona la kora al Buskers Festival di Ferrara (Venturoli C., 2003)

L'arte teatrale delle Albe mette in luce il suo stretto legame con la realtà sociale, con il vissuto dei suoi attori. La reinterpretazione della figura del griot nella cornice definita dalle quattro pareti di un teatro, ha un effetto significativo non solo in termini di apprezzamento professionale ma anche d'affermazione personale. La messa in scena del griot non si limita ad essere la sola riproposizione in forma

⁴² Vedi Nota 19.

drammatica di un istrione africano dalle straordinarie doti dialettiche ed artistiche, ma diventa l'abile rilettura di una figura della società africana tradizionale. Recuperando la centralità esistenziale vissuta dai griots nella loro società, Mandiaye raggiunge una propria centralità come attore ricostruisce la sua condizione come immigrato di fronte al pubblico italiano.

Il griot è la memoria della comunità e l'anello che la tiene insieme attraverso la conoscenza ed il ricordo della sua cultura e della sua storia collettiva. Mandiaye sebbene non occupi tradizionalmente questo ruolo all'interno della sua società, pur tuttavia sul suolo straniero egli assolve questo compito, diventando il simbolo e il portavoce della cultura senegalese in terra d'immigrazione e ponendosi come il fulcro d'aggregazione di una nuova comunità, quella interculturale. In definitiva, la "messa in vita" di questo particolare tratto della cultura tradizionale wolof, si presenta come la risposta ad una precisa scelta: l'appropriazione d'un insieme di significati, valori ed attributi che, flessibilmente reinterpretati, consentono di fronteggiare ed amministrare culturalmente la realtà d'immigrazione in cui Mandiaye sperimentava un disorientamento e la perdita del senso ultimo di se stesso. La storia personale diventa storia teatrale, *messa in vita*, il seme da cui prendono corpo i diversi personaggi dei drammi di Martinelli.

Per Mandiaye, il teatro originato dal sogno creativo delle Albe, e la dimensione d'espressività artistica e culturale che scaturisce dalle narrazioni "drammatiche", assumono le potenzialità riflessive e trasformative che Turner percepisce in diversi generi di performance culturale. I drammi quotidiani e le difficoltà che ogni individuo (migrante e non) sperimenta di fronte al generale processo di reificazione e disconoscimento del proprio "sé sociale", si manifestano come le crisi sociali e culturali da cui hanno origine le messe in scena della compagnia delle Albe. In queste performances culturali della compagnia delle Albe, la vita sociale non è semplicemente riflessa, ma è soggetta ad un momento di valutazione ed interpretazione critica che diventa attivo agente di cambiamento e di superamento dei drammi sociali stessi da cui si sono generate.

Mandiaye continua a perseguire i suoi progetti professionali nonostante i giudizi di contrarietà espressi dal padre e da chi compone la sua rete di relazioni transnazionali. In un secondo momento, saranno queste stesse motivazioni a ricondurlo sulla strada di casa e ad affrontare un ritorno in patria che, benché sia generalmente vissuto con ansietà da ogni migrante, per il valore simbolico assunto nel decretare il successo o il fallimento del progetto migratorio, per Mandiaye, attore di teatro negletto e spiantato, segnerà una radicale svolta nella considerazione attribuita al suo agire sociale.

[Io e la Compagnia]...avevamo [organizzato] questa piccola tournée un po' all'università di Dakar, un po' al teatro nazionale di Dakar, un po' in alcuni villaggi all'interno del paese...

Ho scritto quindi a mio padre dicendogli: "Guarda sto preparando questo e quest'altro. Dovrei rientrare in Africa; sono senza documento e senza soldi; non vi aspettate nulla di diverso di quello che ero...però è un inizio". Mio padre era molto preoccupato su questo, perché [...] rientrare come un artista, come una specie di griot, era un po'...

