

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Dipartimento di Filosofia

Corso di Dottorato in Scienze dei Beni Culturali e Ambientali  
XXVII ciclo

**PER UN'ETNOGRAFIA 'MULTIPARTECIPATA' DI MAZURKA KLANDESTINA:  
SENSO DEI LUOGHI, INTIMITÁ E CULTURA POPOLARE AI TEMPI DEI SOCIAL NETWORK**

M-DEA/01

Dottoranda: Valentina BECCARINI

Tutor: prof. Stefano ALLOVIO

Coordinatore del dottorato: prof. Gian Piero PIRETTO

A.A. 2014/2015



## INDICE

INTRODUZIONE	
1. «Milano è una città che non inventa più nulla»	pag.5
2. Tre diverse forme di riappropriazione	pag.9
CAP. 1 TRA RICERCA <i>IN SITU</i> E 'TERRENO-SITO'	
1. Un terreno doppiamente situato	pag.13
2. Etnografia <i>dal</i> corpo	pag.16
3. Il campo virtuale	pag.26
4. Online-offline choreographies	pag.33
CAP. 2 PERFORMANCE KLANDESTINE	
1. Una narrazione dall'interno: cosa accade in una Mazurka Klandestina	pag.37
2. L'intensità della performance	pag.41
3. Esperienze liminoidi	pag.55
4. Altricontesti liminoidi e performativi contemporanei	pag.64
CAP. 3 STORIA E DINAMICHE INTERNE DI UNA COMUNITÀ DI PRATICA	
1. Le prime Mazurke Klandestine	pag.78
2. La mazurka, una danza metamorfica	pag.85
3. Legami deboli e logiche di aggregazione	pag.92
4. Una comunità di pratica	pag.101
CAP. 4 RIAPPROPRIAZIONE DEGLI SPAZI PUBBLICI	
1. La città è (ancora) un diritto	pag.119
2. Piazze Temporaneamente Autonome	pag.122
3. Klandestini in casa propria	pag.127
4. Sensualità dei luoghi	pag.132
CAP. 5 RIAPPROPRIAZIONE DELL'INTIMITÀ'	
1. Stile 'klandestino'	pag.146
2. Nuove abitudini percettive	pag.154
3. Esperimenti socio-sensuali	pag.158
4. La risorsa dell'intimità	pag.166
CAP. 6: RIAPPROPRIAZIONE DELL'IDEA DI TRADIZIONE	
1. Mazurka Klandestina e cultura popolare: due possibili direzioni di lettura	pag.175
2. Il dibattito sulla tradizione: una questione ancora aperta	pag.176
3. Trad <i>versus</i> NeoTrad	pag.182
CONCLUSIONI	pag.192
BIBLIOGRAFIA	pag.195





## INTRODUZIONE<sup>1</sup>

### 1. «Milano è una città che non inventa più nulla»

Nel corso di una precedente ricerca etnografica dedicata al ballo liscio ambrosiano, una considerazione che ritornava spesso nei discorsi dei miei informatori era quella sintetizzata nel titolo di questo paragrafo: «Oggi Milano è una città che non inventa più nulla» (Beccarini, Carlini 2014). Con questa affermazione forte e dal retrogusto un po' nostalgico, gli anziani ballerini di liscio ambrosiano, membri di una comunità esigua ma appassionata, intendevano marcare le profonde differenze tra la 'Milano di una volta' – quella del secondo dopoguerra, una città vivace sotto il profilo della produzione musicale e affamata di occasioni per ballare – e la metropoli indaffarata, asettica e consumistica di oggi, preda di un capitalismo sfrenato e ormai incapace dal loro punto di vista di dar vita a fenomeni artistici originali del calibro del ballo liscio ambrosiano o della canzone milanese. Questa frase mi ha perseguitato come una litania per mesi, tanto che il tentativo di trovare dei contro-esempi che in qualche modo confutassero l' 'impoverimento culturale' (Remotti 2011) denunciato dai miei informatori era diventato per me una sorta di sfida scientifica. Benché avvenuto in modo inaspettato e del tutto fortuito, il mio incontro con Mazurka Klandestina mi ha offerto in questo senso la preziosa opportunità di rivedere e problematizzare questo 'Triste Tropo', mettendomi sulle tracce di un fenomeno contemporaneo vivace, originale, creativo nonché *milanese*, almeno dal punto di vista della sua paternità.

L'idea di Mazurka Klandestina nasce infatti proprio a Milano nel 2008, quando un piccolo gruppo di ballerini appassionati di danze popolari francesi, ispirato dal nascente fenomeno del *Tango Illegal*, decide per la prima volta di darsi appuntamento in piazza Affari per ballare tutta la notte facendo circolare la notizia attraverso una mailing list. Tra tutte le danze presenti nel repertorio tradizionale

---

<sup>1</sup> Desidero ringraziare tutti coloro che, in un modo o nell'altro, hanno contribuito a rendere possibile questa ricerca etnografica condotta nell'ambito del Dottorato di Ricerca in Beni Culturali e Ambientali dell'Università degli Studi di Milano, e in particolare il prof. Stefano Allovio, mio tutor e relatore di tesi. Un ringraziamento speciale va, ovviamente, a tutti i ballerini: la curiosità e la disponibilità che hanno sempre mostrato nei confronti del mio lavoro lo hanno reso estremamente più interessante e letteralmente 'dialogico'. Ringrazio infine i ballerini-fotografo Diego Cantore e Gianluca Miano per avermi concesso l'uso del materiale fotografico. Per le citazioni dei ballerini – sia quelle estratte dalle trascrizioni delle interviste, sia quelle ricavate dai *post* pubblicati sul gruppo Facebook – si è scelto di utilizzare solo le iniziali e di mantenere la forma originale, senza interventi di correzione sul testo.

delle danze folk<sup>2</sup>, i ballerini scelgono fin da subito di dedicarsi principalmente alla mazurka, una danza di coppia dalle origini incerte che ha recentemente subito profonde metamorfosi a livello musicale e coreutico e che, rispetto alle altre danze, sembra sfuggire in modo particolare agli schemi dati, permettendo di ricorrere più facilmente all'improvvisazione. Abbandonato il suo famoso 'saltello' da balera (peraltro tuttora presente in contesti diversi da quello preso in esame), la mazurka si trasforma in un ballo scivolato e fluido, sensuale e 'clandestino', diventando «una danza che ha un po' lo stesso sapore del tango argentino»<sup>3</sup> ma, rispetto a quest'ultimo, decisamente più semplice da apprendere. Nel giro di pochi mesi, in effetti, la comunità milanese si allarga e, grazie anche ai social network, che proprio in quegli anni stavano implementando le proprie funzionalità, l'idea inizia a diffondersi rapidamente in altri contesti urbani dando vita a una rete attualmente estesa su tutto il territorio nazionale<sup>4</sup>. Milano, Bergamo, Torino, Venezia, Padova, Trieste, Bologna, Genova, Firenze, Roma, Napoli, Bari e Palermo (tanto per citare solo i principali centri): strade e piazze normalmente deputate ad altri usi si trasformano per un'intera notte in vere e proprie piste da ballo, pronte ad accogliere a ogni ritrovo centinaia di persone diverse per età, provenienza geografica, ceto sociale, occupazione e orientamento ideologico.

È importante precisare fin dall'inizio che le Mazurke Klandestine, oltre a essere eventi del tutto gratuiti, sono anche per definizione svincolate da eventi commerciali e da qualsivoglia causa di natura politico-ideologica, nel rispetto della potenziale (e reale) diversità dei partecipanti e nella volontà di dare priorità assoluta alla danza come mezzo espressivo e comunicativo. Del resto, benché è innegabile che esistano al suo interno alcune 'figure di potere', Mazurka Klandestina resta un gruppo fondamentalmente e dichiaratamente acefalo dove prevalgono dinamiche di tipo *bottom-up*.

Il nome 'Mazurka Klandestina' fa riferimento da un lato, appunto, al genere di danza praticato dalla comunità, dall'altro all'occupazione 'clandestina' degli

---

<sup>2</sup> L'espressione utilizzata si riferisce qui al repertorio delle danze popolari praticate oggi nel contesto del folk (dove figurano anche numerose danze di coppia come valzer, mazurka, polka, scottisch), non al concetto di 'danze tradizionali' utilizzato in ambito demo-etno-musicologico. In generale, la posizione dei balli di coppia nell'universo delle danze tradizionali è infatti estremamente complessa e dibattuta. Secondo Yves Guilcher, uno dei più autorevoli studiosi di danze popolari in ambito francese, la mazurka non può essere considerata una danza tradizionale a causa delle sue origini incerte, benché in Francia essa venisse ampiamente praticata nei balli fin dalla metà del XIX secolo. Cfr. Guilcher 2006. Si affronteranno tali temi nel terzo capitolo.

<sup>3</sup> Intervista a G. A., 14 marzo 2013.

<sup>4</sup> Con qualche incursione anche all'estero: seppur in qualche caso meno attivi rispetto a quelli italiani, esistono gruppi di Mazurka Klandestina anche a Lubiana, Londra, Berlino, Dublino e in Olanda.

spazi pubblici, che risulta essere tale non tanto perché nascosta o segreta, quanto piuttosto, come vedremo, per il fatto che non vengono richiesti alle autorità competenti i necessari permessi per ritrovarsi in un luogo pubblico.

La mia ricerca etnografica, incominciata nel 2012 e terminata alla fine del 2014, ha conosciuto un momento di ‘folgorazione’ o, per usare le parole del sociologo Loïc Wacquant, di «conversione morale e sensuale» (Wacquant 2002: 7): se inizialmente posso dire di essere entrata sul campo ‘in punta di piedi’ per capire se valesse davvero la pena investire in quest’ambito di ricerca, col passare del tempo, frequentando assiduamente i ritrovi del gruppo e partecipando intensivamente in prima persona alle serate danzanti, sono letteralmente sprofondata – anima e corpo – in un vortice di emozioni.

*Anima e corpo*, non a caso, è proprio il titolo della monografia che Wacquant ha dedicato alla sua ricerca etnografica condotta in una palestra di pugilato di Chicago, una ricerca che risuona in modo particolarmente significativo con la mia esperienza di campo, soprattutto per ciò che riguarda la postura metodologica adottata e le implicazioni che tale scelta comporta. Come Wacquant, che da etnografo diventa pugile per osservare da vicino la realtà del ghetto, sono entrata a far parte di Mazurka Klandestina innanzitutto come danzatrice, immergendomi in una realtà – quella del ballo – fino ad allora a me quasi completamente sconosciuta. In breve, ho appreso l’‘habitus klandestino’ *indossandolo sul mio stesso corpo* e toccando con mano la «fecondità di un approccio che prende sul serio, tanto sul piano teorico e metodologico, il fatto che l’agente sociale è, prima di tutto, un essere di carne, di nervi e di sensi, (...) [un essere] che partecipa dell’universo che lo fa e a sua volta contribuisce a fare con tutte le fibre del suo corpo e del suo cuore» (Ibidem).

Nella prospettiva che si è scelto di adottare – che prende le mosse dalle riflessioni di Mauss sulle tecniche del corpo e che, passando per il concetto di habitus di Bourdieu, si connette al paradigma dell’incorporazione delineato da Csordas – il corpo si fa contemporaneamente oggetto e *soggetto* di conoscenza: non più solo il corpo degli attori sociali, dunque, ma anche quello dello scienziato (e dell’etnografo) che, nonostante il più delle volte venga rimosso dalla scena conoscitiva<sup>5</sup>, si rivela uno strumento utile, in certi casi irrinunciabile, per

---

<sup>5</sup> Un processo di rimozione che l’antropologo Giovanni Pizza definisce ‘paradossale’ in ambiti del sapere come la medicina e l’antropologia dove, avendo a che fare con esseri viventi, ciò che si verifica è sempre un confronto tra due sguardi e tra due corpi (Pizza 2005). Si ritornerà su tale questione nel prossimo capitolo.