[riferito al padre] *mi diceva: “Guarda che tuo zio mi ha detto questo ed altro...”, io gli rispondevo: “Guarda che io senza di questo non riesco a vivere e non riesco neanche a mandarti i soldi per mantenere i tuoi ventidue figli”. E lui mi diceva: “Va bene, finché è così. Fallo ma sappi che ci sono delle regole molto rigide anche su queste cose qui”. Io l’ho invitato, lui è venuto a vedere lo spettacolo e a detto: “Cosa c’è di brutto in questo, cosa c’è di male!”.*

...oggi mi sono ritrovato...l’unico ostacolo era mio padre. Da una parte non voleva ma dall’altra non ha mai detto: “Non mi piace!” se non all’inizio...⁴³

5. Attore e Transmigrante tra Ravenna e Dakar

Dal 1986, anno in cui le Albe affermano provocatoriamente la realtà di una Romagna Africana trascorrono molti anni fino al 1990 quando realizzano il progetto di un viaggio di studio e lavoro in Senegal. Durante questo viaggio, se da un lato i membri della compagnia si fanno immigrati, ricambiano la visita del loro compagno e scoprono le loro radici africane nel tessere la trama su di un nuovo ordito, quello di un'"Africa Romagnola", Mandiaye presenta alla comunità e al suo gruppo familiare la propria condizione d'attore riscuotendo una manifesta ed inaspettata approvazione. La visione onirica del padre e i propositi di Mandiaye sembrano ricomporsi in un quadro unitario tramite la magia del mezzo teatrale. Dalle parole di Mandiaye, il teatro sembra caratterizzarsi come un vero dispositivo maieutico attraverso cui egli è in grado di riformulare consapevolmente i termini della propria identità d'immigrato.

(Il teatro) mi ha dato più ricchezza di conoscere meglio la mia religione di sogno, la mia cultura o il mondo di sogno che fa parte delle mie origini. Dall’altra parte avendo anche il bagaglio delle mie origini mi ha facilitato a comprendere di più delle cose che erano molto lontane...la realtà del teatro, la realtà di fare un confronto tra le origini del teatro e il mondo politico di oggi...tra l’arte ed una società⁴⁴.

La dimensione teatrale diventa il contesto significativo in cui Mandiaye esprime ed “affronta i problemi e le contraddizioni del processo sociale, le difficoltà che sorgono nel corso della vita sociale nelle comunità, nei gruppi corporati o negli altri tipi di campi sociali” (Turner, 1993). *L’esperienza teatrale si configura come una tavolozza dove Mandiaye, l’attore creativo, abbozza i “progetti di vita” e le strategie più appropriate ed interessanti per ridipingere il quadro della propria esistenza, per ricomporre armonicamente quei legami sociali che, come macchie di colore, sono stati gli elementi fondamentali della composizione ma, con il loro venir meno, anche l’origine principale nella progressiva perdita di senso della sua identità personale e sociale.*

Il linguaggio teatrale delle Albe diventa il veicolo di confronto con la realtà, il terreno

⁴³ Vedi Nota 19.

⁴⁴ Ibidem.

di dialogo e incontro attraverso cui Mandiaye, come un attore migrante, stabilisce un legame tra la realtà romagnola e quella senegalese.

Nel porre a confronto Marco Martinelli e gli stregoni della propria comunità, Mandiaye manifesta la sua profonda adesione alla filosofia delle Albe, che ricorda il fervore del tempo in cui cercava l'incontro tra il padre e il proprio maestro di scuola coranica.

Il legame con loro (i membri della compagnia) è forte da un continente all'altro. Quando sono là (in Africa) parlo di loro e sogno la realtà delle Albe. [...] Le due realtà non sono lontane.

...io ho portato artisti da lui (Mandiaye si riferisce al maestro di scuola coranica). Ho portato i miei compagni di lavoro da lui.[...] C'erano discussioni tra loro sulle religioni o sulle tradizioni...ascoltando di certi riti o di certe credenze, spesso usciva fuori la storia dei greci, il teatro greco...⁴⁵.

Con lo stesso spirito d'abnegazione egli porta avanti il suo progetto di realizzare alla periferia di Dakar "Guendiawaye théâtre", una "Casa del Teatro".

Avevamo questa idea di creare un ponte tra l'Europa e l'Africa...creare un teatro laggiù. [...] Avevamo il sostegno di una Ong di Firenze che ci aveva dato finanziamenti per tre anni. [...] Durante questo periodo non abbiamo avuto alcuna risposta dalle autorità locali. C'erano trentadue associazioni con cui lavoravamo; facevamo una rassegna di musica, teatro e danza. Era molto vivo!!...in quei tre mesi la città si riempiva⁴⁶.

Con questo progetto Mandiaye è deciso a realizzare una nuova platea in Senegal, per avvicinare un pubblico allo "spettacolo della realtà" e per insegnare ad ascoltare, osservare, e capire. Attraverso Guendiawaye théâtre, Mandiaye coltiva il sogno di mostrare ad un pubblico africano quale sia la vera realtà di un immigrato, che cosa sia veramente Europa. Solitamente se il ritorno a casa delle persone emigrate non si accompagna ad un corrispondente apporto di benefici, l'immigrazione è vista come un atto disdicevole e vergognoso; l'emigrato "quando torna giù, diventa materiale, non è più un essere umano in carne ed ossa ma è quello che porta" (N' Diaye, 2000). E, proprio contro questa tendenza, Mandiaye immagina la Casa del teatro come uno spazio dove il pubblico africano impari ad ascoltare e sappia andare oltre l'immagine dell'Europa che è propagandata in Senegal dai media, così come in Italia il pubblico occidentale sia capace di abbattere il muro di pregiudizi e stereotipi che impedisce di guardare alla sua Africa. L'Italia non è soltanto lusso e bellezza così come l'Africa non può essere associata esclusivamente alle notizie degli attentati e dei colpi di stato che vengono proiettati in televisione. L'emigrato prima di essere una indiscutibile fonte di benefici materiali dovrebbe essere considerata, secondo Mandiaye, come una

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Vedi Nota 20.

inesauribile ed insostituibile sorgente di saggezza e ricchezza culturale.

Quello che penso è: “Perché qua (in Italia) non deve mai arrivare qualcosa di positivo e deve sempre arrivare soltanto qualcosa di negativo”

In Europa si parla dell'arrivo degli immigrati come di una ricchezza; c'è chi in un modo sfrutta questa ricchezza e c'è chi invece dice: “Questa è spazzatura!”...no? Da noi non c'è un minimo di...[considerazione?] né da una parte né dall'altra!

Da quale altra parte puoi trovare una ricchezza come la mia! A livello teatrale soprattutto! La musica lo può avere. La scienza lo può avere, ma a livello culturale e teatrale fin ora non si è visto⁴⁷.

6. La performance teatrale: un momento liminale.

Le performances teatrali originate dai racconti degli attori non indulgono alla sola rappresentazione di una realtà presente, né tanto meno si riducono al mero prodotto di un impulso estetico, ma sembrano assumere un significato più complesso.

Durante la messa in scena del Griot Fulêr, ad esempio, l'atto teatrale assume una “funzione attiva” nel creare una dimensione obliqua e congiuntiva (il mondo del “come se” in grado di esprimere un'aspirazione, un desiderio, una possibilità o un'ipotesi); all'interno di questa dimensione “meta-teatrale” si sviluppa uno stato di discernimento da parte della “comunità teatrale”, la formulazione di una risposta o di un'adeguata interpretazione di quegli eventi quotidiani, più o meno critici, che hanno condotto alla creazione drammatica stessa e che vengono definiti da Turner “drammi sociali” (Turner, 1999).

L'azione teatrale di Mandiaye, intesa sia come genere espressivo sia nel rapporto con i significati da cui è informata, sembra caratterizzarsi proprio come quella dimensione liminale che non essendo “contrassegnata da alcuna forma determinante di potere, permette l'espressione delle forze della mutazione e del cambiamento” (Turner, 1999): è in questa circostanza che Mandiaye è in grado di fronteggiare il senso di vulnerabilità determinato dal dramma sociale del migrare.

La performance teatrale, e più in generale la natura teatrale che caratterizza queste azioni, si qualifica come un processo trasformativo dal carattere iniziatico; esso, infatti, “non segna solo un cambiamento, ma rappresenta il mezzo attraverso cui le persone, [ed in questo caso Mandiaye], raggiungono il loro nuovo sé” (Schechner, 1984: 187). La performance teatrale si configura come un momento di significazione dell'esperienza reale.

Nella “drammatica” messa in vita della realtà afro-romagnola, Mandiaye è in grado di assegnare un nuovo senso ed una nuova dignità alla propria identità d'emigrato ed immigrato; in questo contesto il teatro diventa lo spazio dove egli riesce a ristabilire un legame con la propria comunità in Senegal. L'esperienza teatrale assume un significato ambivalente nella misura in cui è, allo stesso tempo, il principale fattore di disgregazione e di coesione sociale nella vita di Mandiaye: è una dimensione

⁴⁷ Vedi Nota 19.

strutturante e destrutturante della realtà. Il palcoscenico teatrale in Italia, così come il cerchio rituale in Senegal, sono lo stesso spazio liminale all'interno del quale Mandiaye e gli altri membri della compagnia coltivano la nascita di una *communitas* nuova, quella meticcica.