«intrappolare la *carnalità dell'azione*» (Wacquant 2014: 333) e riuscire ad afferrarne il senso.

Rispetto alla versione che ho avuto modo di osservare all'inizio della ricerca di campo, quella di oggi è già una 'Mazurka Klandestina 2.0': dalle poche centinaia di iscritti che si contavano dopo il primo anno di vita del gruppo agli oltre 10.000 di oggi. Benché i numeri virtuali non sempre trovino corrispondenza in una partecipazione effettiva agli eventi, essi danno l'idea di quanto Mazurka Klandestina sia, al momento, un fenomeno in forte e incessante crescita. Cosa osservare dunque? Come raccogliere dati?

Si tratta di problemi 'di scala' per certi versi simili a quelli che l'antropologo Bromberger aveva dovuto affrontare nella sua ricerca su un'altra passione collettiva (seppur di proporzioni nettamente maggiori), il calcio (Bromberger 1999). In uno stadio, così come alle Mazurke Klandestine, che spesso raggruppano oltre 300 persone, è impossibile osservare e interagire con tutti. È necessario ricorrere a delle strategie, peraltro in modo più o meno 'istintivo' o 'consapevole' a seconda dei casi. Tali strategie verranno descritte nel primo capitolo, dedicato alle caratteristiche specifiche del *fieldwork* e alle diverse metodologie di ricerca utilizzate.

Alla difficoltà di studiare un fenomeno così 'giovane' e in perenne trasformazione si sono aggiunte, specialmente nella fase preliminare del campo, alcune perplessità circa la rilevanza di un oggetto di ricerca a prima vista 'frivolo' e, in ogni caso, decisamente poco in linea con temi e ambiti d'interesse 'legittimati' dalla storia della disciplina o dai suoi dibattiti più recenti. Perché occuparsi proprio di una comunità di ballerini e per giunta in un momento storico dominato da preoccupazioni ben più pressanti, come quelle generate dalla crisi economica e occupazionale, dai fenomeni migratori, dalla convivenza multiculturale, dai disastri ambientali, dalle epidemie, ecc.? Lo stesso Bromberger, nel capitolo introduttivo del già citato testo dedicato al calcio e alle tifoserie, si pone domande simili:

Non si corre (...) qualche rischio a interessarsi a questi sussulti collettivi? Le persone serie sostengono che queste forme di coinvolgimento sono futili, irrisorie, marginali, temporanee e non hanno molto da dirci sul funzionamento reale di una società e i valori che la modellano. Mascherano l'essenziale, distolgono dai grandi problemi dell'esistenza individuale e collettiva, rappresentano parentesi trascurabili nella vita e nel divenire delle società (Ivi: 18).

Prevedere le ricadute future di un fenomeno come Mazurka Klandestina sulla vita urbana e sulle sue forme di socialità è naturalmente impossibile ed è anzi probabile che proprio a Milano, città della moda per eccellenza, anche quella di Mazurka Klandestina sia solo un'esperienza transitoria, che la sua forza di attrazione, al momento apparentemente inarrestabile, finirà presto per esaurirsi. Certo è però che, nel presente, questi ritrovi danzanti occupano una posizione tutt'altro che trascurabile nella vita dei partecipanti, in senso quantitativo (perché attualmente a Milano si balla anche diversi giorni alla settimana) e qualitativo (perché l'esperienza di Mazurka Klandestina rappresenta, per la maggior parte di coloro che vi prendono parte, un'esperienza di trasformazione che finisce per incidere tanto sulla sfera individuale quanto sulle dinamiche relazionali). Confidando dunque nella convinzione di Bromberger che «le passioni collettive, lungi dall'allontanare dall'essenziale, lo rivelano brutalmente e indicano, ingrandiscono e anticipano le linee di forza che attraversano il campo sociale» (Ibidem), non resta che provare ad avventurarsi lungo qualcuna delle possibili linee di indagine offerte da questo fenomeno.

## **2. Tre diverse forme di riappropriazione**

Ancora prima di iniziare la ricerca sul campo, il primo aspetto di Mazurka Klandestina ad aver colpito la mia attenzione è stato il suo dichiarato interesse nei confronti della questione della riappropriazione degli spazi pubblici, un tema ricorrente nei dibattiti degli studi urbani contemporanei e su cui anche l'antropologia, con la sua propensione a cogliere quelle che De Certeau chiama le «pratiche minute» (De Certeau 2010: 149) e il punto di vista di tutti gli attori sociali, sembrerebbe avere una certa voce in capitolo. A dispetto delle numerose 'certificazioni di morte' presentate da urbanisti, architetti e scienziati sociali negli ultimi decenni del secolo scorso, gli spazi pubblici appaiono oggi più vivi che mai: da movimenti politici come il Movimento 15-M, Occupy Wall Street alle primavere arabe, da fenomeni come i flash mob alle pratiche di riuso che interessano cosiddetti 'vuoti urbani', gli spazi pubblici sono sempre più spesso teatro di pratiche che nascono spontaneamente dal basso e che, nella diversità di azioni e obiettivi perseguiti, portano con sé nuovi modi di intendere e abitare la

città. Anche Mazurka Klandestina, come si evince dal ‘manifesto poetico’ del gruppo, può essere considerata parte di questa tendenza: «Con un'attenzione particolare anche al riprendersi il diritto di fruire di strade e piazze pubbliche al di fuori dei circuiti commercial-consumistici dove si deve pagare per qualsiasi cosa»<sup>6</sup>. L'idea di fondo (che non è certo inedita nel panorama dei movimenti sociali e artistici e che sembra evocare il tema del ‘diritto alla città’ sollevato dal filosofo Henry Lefebvre alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso<sup>7</sup>) è che non occorra spendere per stare insieme e per divertirsi: basta darsi appuntamento in piazza. In questo senso, i raduni spontanei dei ‘mazurkari’ o ‘klandestini’ – due termini con cui i ballerini stessi si autodefiniscono e con cui li chiameremo d’ora in avanti – sono innanzitutto espressione del desiderio da parte di un numero sempre crescente di cittadini di restituire alla piazza la propria funzione di *agorà*, di collettrice di incontri, di spazio della compresenza (Brighenti 2012: 139). Nella ‘Milano da bere’, in particolare, dove le occasioni di socialità sembrano addensarsi tra il tempo dell’*happy hour* e il ‘foyer’ di alcuni locali più o meno blasonati, ritrovarsi in una piazza deserta semplicemente per condividere balli, abbracci, sorrisi e torte con amici (e sconosciuti) fino all’alba equivale a esprimere un’altra idea possibile rispetto al modo di rapportarsi alla città, ai suoi abitanti e alle sue risorse, specie quelle che riguardano il tempo libero<sup>8</sup>.

Non ci è voluto molto tempo perché mi accorgessi che, insieme a quella diretta agli spazi urbani e alla gratuità della dimensione ricreativa, nella posta in gioco di Mazurka Klandestini erano anche altre forme di riappropriazione, a prima vista forse meno evidenti e in certi casi del tutto implicite, ma proprio per questo altrettanto interessanti da un punto di vista antropologico. Una di queste chiama in causa direttamente il potenziale comunicativo e conoscitivo del corpo e delle emozioni, dischiudendo un nuovo orizzonte d’indagine sul rapporto che intercorre tra spazi pubblici e spazi privati, personali, intimi. Le persone che partecipano a una Mazurka Klandestina non si limitano infatti a rivendicare il proprio diritto di fruire degli spazi pubblici portando in piazza il proprio corpo, ma lo fanno in modo espressivo, sensuale, spesso oltrepassando la soglia di quella che E. T. Hall – il padre della prossemica – codificava come ‘distanza intima’. Certo,

---

<sup>6</sup> Descrizione del gruppo Mazurka Klandestina. Consultato in data 30 dicembre 2014.

<sup>7</sup> Cfr. Lefebvre 1976.

<sup>8</sup> Mazurka Klandestina non è certo sola in questa battaglia milanese per uno svago a costo zero: nel capoluogo lombardo le iniziative ‘dal basso’ si sono moltiplicate in questi ultimi anni, dall’ormai storico fenomeno del Critical Mass alle Gole Critiche, da MilanoSkating a iniziative più culturali come Cinemiamo.

tutte le danze di coppia implicano un contatto serrato tra partner, ma la differenza è che, mentre normalmente questo avviene in uno spazio ‘dedicato’ o comunque ‘spettacolarizzato’ per l’occasione, nel contesto di Mazurka Klandestina l’intensità intima del ballo si consuma in un luogo pubblico e prende forma attraverso ritrovi spontanei, momenti ricreativi non formalizzati.

Uno dei più grandi paradossi dell’epoca del *touch* e del digitale sembra essere del resto un esasperato bisogno di contatto fisico che, lungi dal costituire una prerogativa del contesto preso in esame, si manifesta sotto altre innumerevoli spoglie: dal moltiplicarsi di centri per massaggi allo straordinario successo di discipline come l’AcroYoga e la Contact Improvisation, dal fenomeno dei Free hugs alla recente applicazione Cuddlr, concepita per facilitare l’incontro tra sconosciuti che sentono un improvviso e irrefrenabile bisogno di ‘coccole’. Inutile dire che si tratta di un paradosso solo apparente. Come ha fatto notare recentemente Jaron Lanier, il padre della realtà virtuale, «la virtualità trasforma la fisicità in qualcosa di molto prezioso»<sup>9</sup>: già, perché a ben vedere tutto, ma proprio tutto sembra essere a portata di ‘tocco’ fuorché le persone in carne e ossa, quelle che incrociamo tutti i giorni mentre andiamo al lavoro e che nella metropolitana affollata sfioriamo persino con un certo disagio. Quest’ultimo esempio allude a dinamiche probabilmente riscontrabili in tutte le grandi città (quantomeno in quelle occidentali), ma se riferito a Milano, città fredda e frenetica per antonomasia, assume connotati particolarmente realistici, talvolta quasi grotteschi. In questo senso, non sembra un caso che il fenomeno Mazurka Klandestina abbia trovato i natali proprio nel capoluogo lombardo e che ancora oggi Milano sia considerato un po’ il suo centro propulsore.

La mazurka, così come viene interpretata oggi ‘klandestinamente’ sulla beola dorata di Piazza Palazzo della Regione Lombardia e nelle altre piazze delle principali città italiane, è solo una lontana parente della mazurka che ballavano i nostri nonni, ma anche di quella variante francese che viene tuttora insegnata nei corsi di danze popolari. A questo proposito, un’ultima forma di riappropriazione messa in atto da Mazurka Klandestina riguarda, in termini generali, il senso da attribuire a ciò che viene comunemente definito ‘tradizione’. Ballare in piazza non è certo una novità: nei contesti rurali dove le cosiddette danze popolari sono nate (non la mazurka, che ha un’origine diversa) era proprio la piazza principale del paese a

---

<sup>9</sup> R. Staglianò, *Il web cancella la classe media*, in «Il Venerdì di Repubblica», 4 luglio 2014.

radunare la comunità in occasione delle feste e delle sagre, e in qualche caso lo è ancora oggi. Da questo punto di vista, Mazurka Klandestina non fa altro che riportare il *folk* nel suo contesto più ‘naturale’ di esecuzione e fruizione: la strada, non una palestra o la pista da ballo di qualche locale a pagamento. Nell’esempio preso in esame, tuttavia, trasportare il ‘popolare’ in città significa al tempo stesso trasformarlo in qualcosa di diverso: musica registrata e casse amplificate per far fronte all’assenza di musicisti o per riuscire a ‘riempire’ spazi più ampi, ma soprattutto un nuovo modo – klandestino appunto – di interpretare il repertorio musicale e coreutico popolare. Uno stile certamente più improvvisato, meno tecnico e non sempre ossequioso nei confronti dei passi codificati, ma che ha portato una ventata di entusiasmo e di freschezza all’ambiente un po’ elitario e stantio del folk, avvicinando numerosi giovani (ma anche meno giovani) a questo genere di danze.