In senso più ampio, le performances teatrali delle Albe si caratterizzano come processi liminali durante i quali è espressa la volontà di ristabilire l'unità del corpo teatrale (attori-pubblico) e, forse più intensamente, la *communitas* del corpo sociale che nelle messe in vita esibisce le ferite di una *πολις* dove i suoi cittadini, nativi ed immigrati, manifestano un sentimento di rifiuto ed indifferenza reciproca.

A questo proposito la *communitas*, così come la esprime Turner, sarebbe la manifestazione di “una situazione di relazioni sociologicamente indifferenziate, ugualitarie e dirette con un rapporto dialogico spontaneo ed immediato. È una situazione in cui è possibile l'espressione totale dei valori individuali e collettivi attraverso tutto il complesso di simboli e di azioni simboliche della società”. [...] “La liminalità in tal senso diventa quindi depositaria del significato concreto di un sistema culturale e sociale, della totalità del valore individuale del collettivo e del valore collettivo dell'individuo” (Turner, 1972: 9-10).

La possibilità di stabilire un rapporto dialogico ed ugualitario con la società in platea, è il principale valore che assume per Mandiaye l'esperienza teatrale; è, infatti, durante questa circostanza liminale di drammatizzazione della realtà che tra i partecipanti, ossia gli attori e gli spettatori, si ricrea quel sentimento di reciproco ascolto in grado di favorire la nascita di nuovo spirito d'aggregazione o d'integrazione tra i membri della *πολιτηια* intesa nel suo senso più ampio. Lo spettatore è chiamato ad essere co-autore della performance e ad assumere, in un certo senso, il ruolo di prosecutore dello spettacolo nel sociale.

7. Riflessioni conclusive: oltre l'identità di migrante.

La dimensione liminale che si sviluppa nelle performances teatrali delle Albe sembra assumere la valenza di uno sguardo interrogativo e critico verso la stessa realtà rappresentata. Riprendendo un'osservazione di Geertz, questo momento assume la forma di un “metacommento sociale”⁴⁸.

Durante la sua esperienza teatrale Mandiaye giunge ad elaborare una critica e consapevole immagine delle diverse realtà sociali in cui vive.

Certe cose che qua (in Italia) magari vent'anni fa facevano parte di una vita normale e [che ora] non lo sono più, o [che] sono strane per una nuova generazione, la (in Africa) rimangono normali...sono passaggi. L'Europa e la società occidentale sono “partite a manetta” (si è evoluta rapidamente) su certe cose...ci sono state invenzioni, ed anche durezza nel mantenere certe cose; ma la tecnologia e varie

⁴⁸ Metacommento sociale, definito come “una storia che un gruppo racconta a se stesso su se stesso” (Geertz, 1980). In questo caso particolare il dramma è quindi un metacommento che “una società rappresenta su se stessa: non solo una lettura della propria esperienza ma una nuova rappresentazione interpretativa della medesima”.

ricerche scientifiche hanno anche influenzato certe cose (aspetti) culturali dove comunque [lo sviluppo] è andato a manetta! La è (tutto) talmente lento, talmente pigro in certe cose, nel non voler andare oltre...⁴⁹.

La partecipazione ed il coinvolgimento nella società d'immigrazione, la certezza di aver raggiunto, nel suo ruolo d'attore teatrale, un sensibile ed essenziale riconoscimento da parte delle diverse individualità che caratterizzano i suoi universi d'esistenza sono i segni che esprimono l'esito positivo dell'esperienza migratoria di Mandiaye. Mandiaye mi esprime chiaramente la sua opinione riguardo al fenomeno dell'immigrazione; l'immigrazione non è più sofferenza ma è diventato il germe da cui può prendere forma ogni suo sogno.

Mi si diceva: "L'uomo bianco ti trasforma..."

Ed invece è una ricchezza! Mi sono accorto che più conosci l'altro e più ti avvicini a te stesso. Più vedi le cose...più mi avvicino al teatro e più sono legato al mio villaggio.

...[L'immigrazione] è un patrimonio, e lo è [lo sarebbe ancor] di più laggiù.

S: *Perché?*

M: *Perché di solito chi viaggia vede più cose, e si muta lui stesso. Mutando in primis, riesce a mutare le cose che gli stanno vicino. Da dieci anni...è arrivato un altro governo! Dopo quarant'anni è arrivato un altro governo che era rimasto all'opposizione! Quando finalmente è arrivato, noi (M. parla a nome degli immigrati) ci aspettavamo un cambiamento...e veloce! Sai, quando aspetti quarant'anni e per chi, come me, lo [il governo al potere] ha conosciuto per trent'anni o per venticinque anni e ha lottato per cambiare etc!! Noi (M. si riferisce alla Compagnia delle Albe) è dieci anni che abbiamo questo progetto di realizzare un teatro in Senegal. Io ho incontrato tutti i leaders politici per parlare di questa cosa, sia della maggioranza sia dell'opposizione che c'è oggi; allo stesso modo in cui ho fatto con i miei maestri della religione animista quando sono andato e ho fatto incontrare Paolo...usando queste cose qui. Non c'è interesse su questo. Il teatro è una delle cose più emarginizzate in Senegal...⁵⁰.*

Io sono fiero di quello che ho (fatto); sono molto fiero di essere dentro le Albe; (sono fiero) di quello che le Albe sono diventate credendo con grande fede ad una filosofia teatrale di "messa in vita"⁵¹.

La migrazione è ormai vissuta da Mandiaye come una ricchezza concreta. Si è di fronte ad un processo culturale che, negando e mettendo inizialmente in discussione la tradizione ed il passato di cui dovrebbe tramandare la memoria, conferisce loro, in un secondo momento, nuova linfa e vitalità. Si può affermare che sia proprio grazie al

⁴⁹ Vedi Nota 19.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Vedi Nota 20.

teatro, grazie alla “*messa in vita*” di questo *griot-migrante* che la “*maschera viva*” di Mandiaye può tornare ad essere un attore sociale in patria ed altrove.

Il teatro mi ha dato libertà di esprimermi e mi ha dato anche degli argomenti per affrontare tutto questo... Oggi, conoscendo un po' della realtà islamica e un po' della realtà animista, e avendo acquisito dall'Occidente un modo di argomentare e di elaborare certi discorsi, riesco a compiere un confronto. Il teatro mi ha permesso di compiere il confronto rispettando tutto quello che... Io mi trovo a metà, in un triangolo [animismo, Islam e Occidente ?]...ma nel teatro questi lati s'incontrano⁵².

Il passato, vissuto come un periodo gravato dal rispetto dovuto a molteplici regole, oneri e forme di vincolo sociale, viene riscoperto ed arricchito di un nuovo senso attraverso l'esperienza di distacco e di separazione provata con l'emigrazione. Lo spostamento che Mandiaye compie, in modo più o meno obbligato, verso l'Altro, è il mezzo attraverso cui egli riesce a coltivare un nuovo legame tra il patrimonio della sua memoria e la propria coscienza identitaria. Il senso di sradicamento diventa la via per una reinvenzione del sé.

Essere un migrante, essere in movimento non è più una condizione di disagio e di frattura con la realtà, ma diventa la linfa vitale necessaria ad alimentare una cultura dell'ascolto, dello scambio e del dialogo meticcio che Mandiaye e tutta la compagnia delle Albe ravvisano come la ricetta più efficace per costruire l'incontro tra “aborigeno” ed immigrato. Le parole di Mandiaye sembrano far risuonare quelle che a suo tempo scaturirono dallo spirito poetico di Léopold Sédar Senghor, il primo e memorabile presidente della Repubblica democratica del Senegal: “La vera cultura è mettere radici e sradicarsi. Mettere radici nel più profondo della terra natia: nella sua eredità spirituale. Ma anche sradicarsi e cioè aprirsi alla pioggia e al sole, fecondi apporti delle civiltà straniere” (Senghor, 1971).

Il viaggio dell'immigrato viene ad assumere un significato molto importante: esso non è più considerato come le stimmate di una situazione precaria e miserevole, ma è piuttosto il segno di una volontà di conoscenza e di un interesse verso l'alterità.

L'immigrato non è più soltanto il *vu cumprà* che affolla le nostre spiagge; ma è una ricchezza per il continente africano così come per il nostro paese. E' proprio da questa consapevolezza che si configura e prende vita il nuovo grande sogno di Mandiaye:

Il mio sogno è che ci sia prima di tutto un ponte tra K-Diol e Ravenna.

[Il mio sogno è]...che ci sia uno spazio al villaggio in cui io possa dire: “Le Albe verranno a presentare uno spettacolo qui (in Africa)”.