## CAP. 1 TRA RICERCA *IN SITU* E ‘TERRENO-SITO’

### 1. Un terreno doppiamente multisituato

Per cercare di chiarire quale può essere il contributo specifico dell’etnografia e della riflessione antropologica allo studio di fenomeni vicini e ‘domestici’ come quelli affrontati nella presente ricerca, può essere utile prendere le mosse dalle scelte metodologiche suggerite dalle peculiarità di questo campo e, parallelamente, dai relativi dibattiti che le caratterizzano in ambito accademico.

Il lavoro di campo si è svolto tra il 2012 e il 2014 e ha previsto diverse fasi. Il primo anno di ricerca (da febbraio 2012 a gennaio 2013) ha coinciso con la frequentazione intensiva del terreno e con la mia ‘iniziazione all’*habitus* klandestino’: in questi undici mesi ho scelto di abbandonarmi il più possibile al ‘flusso’ del fenomeno e alla sempre più pressante necessità di ballare, partecipando a quasi tutti gli eventi proposti dal gruppo sul territorio nazionale<sup>1</sup>. Tale necessità – come si avrà modo di approfondire tra poco – è stata avvertita innanzitutto a livello metodologico, ma corrisponde al tempo stesso al tipo di esperienza vissuta dalla maggior parte dei ballerini. Mi riferisco alla sensazione di ‘dipendenza da ballo’ avvertita da coloro che si avvicinano per la prima volta al contesto preso in esame: «Fino a ieri mi domandavo come facevate a tirare mattina, da oggi mi chiedo come si possa smettere»<sup>2</sup>, scrive una ballerina sulla bacheca del gruppo Facebook. Le emozioni generate dalla danza e dal contatto fisico, unite al fascino associato all’idea di vivere liberamente gli spazi pubblici, si traducono infatti in una vera e propria ‘esplosione di endorfine’, una «botta emotiva» (come la definisce un informatore), che si vorrebbe durasse il più a lungo possibile. In questo senso, è interessante rilevare che le metafore utilizzate dai klandestini per descrivere la propria fase di ‘iniziazione’ siano spesso riconducibili al campo dell’epidemiologia (‘virus’, ‘malattia’, ‘contagio’, ‘febbre’) o delle sostanze stupefacenti (‘droga’, ‘dipendenza’), il che rende necessario sgombrare il campo da possibili equivoci: a differenza di altri fenomeni urbani incentrati sulla musica e sul ballo inquadrabili nell’ambito della controcultura giovanile (per esempio i rave party o le dancehall),

---

<sup>1</sup>Per un totale di 22 Mazurke Klandestine in diverse città italiane, 23 solo nella città di Milano e 4 festival tra Italia e Francia.

<sup>2</sup>L. F. su Mazurka Klandestina, 12 luglio 2009.

nel contesto di Mazurka Klandestina il ricorso a sostanze alteranti è del tutto irrilevante, per non dire inesistente. I diffusi e riconosciuti fenomeni di ‘*addiction* da klandestina’ si associano piuttosto a quella che, per utilizzare un’espressione che Vincenzo Matera prende in prestito da Piero Camporesi e che risulta qui particolarmente calzante, potremmo provvisoriamente definire come «allucinata sensitività» (Camporesi 1991 citato in Matera 2002: 12), ovvero hanno a che fare con la costruzione di un ambiente socio-sensuale alternativo in cui la sensorialità, vissuta a livello collettivo, risulta notevolmente amplificata rispetto alla norma. Si avrà modo di ritornare in modo più approfondito su tali aspetti nelle prossime pagine.

Tornando al fieldwork, il carattere multisituato dei ritrovi klandestini (ormai sempre più diffusi, come si è detto, sul territorio nazionale) mi ha indotto fin dai primi mesi ad ampliare i miei orizzonti di indagine oltre il contesto del capoluogo lombardo – punto di partenza nonché focus del terreno – e a mettermi in viaggio insieme ai ballerini milanesi verso altre città italiane, in concomitanza con i principali appuntamenti danzanti organizzati solitamente durante il weekend. Oltre a Milano e ad altri centri lombardi come Bergamo e Pavia, nel primo anno di ricerca ho avuto modo di partecipare anche a Genova, Torino, Ivrea, Venezia, Padova, Firenze, Napoli. Questo non solo mi ha consentito di cogliere più da vicino la vocazione itinerante del gruppo e di portare alla luce, in un’ottica comparativa, tratti comuni e peculiarità dei vari contesti geografici in cui il fenomeno Mazurka Klandestina si declina; ha anche rappresentato un’insostituibile occasione per la raccolta di materiale etnografico: le chiacchierate sul binario in attesa del primo treno per Milano o le confidenze in auto nel disperato tentativo di tenere sveglio il conducente hanno fornito in molti casi informazioni più preziose e utili di quelle raccolte attraverso le interviste programmate.

Dal punto di vista relazionale, inoltre, la dimensione del viaggio mi ha permesso di costruire una rete di contatti e di amicizie con ballerini di ogni parte d’Italia. I ritrovi klandestini, infatti, danno spesso origine a forme di turismo ‘alternativo’ (Aime 2005) a costo zero che, in modo simile a fenomeni contemporanei come per esempio il CouchSurfing, si basano per ‘statuto’ sulla condivisione di esperienze tra *host* e *guest*<sup>3</sup>. In questo senso, partecipare a una

---

<sup>3</sup> Il CouchSurfing è un servizio di scambio di ospitalità nato nel 2003 come progetto no-profit con l’obiettivo di mettere in contatto attraverso il web persone disposte ad accogliere gratuitamente ospiti nella propria abitazione. Anche se a

Mazurka Klandestina ‘fuori sede’ significa condividere non solo una notte di danze, ma anche cene, pranzi, divani e passeggiate: significa in un certo senso ‘vivere-con’ (Piasere 2002).

Per affrontare la fase intensiva del campo, dunque, ho scelto di ricorrere a un’etnografia ‘pendolare’ (Clifford, Marcus 2005) e multisituata (Hannerz 2004), in concomitanza con gli eventi proposti a livello nazionale, mentre in un secondo momento della ricerca, con l’inizio della fase di rielaborazione teorica, mi sono invece concentrata quasi esclusivamente su un’unica città: Milano, dove, seppur con meno regolarità, ho continuato (e continuo) a frequentare gli incontri danzanti, e dove ho anche raccolto la maggior parte delle interviste. In questa seconda fase della ricerca, il focus del fieldwork è dunque rappresentato dal contesto milanese e dal suo gruppo di ballerini: il più ‘anziano’, il più numeroso, il più dinamico e certamente il più ‘discusso’ tra tutti i gruppi che fanno capo a Mazurka Klandestina<sup>4</sup>.

Una caratteristica peculiare di questo fieldwork è però il suo essere doppiamente ‘multisituato’: non solo a livello geografico (tra spazi urbani differenti e talvolta distanti tra loro), ma anche a livello ‘costitutivo’ (tra spazi reali e spazi virtuali). A proposito di questo secondo aspetto, è importante sottolineare fin da subito il ruolo fondamentale dei social network (e di Facebook in particolare) nel processo di strutturazione della comunità: oltre a essere funzionale all’organizzazione degli eventi, il gruppo ‘Mazurka Klandestina’ (e tutti i gruppi satellite che sono nati in questi anni) è di fatto il terreno su cui, attraverso discussioni e polemiche spesso accese, l’identità di Mazurka Klandestina si è progressivamente costruita e si sta tuttora costruendo, in un dialogo costante con quanto accade durante le performance dal vivo.

In modo per certi versi simile a quanto già messo in evidenza da Fabio Dei nel suo studio sul fenomeno del *file-sharing* (2007), è opportuno precisare che una cospicua percentuale dei membri dei vari gruppi Facebook non contribuisce in modo diretto alle discussioni: una parte di queste persone si limita a leggere saltuariamente e ‘a spot’ i contenuti della bacheca, altri ancora la utilizzano per

---

partire dal 2011 CouchSurfing ha assunto uno statuto societario, il servizio per gli utenti resta gratuito attraverso il sito internet <https://www.couchsurfing.com/>.

<sup>4</sup>A causa delle caratteristiche menzionate sopra (numerosità, anzianità e dinamicità del gruppo) e in virtù del fatto che, a livello nazionale, il contesto milanese è certamente quello più denso di offerte nell’ambito della musica folk, il gruppo milanese è anche quello che fa scaturire più spesso discussioni, critiche, in certi casi veri e propri conflitti.

scopi meramente utilitaristici, ovvero per recuperare informazioni pratiche sulle Mazurke Klandestine in programma.

La rilevanza della dimensione virtuale di Mazurka Klandestina è tuttavia innegabile e mi ha suggerito di intraprendere, fin dall'inizio della ricerca, un monitoraggio quotidiano (più il recupero del pregresso) del gruppo Facebook nazionale e di alcuni gruppi *spin-off*. La mia etnografia virtuale però differisce completamente dal modo in cui ho affrontato il campo classico: se qui ho scelto di partecipare direttamente e intensivamente alle performance coreutiche, nel caso dei gruppi Facebook ho preferito optare per un approccio più 'distaccato', limitandomi a osservare le discussioni degli utenti senza interagire direttamente con loro, adottando una prospettiva metodologica simile a quella che, nel gergo degli studiosi di *Computer mediated communication*, viene definita con il termine *lurker* (Mugnaini 2013: 204)<sup>5</sup>.

Da un lato, dunque, un'etnografia a partire dal corpo; dall'altro una *virtual ethnography*: due prospettive apparentemente agli antipodi, ma accomunate dal fatto di trovarsi al centro di dibattiti che, oltre all'antropologia, coinvolgono anche altre discipline scientifiche. Di qui la necessità di una riflessione teorica più approfondita sulla metodologia della ricerca che, sebbene in modo non certo esaustivo, troverà spazio nei prossimi paragrafi.

## 2. Etnografia dal corpo

In primo luogo, è opportuno riflettere sulla possibilità da parte del ricercatore di utilizzare il proprio corpo come strumento di conoscenza etnografica: è possibile che la pratica corporea veicoli qualche forma di conoscenza? Che tipo di conoscenza è quella che proviene dal corpo, dai sensi, dalle emozioni?

È bene precisare fin da subito che, nell'ottica di chi scrive, un approccio attento alla dimensione incorporata della conoscenza non esclude affatto la possibilità di attingere informazioni dalle pratiche discorsive e dialogiche: al contrario, per cogliere la complessità del fenomeno indagato si è ritenuto utile

---

<sup>5</sup> Come si avrà modo di vedere in seguito, nella cultura della CMC il termine *lurker* ha assunto nel tempo diversi significati, 'positivi' o 'negativi' a seconda dei casi. In un'accezione 'neutra', il *lurker* fa riferimento a un membro di una comunità *online* che osserva senza partecipare attivamente (Bishop 2007).

affiancare diverse prospettive metodologiche, coerentemente con l'impianto pluriparadigmatico che da sempre caratterizza l'antropologia (Fabietti 2010).

Prima di affrontare le questioni epistemologiche legate a un'antropologia *dal* corpo, è opportuno ricordare anche l'esistenza di un'antropologia *del* corpo, ossia un'antropologia che, assumendo il corpo come il prodotto di processi storici, sociali e culturali (Mauss 1965; Csordas 2003; Mattalucci-Yilmaz 2003: 8), si concentra sui modi in cui esso è implicato nella produzione e nella rappresentazione di idee e saperi<sup>6</sup>. Si tratta di una prospettiva ovviamente fondamentale in relazione all'oggetto della presente ricerca: nel contesto di Mazurka Klandestina le pratiche coreutiche occupano una posizione centrale, ed è piuttosto evidente che, essendo la danza *la* pratica corporea per eccellenza, tutto il sapere relativo a essa (postura, movimenti, tecniche, gesti espressivi) passa necessariamente attraverso il corpo. In realtà, più che agli aspetti formali o ai processi di incorporazione degli elementi tecnici delle danze praticate nel contesto preso in esame, il mio interesse etnografico si è rivolto all'*habitus* klandestino e all'*agency* dei soggetti, al modo in cui essi si riappropriano del potenziale espressivo ed estatico del corpo dando vita a una *aesthetic community* (Goldstein 1995) caratterizzata da forme di socialità inedite e 'sovversive' rispetto alla disciplina dei corpi prevista dal contesto urbano. Si affronteranno più diffusamente tali questioni nei prossimi capitoli, dove si avrà modo anche di ritornare su alcuni nodi tematici dell'antropologia del corpo e sulle influenze reciproche tra corpo e cultura.

Ciò su cui si intende ragionare in questa sede, tuttavia, è piuttosto quella che Thomas Csordas – uno degli antropologi che ha maggiormente contribuito a teorizzare il paradigma dell'incorporazione – ha definito la 'riflettività' del campo: parallelamente alla «riflessività predicata dalla *literary turn* degli anni ottanta» (Ferrarini 2011: 32), che allude al modo in cui, sul piano delle rappresentazioni, le esperienze degli Altri si riflettono sull'esperienza dell'antropologo, la riflettività propone di «prestare attenzione ai processi corporei attraverso i quali ci accostiamo alle realtà che studiamo, riflettendole» (Mattalucci-Yilmaz 2003: 12), ossia diventa necessario prendere in considerazione anche l'esperienza incorporata del ricercatore. In quella che è stata definita come *phenomenological turn*<sup>7</sup>, non è solo il

---

<sup>6</sup> Per un'utile sintesi in lingua italiana delle diverse riflessioni antropologiche allo studio del corpo si rimanda a Ferrarini 2011.

<sup>7</sup> Sull'approccio fenomenologico in antropologia si vedano Jackson M. 1996 e, per una rassegna più esaustiva, Desjarlais, Throop 2011.

corpo dei soggetti coinvolti nella ricerca a essere degno di interesse antropologico, ma anche il corpo dell'etnografo, impegnato in un terreno che «si configura come un luogo di incontro e negoziazione intersoggettiva» (Ferrarini 2011: 32), dove entrano in gioco tanto le rappresentazioni mentali, quanto le esperienze sensoriali e corporee.

A ben vedere, la diffusa metafora del campo come 'rito di iniziazione' (Allovio 2015) sottolinea come l'esperienza etnografica abbia sempre avuto un forte impatto a livello corporeo. Come fa notare Olivier De Sardan in un articolo sulle politiche del lavoro sul campo, l'etnografo non è solo testimone di esperienze (in quanto osservatore), ma anche coautore 'partecipante' di interazioni attraverso il suo primo e principale strumento d'analisi: il corpo (Olivier de Sardan 1995). Nonostante già a partire da Malinowski l'antropologia abbia basato la propria postura metodologica sulla partecipazione diretta del ricercatore alle pratiche oggetto di studio, raramente la centralità attribuita alla corporeità dell'esperienza etnografica si è tradotta in un interesse specifico per le implicazioni che tale dimensione comporta. Al contrario, il corpo dell'antropologo, i suoi sensi e le sue emozioni sono stati lungo considerati come «ingannevoli ostacoli, miraggi da scongiurare lungo il percorso verso una conoscenza del tutto disincarnata» (Pizza 2005: 47).

Secondo Giovanni Pizza, la rimozione del corpo dello scienziato dalla scena conoscitiva risulta particolarmente paradossale in quegli ambiti del sapere che si occupano di esseri viventi e che, proprio come nel caso dell'antropologia o della medicina, «si fondano sull'osservazione dell'altro, sul *confronto tra due sguardi e, quindi, due corpi*» (Ivi: 48, corsivo mio). Si tratta di un processo di mistificazione che, in modo più o meno consapevole, nasconde un vero e proprio errore epistemologico (Ivi: 50). Riprendendo le osservazioni di Georges Devereux<sup>8</sup>, Pizza sottolinea al contrario come l'esperienza del corpo del ricercatore, lungi dal costituire un ostacolo verso una presunta conoscenza oggettiva, possa trasformarsi in una preziosa risorsa metodologica: «proprio concentrando l'attenzione su se stesso e sulle proprie emozioni, lo scienziato può mettere a punto una comprensione più ampia, e perciò più scientifica, dell'altro, anche se questo metodo può spingerlo

---

<sup>8</sup> Nello studio *Dall'angoscia al metodo nelle scienze del comportamento* del 1967 Devereux sosteneva che la 'neutralità' e l'oggettività dell'osservazione sono costruzioni ideologiche che servono a ridurre l'angoscia (profondamente incorporata) provocata dall'incontro con il soggetto osservato (Pizza 2005: 48).

a esercitare una critica del retroterra ideologico e teorico appreso nel corso della sua formazione» (Ivi: 49).

A tale prospettiva teorico-metodologica può essere ricondotto il paradigma dell'incorporazione di Thomas Csordas: rileggendo in chiave antropologica i contributi filosofici di Merleau-Ponty e la teoria della pratica di Bourdieu, Csordas elabora un paradigma teorico-etnografico che tenta di scardinare i dualismi di matrice cartesiana – tra cui quelli mente/corpo e soggetto/oggetto – in favore di una maggiore attenzione alle connessioni tra «l'immediatezza dell'esperienza incorporata e la molteplicità dei significati culturali in cui siamo sempre immersi» (Csordas 2003: 19). Il paradigma dell'incorporazione suggerisce di prendere in considerazione, accanto alle rappresentazioni culturali espresse sotto forma di testi e di simboli, anche la conoscenza che proviene dal corpo, una conoscenza che non si può spiegare e comprendere solo a parole, rivolgendo domande agli informatori: per potersi 'impregnare' (Piasere 2009) di quel mondo di significati che prende vita sul terreno etnografico sembra davvero necessario 'sporcarsi le mani' (Pizza 2005), mettersi nei panni degli altri cercando di imitare ciò che essi compiono attraverso il corpo. Anche nel mio caso, corpo ed emozioni sono state componenti irrinunciabili della sfera conoscitiva. Certo, l'osservazione e soprattutto le *parole* degli informatori sono state fondamentali per riuscire a descrivere alcuni aspetti del fenomeno, ma la chiarificazione di tipo concettuale è stata efficace – e, in un certo senso, possibile – proprio perché preceduta da intuizioni 'pratiche', corporee.

Anche le riflessioni dell'antropologo neozelandese Micheal Jackson si collocano in continuità con la proposta teoretica di Csordas e sembrano confermare la validità di un approccio fenomenologico allo studio dei fenomeni culturali (Jackson M. 1996, 2011). In occasione di un soggiorno presso i Kuranko della Sierra Leone, Jackson si era ritrovato a fare i conti con i limiti dell'approccio semiotico applicato allo studio di pratiche corporee come quelle che caratterizzano l'azione rituale: «nell'iniziazione Kuranko, ciò che viene fatto col corpo è la base per ciò che viene detto e pensato (...). La padronanza corporea è quindi ovunque la base per la padronanza sociale e intellettuale» (Jackson M. 2011: 58).

Inutile, in questi casi, tentare di interpretare le pratiche corporee alla stregua di giochi linguistici, così come ostinarsi ad afferrare una ipotetica realtà di tipo discorsivo-intellettuale al di là dell'esperienza vissuta:

Molte delle mie intuizioni di maggior valore sulla vita sociale Kuranko sono arrivate da una [...] imitazione ed esercizio di abilità pratiche: zappare in campagna, ballare (insieme ad altri, come un unico corpo), accendere come si deve una lampada al kerosene [...]. Per smettere l'abitudine di usare un modello di comunicazione lineare per capire le pratiche corporee, è necessario adottare come strategia metodologica il prender parte *senza secondi fini* e il mettersi letteralmente al posto delle altre persone: abitare il loro mondo. (Ivi: 62, corsivo mio).

Prendere parte 'senza secondi fini' significa opporsi alla 'feticizzazione dei prodotti della riflessione intellettuale' (Jackson 1996: 1) e assumere un atteggiamento epistemologico aperto a tutte le modalità dell'esperienza umana, anche a quelle che precedono (o che non prevedono) l'elaborazione teoretica e la sistematizzazione concettuale (Ivi: 2). Se la vita, insomma, non è solo al servizio delle idee (Ibid.), occorre che gli antropologi continuino a sperimentare nuove modalità – necessariamente incorporate – per riuscire a immergersi il più possibile nell'immediatezza dell'esperienza pratica così come essa è vissuta dagli attori sociali, sia a livello individuale che collettivo.

In contesti dove la dimensione della pratica è fondamentale, peraltro, sono gli stessi attori coinvolti a manifestare un certo disagio nei confronti di un approccio discorsivo, lasciando trapelare idee anche molto precise circa la difficoltà a ridurre la conoscenza corporea a una riflessione di tipo concettuale. È questo il caso dei guaritori tradizionali: sempre Jackson riporta per esempio le parole con cui una guaritrice Yanomamo risponde 'piccata' alle continue domande dell'antropologa Florinda Donner: «Every time you ask me about curing I start talking without really knowing what I am saying. *You always put words in my mouth.* If you knew how to cure, you wouldn't bother writing or talking about it. You just do it» (Ivi: 13, corsivo mio).

Benché provienienti da un contesto etnograficamente distante, le parole della curatrice Yanomamo sono molto significative in relazione all'oggetto della presente ricerca, perché anche nel contesto di Mazurka Klandestina esiste una sorta di resistenza alla teorizzazione, avvertita (o meglio, lamentata) dai ballerini più interessati a riflettere sul senso di ciò che si sta facendo: «Quel che manca (..) [in Mazurka Klandestina] è appunto una teoria. Una capacità di trasmettere in modo divulgativo queste esperienze»<sup>9</sup>.