Mi piacerebbe...fare degli scambi in cui sia possibile spiegare ad una scuola come è fatto un villaggio, ...che in un villaggio africano c'è una compagnia teatrale, una parte di Ravenna che lavora lì. Vorrei che ci fossero degli scambi⁵³.

⁵² Ibidem.

⁵³ Vedi Nota 33.

Bibliografia

- AGIER, Michael (2003) "L'antropologia delle identità nelle tensioni contemporanee"
In *Africa e Mediterraneo* 4/02 (42): 4-10.
- AMSELLE, Jean-Loup (2001) *Connessioni*, Torino: Bollati Boringhieri.
- BASSO, Pietro e PEROCCO Fabio (a cura di) (2000) *Immigrazione e trasformazione della società*, Milano: Franco Angeli.
- BELTRAME, Paola (1997) *C'è un segreto tra di noi*, Pisa: Tattivillus.
- CRAPANZANO, Vincenzo (1995) *Tuhami. Ritratto di un uomo del Marocco*, Roma: Meltemi.
- DAL LAGO, Alessandro (2002) *Non-persone*, Milano: Feltrinelli.
- DIOP, Abdoulaye-Bara (1981) *La società wolof: tradition et changement. Les systèmes d'inégalité et de domination*, Paris: Karthala.
- DIOP, Abdoulaye-Bara (1985) *La famille wolof: tradition et changement*, Paris: Karthala.
- DURKHEIM Émile, (1972) *La divisione del lavoro sociale*, Newton Compton: Roma.
- FABIETTI, Ugo (2000) *Dal tribale al globale*, Milano: Mondadori.
- GAMBI, Laura, GUEYE, Mamadou e BONATESTA, Francesco (1995) *I Wolof del Senegal*, Torino: Harmattan Italia.
- GEERTZ, Clifford (1980) "Blurred Genres. The Reconfiguration of social thought", *American Scholar*, Primavera: 165-179. In TURNER, Victor (1999) *Dal rito al teatro*, Bologna: Il Mulino.
- GIACCHÉ, Piergiorgio (1991) *Lo spettatore partecipante*, Milano: Guerini Studio.
- GIACCHÉ, Piergiorgio (1996) "La "Ravenna-Dakar": un viaggio teatrale di ritorno", *La Terra vista dalla Luna. Rivista dell'intervento sociale*, 15: Maggio, Roma.
- GIACCHÉ, Piergiorgio (2004) *L'altra visione del teatro. Un'equazione tra antropologia e teatro*, Napoli: L'ancora del mediterraneo Edizioni.
- GOFFMAN, Erving (1969) *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna: Il Mulino.
- GLICK SCHILLER, Nina, BASCH Linda e BLANC-STANTON, Cristina (1992) "Toward a Transnational perspective on Migration; Race Class Ethnicity and Nationalism Reconsidered", In *Annali of the New York*, Vol. 645, New York: Accademy of Science.
- GLICK SCHILLER, Nina, BASCH Linda e BLANC-STANTON Cristina (1994) *Nations unbound: transnational projects, postcolonial predicaments and deterritorialized nations-states*, Gordon and Breach: New York.
- GLICK SCHILLER, Nina, BASCH Linda e BLANC-STANTON, Cristina (1995). "From immigrant to transmigrant: theorizing transnational migration", In *Anthropological Quarterly*, 68(1): 48-63
- GRILLO, Ralph (2000) "Riflessioni sull'approccio transnazionale alle migrazioni", In *Afriche e Orienti*, Anno II, 3/4: 9-16: Bologna.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou (1998) *Sur le traces d'Amkoullel l'enfant peul*, Actes Sud, Arles. In *Afriche e Orienti*, Anno II, 4: 62-64: Bologna.
- HOBSBAWN, Eric e Terence, RANGER (1994) *L'invenzione della tradizione*, Torino: Einaudi.