Nonostante sulla bacheca del gruppo Facebook compaiano spesso discussioni e dibattiti sugli argomenti più disparati, le conversazioni vengono quasi

---

<sup>9</sup> S. F. su Giovani Danzatori Milano, 10 luglio 2014.



sempre interrotte da interventi del tipo: «Dopo tutti questi discorsi filosoficamente interessanti... quando balliamo?!?!»<sup>10</sup>. Ciò che è in gioco qui, non è una vera e propria svalutazione di un approccio ‘intellettuale’ alle pratiche di Mazurka Klandestina perché, come si è già detto e si avrà modo di constatare nelle prossime pagine, all’interno della comunità klandestina circolano molte idee espresse e argomentate nello spazio virtuale offerto dai social network. È piuttosto una questione di priorità: nel contesto di Mazurka Klandestina la dimensione della pratica precede qualsiasi teoria, ed è difficile pervenire alla comprensione del fenomeno senza averne fatto esperienza in prima persona.

Un episodio accaduto recentemente risulta esemplificativo in proposito, ed è stato altresì utile per accertare che la mia postura metodologica – la scelta di partecipare alle performance come ‘ballerina’, prima ancora che come studiosa – fosse in qualche modo riconosciuta come ‘valida’ dal gruppo. All’inizio del 2014, una giovane studentessa interessata al fenomeno Mazurka Klandestina dal punto di vista della Geografia Urbana ha pubblicato sulla bacheca del gruppo nazionale un breve questionario rivolto ai ballerini. La ragazza in questione, residente a Swansea (Regno Unito), non aveva avuto modo di prendere parte a una Mazurka Klandestina, e aveva pensato così di sfruttare lo spazio di Facebook per raccogliere informazioni in merito all’esperienza di Mazurka Klandestina. Le risposte dei ballerini sono state piuttosto evasive, in certi casi ostili, e diversi interventi hanno sottolineato la necessità di prendere parte in prima persona ad almeno uno dei ritrovi danzanti per poterne afferrare il senso: «La cosa migliore sarebbe che venissi a una serata di klandestina... così potresti *vivere di persona* parte di quelle emozioni, *toccare con mano* quello che succede, parlare con le persone e *guardare nei loro occhi* ciò che sentono. Ti assicuro che qualche risposta su un post di Facebook non basta a descriverlo»<sup>11</sup>.

Praticare un’etnografia a partire dal corpo, a ben vedere, non è stata una scelta presa ‘a tavolino’, ma un’esigenza metodologica che si è manifestata fin dalle mie prime uscite sul campo, parallelamente alla consapevolezza che la mia partecipazione alle pratiche fosse l’unica strada percorribile per affrontare seriamente questo terreno di ricerca. Come spiegare la ‘magia’ ripetutamente

---

<sup>10</sup> I. T. su Mazurka Klandestina Milano, 10 luglio 2014.

<sup>11</sup> S. Z. Su Mazurka Klandestina, 23 febbraio 2014 (corsivo mio). In questa occasione sono stata coinvolta nella discussione in prima persona – cioè come ‘Valentina Beccarini’ – e le mie qualità di antropologa sono state messe in stretta relazione alle mie qualità di ‘danzatrice’.

chiamata in causa su Facebook per descrivere gli incontri danzanti, se non provando a immergersi completamente nell'atmosfera clandestina? Come comprendere lo sforzo fisico e il lavoro emozionale di otto ore di danza consecutive, senza l'ausilio di eccitanti e con le condizioni meteorologiche più disparate, se non attraverso un tentativo di 'conversione morale e spirituale al cosmo considerato' come quello invocato da Loïc Wacquant (2002: 7)?

Le sue riflessioni di carattere metodologico, contenute nel già citato *Anima e corpo*, hanno rappresentato per me un ottimo terreno di confronto (e di conforto), in particolare per quanto concerne le potenzialità di un approccio basato su quella che Wacquant definisce 'partecipazione osservante'. Un approccio che, nel suo caso, si concretizza nella scelta di entrare a far parte del gym di Woodlawn in qualità di pugile, ancor prima che come sociologo. Preoccupato forse dal rischio di una 'mistica etnografica' (Allovio 2015: 29), Wacquant chiarisce nella Prefazione che il suo libro è un 'esperimento scientifico' in cui 'l'immersione iniziatica' deve essere «intesa come tecnica di osservazione e di analisi che, a esplicita condizione che sia *teoricamente armata*, permette al sociologo di appropriarsi nella e con la pratica, degli schemi cognitivi, etici, estetici e conativi» dei soggetti coinvolti (Wacquant 2002: 7, corsivo mio).

La scelta di utilizzare l'*habitus* come oggetto e contemporaneamente soggetto di indagine si è tradotta, nel mio caso, nella decisione di 'abbandonarmi' il più possibile alle esigenze del luogo (Ivi: 20). È così che ho iniziato a frequentare assiduamente i ritrovi danzanti come una persona qualsiasi, dimenticandomi di registratore e taccuino e utilizzando il mio corpo come unico strumento di indagine<sup>12</sup>. Questo non significa in alcun modo che io abbia nascosto il mio ruolo e le mie intenzioni di ricercatrice (che, al contrario, sono diventati ben presto di pubblico dominio): semplicemente, soprattutto nella fase intensiva del campo, ho preferito sottomettermi alla «forza di gravità sociale e al magnetismo sensuale del fenomeno» (Wacquant 2014: 341), piuttosto che assumere la tradizionale postura da

---

<sup>12</sup> A questo proposito, la prima osservazione da fare riguarda il posizionamento: non vi è dubbio che il mio essere donna abbia avuto un certo peso sull'andamento della ricerca, anche solo dal punto di vista dell'apprendimento del ballo. La mia esperienza con la pratica della danza è diversa da quella che potrebbe avere un antropologo di genere maschile, semplicemente perché diversi sono i ruoli interpretati nei balli di coppia: tradizionalmente, l'uomo 'guida' o conduce (ossia decide i movimenti e le figure della danza e le comunica alla partner), mentre la donna 'segue'. Il che – non bisogna farsi ingannare – non implica affatto una totale 'passività' da parte della donna. L'insegnante di danze popolari Cristina Zecchinelli ama descrivere il rapporto tra partner nel ballo con la seguente formula: «l'uomo propone, ma non impone, la donna intuisce, ma non subisce» (comunicazione personale con Cristina Zecchinelli durante uno stage di danza).

studiosa e limitarmi a osservarlo dall'esterno o 'filtrarlo' attraverso le parole degli informatori.

Tale decisione mi ha permesso innanzitutto di guadagnare la fiducia dei ballerini e di costruire progressivamente dei legami piuttosto profondi con alcuni di loro. Nel contesto di Mazurka Klandestina, infatti, esiste una sorta di 'regola aurea' che, durante le prime uscite sul campo, ho registrato nei miei appunti sotto forma dell'ironico motto 'Parlo solo con chi ballo'. Il senso di questa 'regola' (chiaramente implicita e non assoluta) è che risulta davvero difficile intavolare una conversazione senza aver prima condiviso almeno un ballo, e questo dimostra ancora una volta quanto sia il corpo – e non la parola – a costituire il primo e principale medium comunicativo nelle piazze klandestine. La partecipazione diretta alle pratiche coreutiche ha dunque rappresentato nel mio caso un aspetto davvero imprescindibile: se avessi deciso di frequentare le Mazurke Klandestine esclusivamente con l'obiettivo di studiarle ('con un secondo fine', direbbe Jackson), probabilmente non avrei nemmeno avuto degli informatori.

Oltre a rendere possibile la costruzione di quei legami interpersonali che sono indispensabili per il buon andamento del campo, condividere questa pratica corporea con i miei interlocutori mi ha permesso di accedere alle componenti più 'ineffabili' del fenomeno e di registrarle sotto forma di *body-notes*, ossia memorie immagazzinate nei muscoli e nei movimenti (Skinner 2010)<sup>13</sup>. Mi riferisco naturalmente all'intero processo di apprendimento delle danze (che, come vedremo, nel contesto di Mazurka Klandestina avviene in modo spontaneo, direttamente sul campo, senza un vero e proprio corso) ma anche, per esempio, alle strategie di invito al ballo (spesso esclusivamente visuali) o alla danza 'a occhi chiusi' come rito di iniziazione e come capitale 'simbolico' dei klandestini.

È però soprattutto in relazione alla gestione del contatto fisico e dell'intimità con il proprio partner di danza che la partecipazione alle pratiche coreutiche si è rivelata fondamentale. Oltre a rimandare all'atmosfera particolare dei luoghi in cui le performance si realizzano, la 'magia' di cui i ballerini parlano continuamente

---

<sup>13</sup> E' interessante in questo senso una delle prime note registrate sul mio diario di campo. Nella prima fase della presente ricerca avevo appena concluso un'altra indagine etnografica dedicata al ballo liscio ambrosiano (Beccarini, Carlini 2014), ed ero tornata diverse volte all'Arco Corvetto per salutare i miei informatori, approfittandone per fare qualche ballo con loro. In una di queste occasioni, uno dei ballerini di liscio si era 'lamentato' per il mio modo di muovere il fondoschiena: «Ma com'è che adesso sculetti che prima non l'hai mai fatto?». Rispetto alla rigida compostezza dello stile ambrosiano, il mio corpo stava incominciando a incorporare i movimenti morbidi e sinuosi del cosiddetto 'stile klandestino' attraverso un processo del tutto inconscio (per lo meno all'epoca), e il mio vecchio partner di ballo l'aveva notato.

(responsabile delle forme di *addiction*) ha infatti a che fare con la possibilità di comunicare e di ‘comprendersi senza conoscersi’, attraverso quella che la studiosa Jaana Parviainen definisce ‘*kinaesthetic empathy*’ (2002): la capacità di leggersi e affidarsi l’uno all’altro utilizzando esclusivamente il linguaggio corporeo, attraverso aggiustamenti di pressione, velocità e direzione registrati e compresi performativamente con il corpo (Ivi: 20-21). Imparare a ballare, in questo senso, non significa tanto apprendere determinati passi, sequenze o esercizi, ma diventare corporalmente sensibili ai movimenti altrui e riuscire a incorporarli, *comprenderli* nel proprio corpo grazie a una ‘intesa pratica e sensuale’ (Lindsay 1996). Al riguardo risultano interessanti le seguenti testimonianze di ballerini, pubblicate su Facebook:

[...] Quando c'è intesa non è necessaria la forza per guidare e ascoltare il movimento dall'altro/a. e allora si può usare il contatto più lieve, lo sfioramento, l'appoggiarsi appena, il perdere e riprendere contatto. sia con le mani che con il resto del corpo. Roba buona (L. C. su Mazurka Filosofica, 30 maggio 2013).

La mano sinistra e di conseguenza il braccio, può offrire un'ulteriore comunicazione col partner, da parte del danzatore. Egli può cioè (per chi, la mazurka, ormai la improvvisa) far sentire alla dama, attraverso il braccio & la mano sinistra, l'azione suggerita dall'improvvisazione che vuole eseguire... un attimo prima che andrà a compiersi. Quindi egli, ogni qualvolta individuerà un breve tema improvvisativo, con la sua mano sinistra, trasmetterà alla dama l'intenzione, l'intonazione e direi anche la tonalità di quel brevissimo tema. E ciò quasi ‘inconsapevolmente’: senza ‘intenzione’. Come fosse.. quasi un direttore d'orchestra, per cui, se la musica non nasce certo dal movimento e direzione della sua bacchetta, ne dà attraverso essa l'intonazione (S. F su Mazurka Filosofica, 30 maggio 2013).

Questa esperienza di crescita nella conoscenza dell’altro viene descritta da Bollen come ‘sociabilità sincretica’: una «indistinzione di corpi» che si realizza mediante «un trasferimento e creazioni di gesti e movimenti che, in termini fenomenologici, può portare a una diminuzione dell’intolleranza agli altri» (Bollen in Skinner 2010: 118). Si avrà modo di tornare su tali questioni nella parte finale di questo lavoro (cap. 5). Ciò che interessa qui sono invece le implicazioni che questo tipo di conoscenza corporea può comportare nel rapporto tra antropologo e ‘informatori’ e nel processo di raccolta dei dati etnografici, il quale, naturalmente, non si limita alla dimensione dell’osservazione partecipante (o della ‘partecipazione osservante’).

L'antropologo Jonathan Skinner, per esempio, è interessato alle ricadute che un'etnografia condotta a partire dal corpo può avere sul momento dell'intervista. In *The Ethnographic Self as Resource*, egli riporta un caso etnografico relativo a una ricerca condotta presso la comunità di ballerini di salsa di Sacramento, in California (Skinner 2010). Il caso in questione è un'intervista realizzata insieme a una danzatrice incontrata la sera stessa in un night club: un'intervista potenzialmente 'difficile' sulla carta (poiché coinvolge due sconosciuti), eppure estremamente aperta e 'intima' nel suo risultato finale. Skinner attribuisce il successo dell'intervista proprio al momento della danza: prima di confrontarsi intorno a un tavolo, l'antropologo e l'informatrice avevano infatti ballato insieme e, nel corso della performance, avevano avuto modo di conoscersi in pista attraverso una serie di 'appropriazioni e negoziazioni cinestetiche' (Ivi: 118). Spiega Skinner: «This synchronicity allowed her to be so candid and open to a stranger: because I was not really a stranger after all our kinaesthetic negotiations» (Ibidem).

Un'ultima questione da affrontare in questa sede riguarda i limiti di un'etnografia condotta a partire dal corpo. Come si è visto, utilizzare il proprio corpo come strumento di conoscenza può implicare una serie di ridefinizioni, di forzature e di adattamenti dei canonici metodi utilizzati dall'antropologo sul campo. Da questo punto di vista, è importante precisare che usare intensivamente il proprio corpo nella ricerca non equivale solo ad ampliare le proprie potenzialità conoscitive, ma impone anche delle restrizioni che, nel mio caso, riguardano in modo particolare la stesura delle note di campo. In occasione dei ritrovi clandestini cui ho preso parte ho scelto, per ragioni già esplicitate, di non redigere appunti direttamente sul terreno. Le pagine del mio diario di campo sono dunque state scritte durante il viaggio di ritorno in treno (dopo 10-12 ore consecutive di danza), o ancora più spesso il giorno seguente, a casa. Questo implica certamente 'perdere per strada' una buona parte di impressioni e di informazioni che la memoria non è in grado di trattenere a lungo e che altri etnografi considererebbero essenziali per il buon esito della ricerca. Eppure, a pensarci bene, si tratta solo dell'aspetto più ossimorico della nostra disciplina: come ci ricorda Gellner, «for most activities, either one participates or one observes, but doing both at once is humanly impossible» (2012: 7).

### 3. Il campo virtuale

Benché in un certo senso ‘secondaria’ rispetto alle performance organizzate negli spazi urbani, la dimensione virtuale del fenomeno Mazurka Klandestina è stata di fondamentale importanza per la mia ricerca etnografica. Come si è già avuto modo di affermare, spesso è proprio l’arena di Facebook a offrire ai mazurkari di ogni parte d’Italia (ma non solo) uno spazio per il dialogo e il confronto sul senso di ciò che avviene in piazza. A questo proposito, i contenuti dei vari gruppi Facebook riconducibili all’esperienza di Mazurka Klandestina hanno rappresentato una fonte documentaria estremamente utile e saranno più volte chiamati in causa nelle prossime pagine.

Al di là degli aspetti più prettamente contenutistici, però, la componente virtuale del fieldwork si è rivelata di estremo interesse anche perchè mi ha offerto l’opportunità di abbozzare alcune riflessioni sul rapporto tra uomo e ambiente tecnologico che sembrano oggi indispensabili per un’antropologia ‘calata’ nella contemporaneità.

Nelle prime pagine di una recente rassegna dedicata alla letteratura prodotta nell’ambito di quella che viene definita ‘Cyber-Ethnography’, gli autori sottolineano che:

To continue to effectively explore some of the main and enduring concerns of ethnographic research (such as the nature of specific social worlds and subcultures; the construction of identity; the beliefs, values, and world views underlying human action and social life; and the experience of everyday life) ethnographers must incorporate the Internet and CMC [Computer Mediated Communication] into their research to adequately understand social life in contemporary society (Garcia et al. 2009: 53).

Obiettivo di questo paragrafo è dunque quello di descrivere le principali caratteristiche della componente virtuale del fieldwork, cercando di connetterle ad alcuni paradigmi teorico-metodologici della Cyber-Anthropology<sup>14</sup>. Tali osservazioni, che risultano indispensabili in relazione al caso etnografico considerato, potrebbero essere utili altresì nello studio di fenomeni contemporanei simili, tanto più non essendoci ancora una vera e propria letteratura sull’argomento in lingua italiana.

---

<sup>14</sup> Il termine Cyber-Anthropology è stato coniato da Escobar (1994).

Una prima considerazione è di carattere teorico e riguarda il rapporto tra mondo reale e mondo virtuale, tra interazioni *offline* e interazioni *online*. Se infatti i primi studi su Internet e sulla CMC enfatizzavano una concettualizzazione del web come ambiente sociale a sè stante, come spazio autonomo dotato di leggi e dinamiche di funzionamento diverse da quelle del contesto in cui esso viene utilizzato<sup>15</sup>, oggi gli studiosi di cyber-antropologia sono concordi nel sostenere la profonda interconnessione tra ambienti reali e virtuali, tra interazioni sociali online e offline (Wilson, Peterson 2002; Postill 2013). Mondo reale e mondo virtuale non sono due spazi sociali distinti<sup>16</sup>: sono piuttosto due aspetti sempre più spesso intrecciati nella vita quotidiana che, in modi diversi, concorrono a determinare le azioni e le esperienze degli esseri umani. Questa nuova consapevolezza ha permesso in ambito accademico di ridimensionare tanto le visioni utopistiche, quanto le interpretazioni ‘catastrofiste’ generate dalla ‘rivoluzione internet’ (Wilson, Peterson 2002), che caratterizzavano gli studi pionieristici dello cyber-spazio e che ancora oggi informano il senso comune. Non si tratta più di prendere posizione a favore del potenziale ‘democratizzante’ di Internet o, viceversa, di allarmarsi per i rischi di alienazione e di isolamento cui l’avvento delle nuove tecnologie di comunicazione sembrava inesorabilmente destinarci: i continui progressi nell’ambito dei dispositivi della telefonia mobile, d’altro canto, fanno sì che le pratiche comunicative e le interazioni sociali mediate da Internet siano oggi sempre più incorporate nei luoghi della quotidianità, rendendo ancora più problematica una distinzione tra ambiente sociale *online* e *offline* (Postill 2008).

Fatta questa necessaria premessa teorica, le etnografie virtuali prodotte negli ultimi quindici anni hanno fatto emergere interessanti questioni metodologiche ed etiche che vale la pena prendere in considerazione: come declinare il metodo dell’osservazione partecipante nel campo virtuale, dove non esistono interazioni faccia-a-faccia? Che tipo di dati etnografici è possibile raccogliere online? Quali provvedimenti è necessario prendere dal punto di vista della deontologia professionale?

---

<sup>15</sup> È questa la posizione di William Gibson, che nel 1984 ha introdotto per la prima volta la nozione di ‘cyberspazio’. Cfr. Escobar 1994.

<sup>16</sup> Questa posizione è sostenuta anche da alcuni studiosi contemporanei: è questo il caso di Christine Hine (autrice di un importante manuale di Virtual Ethnography) e di Tom Boellstorff il quale, nella sua ricerca etnografica sul gioco virtuale *Second Life*, afferma che i mondi virtuali sono «distinct domains of human being» che devono essere analizzati secondo le loro proprie caratteristiche, non in relazione al mondo reale (Boellstorff in Postill 2010).

Innanzitutto, la cosiddetta ‘cyber-ethnography’ fa riferimento a un universo molto ampio, al cui interno esistono approcci metodologici anche molto diversi tra loro. Benché il metodo dell’osservazione partecipante e l’idea di una ricerca di lunga durata restino i principi guida a livello generale, essi devono essere tradotti e in qualche modo adattati alle caratteristiche specifiche dei singoli terreni virtuali. La macro-distinzione più evidente nel variegato universo della cyber-ethnography riguarda il modo in cui il ricercatore decide di situarsi nel fieldwork, praticando un’osservazione più o meno partecipante a seconda dei casi e delle necessità.

In una rassegna della letteratura dedicata al cyber-spazio, l’antropologa australiana Helen Morton individua due fondamentali stili di ricerca da adottare nel web: forme di ricerca ‘coinvolta’ (*involved*) e forme di ricerca ‘distanziata’ (*distanced*) (2001: 6-7). Nel primo caso, l’etnografo si identifica presso il gruppo che intende studiare e interagisce direttamente con i suoi membri: tale postura metodologica si rivela indispensabile, per esempio, in presenza di forme ‘sincrone’ ed estremamente interattive di comunicazione mediata dal computer (come i giochi virtuali e le *chat room*<sup>17</sup>), o qualora il ricercatore decida di realizzare interviste agli informatori. Nel secondo caso invece – quello che mi riguarda più da vicino – il ricercatore non esplicita necessariamente la propria presenza sul terreno virtuale, bensì si limita all’osservazione e all’analisi dei contenuti disponibili sullo schermo. Questo tipo di approccio è molto utilizzato, per esempio, nelle *surveys* comparative che si pongono l’obiettivo di censire e confrontare i diversi siti internet esistenti intorno a un certo argomento, come nel caso della recente etnografia della pornografia nell’era digitale effettuata da Fabio Mugnaini (2013).

Nel mio caso specifico, vista la natura multi-situata del fenomeno Mazurka Klandestina e vista la mia assidua frequentazione del campo ‘classico’ – sotto forma di una partecipazione estremamente coinvolta ai ritrovi danzanti – la scelta si è orientata verso questo secondo stile di ricerca: salvo qualche rara occasione in cui sono stata chiamata in causa direttamente come antropologa, ho infatti preferito optare per un’osservazione ‘distanziata’ e mi sono limitata a osservare le interazioni tra gli internauti senza fare interventi o espormi in prima persona per non interferire con l’andamento ‘spontaneo’ delle conversazioni. A prima vista, tale decisione potrebbe forse apparire discutibile dal punto di vista deontologico, soprattutto se si tiene presente che, per descrivere il ruolo dell’etnografo nelle forme di ricerca

---

<sup>17</sup> Con questo termine si indicano tutte le forme di interazione sincrona mediate dal computer: chat, instant messages, giochi interattivi ecc.



‘distaccata’, gli studiosi di Computer Mediated Communication hanno spesso utilizzato il termine inglese *lurker*, traducibile in italiano con ‘voyeur’ o ‘guardone’. Il termine *lurker*, che nel senso comune ha un’accezione evidentemente negativa, deve essere però ri-contestualizzata alla luce delle trasformazioni imposte dalla nascita del web 2.0, come fa notare Fabio Mugnaini nel già citato saggio sulla pornografia nell’era digitale:

Quando la comunicazione in rete era organizzata per forum (...) la metafora del *voyeur* era decisamente più attinente; ma anche questa fase si è evoluta. Quando, poi, le modalità di presa di parola in rete evolvono nella figura del *blogger* – e si costituisce la cosiddetta *social-web* [di cui Facebook fa naturalmente parte, *nda*], aumentando la porzione di materiali ‘*user-generated*’ la figura stessa del *lurker* cambia connotazione, e si avvicina più a quella di un frequentatore di fiere, che ascolta ciò che in potenza è detto anche a lui/lei, che attiva senza retroazione il proprio ruolo potenziale didestinatario, inserendosi in un flusso di comunicazione costituito da una infinità di soggetti emittenti (...). Il *lurker* di oggi non è più *voyeur*, quindi, di quanto non sia ladro chi prende la copia del giornale a distribuzione gratuita che trova al bar o in treno (2013: 205-206).