- KHOUMA, Pap (1994) *Nato in Senegal, immigrato in Italia*, Milano: Edizioni Ambiente.
- KI-ZERBO, Joseph (1977) *Storia dell'Africa Nera: un continente tra la preistoria e il futuro*, Torino: Einaudi.
- KILANI, Mondher (1997) *L'invenzione dell'altro*, Bologna: Il Mulino.
- KILANI, Mondher, GALLISOTT René e RIVIERA Annamaria (2001) *L'imbroglio etnico*, Bari: Dedalo Edizioni.
- LORENZONI, Franco e MARTINELLI, Marco (1998) *Saltatori di muri*, Bologna: Macro Edizioni.
- MARTINELLI, Marco (1988) *Ravenna africana*, Ravenna: Edizioni Essegì.
- MARX, Karl (1972) *Opere complete*, Vol. XI: 548-554, Roma: Ed. Riuniti.
- MAGE, Eugène (1980) *Voyage dans le Soudan Occidental (Sénégal-Niger): 1863-1866*, Paris: Karthala
- MOTTURA, Giovanni (2000) "Immigrazione e lavoro in Emilia Romagna", In *Afriche e Orienti*, N. 3-4: 62-66, Bologna.
- N'DIAYE Mandiaye (2000) "La casa del teatro che abbiamo nell'anima" intervista rilasciata a *Teatro delle diversità*, N.15, Ottobre.
- PANZACCHI, Cornelia (1994) "The Livelihoods of Traditional Griots in Modern Senegal", In *Africa*, 64/2: 190-210.
- PERRONE, Luigi (1995) *Porte chiuse*, Napoli: Edizioni Liguori.
- PERRONE, Luigi (2000) "Il ritualismo della comunità senegalese in Italia fra tradizione e modernità". In MACIOTI, Maria I., *Immigrati e religioni*, Napoli: Edizioni Liguori.
- POLLINI, Gabriele e VENTURELLI CHRISTENSEN, Patrizia (2002) *Migrazioni e appartenenze molteplici. Gli immigrati cinesi, filippini, ghanesi, ex jugoslavi, marocchini, senegalesi e tunisini in Italia*, Milano: FrancoAngeli.
- RICCIO, Bruno (2001) "Migranti senegalesi ed operatori sociali nella riviera romagnola", In *La Ricerca Folklorica*, 44/10: 65-76, ERREFFE Edizioni.
- RICCIO, Bruno (2006a) "'Transnazionalismo' e 'Diaspora'. Dalla ricerca sociale alle politiche globali?", In ISMU, *XII Rapporto sulle migrazioni 2006*, Milano: Franco Angeli.
- RICCIO, Bruno (2006b) "'Toubab' e 'vu cumprà'". Italian Perception of Senegalese Transmigrants and the Senegalese Afro-Muslim Critique of Italian Society", In *The Politics of Recognising Difference*
- RICCIO, Bruno (2007) "Toubab" e "vu cumprà". *Transnazionalità e rappresentazioni nelle migrazioni senegalesi in Italia*. Collana di Antropologia, Padova: Cleup.
- SASSEN, Saskia (1999) *Immigrati, Coloni e Rifugiati*, Milano: Feltrinelli.
- SAYAD, Abmalek (2002) *La doppia assenza*, Edizioni Raffaello Cortina.
- SCHECHNER, Richard (1984) *La teoria della Performance*, Roma: Bulzoni.
- SCHECHNER, Richard (1990) *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHIMDT di FRIEDBERG, Ottavia (1994) *Islam, solidarietà e lavoro. I muridi senegalesi in Italia*, Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli.
- SENGHOR, Leopold Sedar (1971) *Poemi africani*, con prefazione di Miguel Angel Asturias, Milano.

- SINGER, Milton (1972) *When a great tradition modernizes*, New York: Praeger Publishers.
- TURNER, Victor (1957) *Schism and continuity in an African society. A study of Ndembu village life*, Manchester: University Press.
- TURNER, Victor (1972) *Il Processo rituale: struttura e antistruttura*, Brescia:Morcelliana.
- TURNER, Victor (1993) *Antropologia della performance*, Bologna: Il Mulino.
- TURNER, Victor (1999) *Dal rito al teatro*, Bologna: Il Mulino.
- ZINCONE, Giovanna (2006) "The Making of Policies: Immigrations and Immigrants in Italy", In *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 32(3): 347 – 375.
- VERTOVEC, Steven and COHEN, Robin (1999) "Introduction", In VERTOVEC Steven and COHEN Robin, *Migration, Diasporas and Transnationalism*, Edward Elgar Publishing: Cheltenham.
- WEBER, Max (1974) *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Milano: Mondatori.
- WERBNER, Richard (1991) *Tears of the dead: the social biography of an African family*, Edinburgh: University Press.
- WOLF, Eric (1990) *L'Europa e i popoli senza storia*, Bologna: Il Mulino.