Le implicazioni etiche legate alla cyber-ethnography sono di estrema importanza e meriterebbero un più ampio spazio di approfondimento<sup>18</sup>: benché le regole deontologiche del campo virtuale siano le stesse del campo ‘classico’ – rispetto per le persone studiate, protezione della loro dignità, tutela dell’anonimato o riconoscimento dell’autorialità, importanza del consenso informato (Wilson, Peterson 2002) – il fatto che i *mediascape* (Appadurai 2001) in cui l’etnografo contemporaneo è immerso siano in continua evoluzione rende essenziale effettuare costanti ripensamenti a livello del codice di comportamento da adottare. Nel mio caso, tuttavia, i rischi impliciti nella cyber-ethnography sono stati in qualche modo attenuati dal fatto che la dimensione virtuale rappresentasse solo una delle componenti del fieldwork e che, come ho già avuto modo di affermare, io abbia avuto modo di esplicitare la mia presenza sul terreno e la mia identità di ricercatrice in occasione dei numerosi ritrovi danzanti cui ho preso parte.

Dopo aver chiarito la postura metodologica e dopo aver accennato alle implicazioni etiche del campo virtuale, occorre entrare più nello specifico nel processo di raccolta dei dati, tenendo presente che gli ambienti virtuali trasformano profondamente la natura delle informazioni ottenibili attraverso la ricerca

---

<sup>18</sup> Per tali approfondimenti si rimanda in particolare a Kozinets 2002, 2006; Garcia et al. 2009.

etnografica (Garcia et al. 2009: 61). La prima e piuttosto ovvia caratteristica di qualsivoglia campo virtuale è infatti l'assenza di una dimensione corporea e, di conseguenza, di interazioni faccia-a-faccia, due aspetti che per secoli hanno caratterizzato la ricerca etnografica. L'assenza del linguaggio non verbale nei contesti online è però rimpiazzata dalla presenza di artefatti culturali di diversa natura: non solo testi scritti, ma anche immagini, materiale audiovisivo, collegamenti a ipertesti, emoticon, tutti elementi che ancora faticano a essere adeguatamente integrati nei resoconti etnografici (Ivi: 65). La complessità e la natura polimorfa dei dati disponibili online rappresentano una potenziale ricchezza per l'etnografia, in quanto forniscono informazioni preziose circa l'identità dei partecipanti e lo stile delle loro interazioni, ma si traducono anche in una sorta di 'puzzle interpretativo' (Ivi: 61) che l'etnografo è chiamato a comporre attraverso lo sviluppo di competenze nuove e in continuo aggiornamento.

Nel caso da me considerato, il 'terreno' virtuale è rappresentato dal gruppo Facebook 'Mazurka Klandestina' e da altri gruppi Facebook collegati a esso: una rete che, nel corso di questi sette anni di esistenza del fenomeno, si è ampliata e complicata progressivamente. Il gruppo 'Mazurka Klandestina', creato nel 2009 da alcuni ballerini milanesi e diventato ben presto il punto di riferimento dei mazurkari di tutta Italia, è oggi considerato il gruppo di coordinamento del movimento a livello nazionale: è sulla bacheca di questo gruppo che vengono pubblicizzate – sotto forma di *eventi* – le Mazurke Klandestine organizzate in ogni parte del Paese, ed è sempre qui che, per lo meno fino a questo momento, si concentrano le principali discussioni su tematiche di interesse generale connesse al mondo klandestino.

Accanto al gruppo 'Mazurka Klandestina', nel corso degli anni sono nati altri dodici gruppi regionali o locali, che vengono definiti 'fratelli' e che hanno la funzione di raccogliere discussioni e di pubblicizzare eventi più specificatamente legati a un territorio specifico. In quella che potremmo definire la 'galassia virtuale di Mazurka Klandestina' troviamo: 'Mazurka Klandestina Milano (e Lombardia)'; 'Mazurka Klandestina Veneto'; 'Mazurka Klandestina Roma (gruppo romano di danzatori un pò francesi dentro)'; 'Mazurka-I Mazurkari parte-nopei (e parte no) – Napoli'; 'Mazurka Clandestina Romagnola'; 'Giovani danzatori bolognesi'; '(MCt) Mazurka Clandestina Toscana'; 'Virus EMME – Mazurkari Pugliesi'; 'Trinkaria danzante – Sicilia'; 'Etno link – Slovenia e Friuli Venezia Giulia';

‘Mazurka Klandestina Torino e dintorni’<sup>19</sup>. Altri gruppi ‘fratelli’ menzionati sul gruppo nazionale sono quelli nati all’estero sull’onda dell’esperienza italiana: ‘Infinitwirl – Mazurka Klandestina in Dublin’; ‘Clandestine Mazurka London; Mazurka Clandestina – Olanda’; ‘Klandestine Mazurka in Berlin’. Esistono infine altri gruppi meno ‘ufficiali’ e visibili, che tuttavia gravitano sempre intorno al fenomeno Mazurka Klandestina: è questo il caso di ‘Giovani Danzatori – Milano’ (che rispetto a ‘Mazurka Klandestina Milano e Lombardia’ pubblicizza anche eventi diversi dalle Mazurke Klandestine vere e proprie), della pagina ‘Mazurka Filosofica’ (uno spazio di riflessione su temi di più ampio respiro creato da un ballerino particolarmente sensibile alle implicazioni filosofiche del movimento<sup>20</sup>) e di ‘Giovedì Gnucci – la mazurka e l’arte...di metterla da parte’ (un gruppo creato da alcuni mazurkari milanesi per lanciare iniziative di svago di vario tipo purché tassativamente estranee a eventi di ballo).

Tutti i gruppi menzionati sono ‘gruppi pubblici’: l’accesso ai contenuti virtuali della bacheca è libero, ma per poter diventare membri attivi (per esempio per lasciare il proprio commento a qualche *thread* o per pubblicare qualsiasi cosa) è necessario richiedere l’iscrizione agli amministratori.

Rispetto alla natura dei dati disponibili nella galassia virtuale di Mazurka Klandestina, sono presenti tutti gli artefatti citati in precedenza: testi scritti (sotto forma di *thread* o di commenti a questi ultimi); link di collegamento a ipertesti (ogni ritrovo klandestino ha una propria pagina specifica); materiale audiovisivo (soprattutto fotografie o video girati durante le performance, ma anche link a video o brani musicali disponibili su YouTube). Di fronte a questo quadro estremamente complesso, e nella consapevolezza di non poter osservare tutto con la stessa attenzione<sup>21</sup>, ho deciso di concentrarmi sul gruppo ‘Mazurka Klandestina’ e sui gruppi che, in qualche modo, fanno riferimento al contesto milanese, effettuando comunque periodicamente delle brevi incursioni sulla bacheca degli altri gruppi. La prima operazione è stato il recupero dei contenuti pregressi del gruppo nazionale, ovvero di tutto ciò che è stato pubblicato nel periodo compreso tra febbraio 2009 e

---

<sup>19</sup> Elenco aggiornato al 22 giugno 2015.

<sup>20</sup> Nell’ottica di una riflessione sul ruolo mai neutrale del ricercatore sul campo e sull’influenza di quest’ultimo sulle dinamiche osservate, è forse degno di nota sottolineare che la fase più intensa di attività di questo gruppo (in realtà definito su Facebook come ‘comunità’) copre un arco temporale che coincide con un periodo in cui la sottoscritta e l’amministratore del gruppo si frequentavano in modo piuttosto assiduo e regolare. Sono praticamente certa che, almeno in parte, i contenuti di questa pagina nascono dagli stimoli emersi nel corso delle nostre lunghe conversazioni o come tentativo di rendere più esplicite alcune idee appena abbozzate in occasione dei nostri incontri.

<sup>21</sup> Si tratta di gruppi in generale piuttosto attivi, con una media di 3-4 notifiche al giorno.

ottobre 2012, prima dell'inizio della mia ricerca etnografica. Ho effettuato perciò uno *screenshot* di tutte le pagine della bacheca a partire dal primo post (risalente al 20 febbraio 2009) e ho successivamente incollato in sequenza tutte le immagini 'catturate' in un unico documento. Il risultato è un file word di circa 460 pagine la cui consultazione, per certi versi, può essere considerata qualcosa di analogo alle ricerche tradizionalmente svolte in archivio dagli antropologi.

Le criticità riscontrate in questo lavoro di trascrizione dei contenuti web in un documento consultabile anche *offline*, estremamente utile per poter osservare il fenomeno in una prospettiva diacronica, sono sostanzialmente due, ed entrambe hanno a che fare con la natura specifica dei dati disponibili negli ambienti virtuali. La prima consiste nell'impossibilità – già sottolineata anche da altri studiosi (Hine 2000; Garcia et al. 2009) – di registrare su una pagina a due dimensioni le componenti più interattive come i video o i brani musicali. Nel mio caso, tale difficoltà poteva essere 'facilmente' superata andando ogni volta a ripescare quel determinato contenuto, un'operazione che tuttavia, data la mole del materiale pubblicato, comporta necessariamente un notevole dispendio di tempo. La seconda criticità è legata invece alla difficoltà di orientarsi con precisione a livello temporale tra i vari contenuti presenti sulla bacheca: le conversazioni di Facebook hanno infatti una natura asincrona, e nel momento in cui qualcuno lascia un commento a un post – anche datato – questo risale automaticamente in evidenza nella bacheca 'scompigliandone' l'ordine cronologico.

Parallelamente a questo lavoro d'archivio, a partire dal mese di novembre del 2012 ho iniziato invece a monitorare quotidianamente la bacheca del gruppo nazionale e di altri gruppi minori, registrando (sempre attraverso lo strumento dello *screenshot*) solo quei contenuti che ritenevo interessanti e cercando di classificarli nel mio computer attraverso una serie di cartelle tematiche.

Insomma, anche in riferimento alla componente virtuale del fieldwork è possibile parlare di una frequentazione lunga e intensiva che, parallelamente al campo più 'classico', ha visto succedersi una serie di esperimenti etnografici messi a punto nel tentativo di ampliare la cassetta degli attrezzi con cui l'antropologo si presenta sul terreno. Come ci ricorda Allovio, del resto, «I concetti e i costrutti teorici [così come, aggiungerei, gli strumenti metodologici utilizzati dall'etnografo per raccogliere 'dati'] non sono oggetti da lucidare come l'argenteria: devono essere

imbrattati, messi alle strette, forse modificati dal campo; ne va del senso dell'antropologia» (Allovio 2015: 27-28).

#### 4. Online-offline choreography

Come si è già avuto modo di affermare nei paragrafi precedenti, alle Mazurke Klandestine si 'pratica' molto e si parla poco; la bacheca del gruppo Facebook, al contrario, è l'arena del confronto, delle idee, delle parole. Alle due tipologie di spazio corrispondono in effetti quelle che si potrebbero definire due diverse modalità di fruizione: una più immediata e 'carnale' (quella della piazza), una più riflessiva e concettuale (Facebook). Ma sarebbe davvero fuorviante leggere il rapporto tra spazio reale e virtuale attraverso uno sguardo dicotomico, così come sarebbe impossibile comprendere ciò che accade in uno senza aver frequentato a lungo anche l'altro. Per usare un'espressione coniata a proposito dei flash mob da Virág Molnár che pare qui particolarmente appropriata, potremmo definire l'interazione tra spazi reali e virtuali all'interno di Mazurka Klandestina come una «online-offline *choreography*» (Molnár 2014: 4, corsivo mio): l'esperienza della piazza è la linfa di cui lo spazio virtuale si nutre e da cui distilla il proprio stile comunicativo, ma è la *community* che consente di prolungare l'effervescenza collettiva oltre lo spazio 'liminoide', lasciandola ricadere sulla vita quotidiana dei partecipanti grazie alla mobilità e alla viralità dei nuovi dispositivi (Milicia 2014).

Per cercare di rendere più comprensibili tali dinamiche del contesto preso in esame, può essere utile concludere il capitolo con un esempio tratto dal *fieldwork* che mostra in modo particolarmente perspicuo le profonde interazioni tra ambienti *online* e *offline*(fig. 1).

8 agosto 2014. A Torino, Bergamo e Firenze sono in pieno svolgimento tre Mazurke Klandestine. Tre serate probabilmente molto diverse tra loro, così come diversa è l'atmosfera che si respira nelle rispettive piazze: i Giardini Reali, Piazza Vittorio Veneto e Piazzale Michelangelo. La maggior parte dei ballerini sta danzando a occhi chiusi, ognuno stretto al partner del momento come se si aggrappasse a uno di quei sogni mattutini, fragili visioni che non sopravvivono al

dormiveglia. Quando la musica inizia a rallentare, indugiando sulle ultime note del brano, l'abbraccio si fa ancora più forte e, per un attimo, si arresta anche il respiro: il 'risveglio' pare inevitabile, i ballerini si separano dolcemente e, prima di allontanarsi con l'aria un po' stralunata, condensano un'onda di emozioni in un'unica parola: «Grazie». Tra una mazurka e l'altra il tempo sembra scorrere veloce, e in questa tiepida sera d'estate il cielo ha già cambiato colore almeno una volta. La folla dei curiosi inizia a diradarsi un po' ovunque, ma per i klandestini la notte è appena incominciata: in ogni città secondo la propria energia, il proprio repertorio musicale, il proprio stile. Eppure, per un attimo, le distanze chilometriche sembrano polverizzarsi quando, verso mezzanotte, le casse iniziano a diffondere in tutte e tre le piazze le note della stessa canzone. Tre città, tante coppie di ballerini e un unico, romantico paesaggio sonoro.

La proposta era stata lanciata la mattina stessa da un ragazzo torinese sulla bacheca di Mazurka Klandestina: questa sera a mezzanotte, Bergamo, Torino e Firenze si uniranno 'virtualmente' ballando 'fisicamente' la stessa mazurka. Non poteva che trattarsi di *Clandestine*, un brano scritto dal musicista francese Gerard Godon dopo la sua prima Klandestina e diventato una sorta di 'inno' per il gruppo. «Si chiama solidarietà, condivisione, stesso spirito e desiderio»<sup>22</sup>: così un ballerino esprime su Facebook le idee che animano questa prima 'Mazurka interattiva'. E nonostante sia pieno tempo di vacanze, sono in molti ad accogliere l'invito e a 'postare' il proprio commento alla proposta del ballerino torinese: qualcuno ascolterà la canzone in autobus mentre è in viaggio per la Puglia, qualcuno la ballerà a casa dal proprio pc, qualcun'altro al festival folk di Zingaria e ci sarà persino chi avrà la fortuna di ascoltarla direttamente dall'organetto del suo autore a Saint-Gervais d'Auvergne, dove è in corso il Gran Bal de l'Europe.

La mattina del 9 agosto iniziano a comparire sulla bacheca del gruppo i primi video girati per l'occasione, artefatti tecnici (o meglio, tecnologici) che, per quanto incapaci – direbbe Benjamin – di restituire l'auradelle rispettive performance dal vivo, finiscono per caricare emotivamente lo spazio freddo e asettico del web, offrendo al contempo una testimonianza pubblica dell'avvenuto esperimento e raccogliendo il consenso della comunità virtuale. L'impressione

---

<sup>22</sup> G. S. su Mazurka Klandestina, 8 agosto 2014.

generale – scrivono i ballerini – è stata veramente quella di essere racchiusi in «un unico grande abbraccio»<sup>23</sup>.

Al di là del significato ‘storico’ di questo avvenimento – di per sé non particolarmente originale, dal momento che la simultaneità interattiva è un dispositivo già ampiamente utilizzato da altri fenomeni figli del web 2.0 come i flash mob – l’esempio narrato risulta essere particolarmente utile per i nostri scopi perchè mostra direttamente in azione (o meglio, in interazione) le due diverse modalità di fruizione dello spazio che caratterizzano l’esperienza di Mazurka Klandestina: la dimensione ‘corporea’ degli incontri in piazza e la dimensione più ‘riflessiva’ delle discussioni su Facebook. La piazza e, in generale, gli spazi pubblici della città, sono vissuti prima di tutto nella loro immediatezza sensibile, corporea: mentre ci si lascia trasportare a occhi chiusi dalle note malinconiche di una mazurka come *Clandestine* e si cerca di entrare in connessione con il proprio partner, il paesaggio circostante è *agito* più che pensato, perché nell’‘effervescenza collettiva’ delle performance dal vivo gran parte di ciò che pertiene alla sfera della razionalità e della conoscenza concettuale risulta essere temporaneamente sospeso. Questo «stato di intensità fusionale» (Bargna 2011) che si consuma nella piazza (e che secondo Bargna costituisce uno dei tratti comuni a molte delle aggregazioni ludiche e ricreative contemporanee) non esaurisce però del tutto il senso di Mazurka Klandestina, perché attraverso lo spazio virtuale di Facebook l’esperienza vissuta in prima persona può diventare oggetto di riflessione, parte di una narrazione collettiva di cui permangono tracce nella rete, esattamente come è accaduto in occasione di questa prima ‘Mazurka interattiva’. In questo caso, le diverse sensazioni vissute dai ballerini nelle rispettive piazze sulle note di *Clandestine* sono diventate ‘un unico abbraccio’ proprio in virtù dell’esistenza di un progetto condiviso e verbalizzato su Facebook.

Se è dunque vero che Mazurka Klandestina resta un’esperienza profondamente corporea, se anche rispetto al modo di vivere lo spazio circostante essa mobilita le facoltà percettive e la «visceralità delle emozioni» (Ibidem) in primis, è però altrettanto vero che al suo interno esiste anche una dimensione progettuale, delle norme e dei contenuti culturali che di queste emozioni in parte si nutrono, e che contribuiscono a loro volta ad alimentare.

---

<sup>23</sup> G. D. N. su Mazurka Klandestina, 8 agosto 2014.



Fig. 1 *Online-offline choreography* (foto di Gianluca Miano)



## CAP. 2 PERFORMANCE KLANDESTINE

### 1. Una narrazione dall'interno: cosa accade in una Mazurka Klandestina

Il capitolo precedente si è chiuso con un esempio tratto dal fieldwork, che ha cercato di mostrare in azione le *online-offline choreographies* (Molnàr 2014) dell'esperienza klandestina, ovvero la profonda inter-azione tra spazi reali e virtuali e tra forme di socialità faccia-a-faccia (o più precisamente 'corpo-a-corpo') e forme di socialità tecnologicamente mediate.

In modo speculare, questo capitolo si apre ancora 'sul campo', con una narrazione di ciò che ho osservato e vissuto di persona in occasione di una delle prime Mazurke Klandestine cui ho partecipato e che, una volta rientrata a casa, ho registrato sotto forma di appunti nelle pagine del mio diario. La Mazurka Klandestina in questione, la prima organizzata a Firenze, si è svolta il 21 aprile 2012.

22 aprile 2012, ore 18,15 (casa)

L'avventura ha avuto inizio nel parcheggio della Bennet di Pieve<sup>1</sup>: avrei preferito di gran lunga raggiungere Firenze in treno, ma Paolo<sup>2</sup> mi ha incastrato ed eccomi qui, nel luogo probabilmente meno adatto per stemperare la mia tensione pre-klanestina. L'agitazione non durerà a lungo, perché in fatto di compagni di viaggio non avrei potuto chiedere di meglio: Paolo, Stefano e Matteo sono persone molto tranquille e disponibili, e a pochi chilometri dal casello autostradale di Lodi sono già coinvolta nelle loro discussioni. E che discussioni! Soprattutto dal mio punto di vista non potrei che definirle estremamente interessanti. Non sarà facile ricostruirle – confesso che se avessi avuto il mio registratore sarei stata tentata di accenderlo, anche di nascosto! – ma vale almeno la pena provarci.

La prima cosa che apprendo in auto è che tra i mazurkari dello 'zoccolo duro' ci si conosce un po' tutti: basta girarsi un po' di klandestine per entrare a far parte della comunità. Il viaggio sembra essere una sorta di 'rito di iniziazione' che sigla l'appartenenza al mondo dei mazurkari: Paolo e Stefano, che frequentano l'ambiente già da diverso tempo, viaggiano perennemente con sacco a pelo e materassino nel bagagliaio per le Mazurke Klandestine fuori sede.

Passano solo pochi minuti e Stefano inizia a lamentarsi, tra il serio e il faceto, per il fatto di venire spesso censurato nella sua veste di 'intellettuale e filosofo delle klandestine': riferisce che, secondo altri veterani klandestini, alcuni

---

<sup>1</sup> Pieve Fissiraga è un comune situato nei pressi del casello autostradale di Lodi, città dove abitavo all'epoca della ricerca etnografica.

<sup>2</sup> In questo caso, ho scelto di utilizzare nomi di fantasia (in luogo delle iniziali) per favorire una lettura più scorrevole.

suoi post ‘innalzano troppo il livello della cosa’, livello che deve comunque rimanere ‘popolare’, nel senso di accessibile a tutti. Secondo Stefano, invece, è necessario riportare ogni tanto in superficie gli aspetti più ‘culturali’ su cui Mazurka Klandestina si fonda: la riappropriazione della piazza, certo, ma anche la dimensione di ricerca interiore promossa secondo lui dalle danze klandestine. Paolo lo prende bonariamente in giro per quello che definisce ‘il solito pippone’<sup>3</sup> e Stefano, benché non si sia offeso, interrompe bruscamente il discorso. Approfitto di questo momento di silenzio per chiedere informazioni sulla storia di Mazurka Klandestina<sup>4</sup>. Mi confermano la versione di Cesare: la fine del concerto degli Spakkabrianza, un gruppo di amici nel parcheggio, l’autoradio... Mi colpisce che le parole usate da Stefano siano del tutto simili a quelle che avevo già sentito, come se si trattasse di un racconto mitologico che si tramanda oralmente con tanto di ‘effetti omeostatici’.

A un certo punto, Matteo tira fuori la proposta lanciata qualche giorno fa da una ballerina sul gruppo Facebook: l’idea di organizzare una mazurka itinerante di diversi giorni in Sicilia. Stefano non è d’accordo, perché una delle regole ‘ferree’ delle klandestine è che non si possono ‘esportare’ in altri luoghi: devono nascere spontaneamente, a partire da una base locale. La motivazione principale di questa regola – oltre al fatto che, dice Stefano, Mazurka Klandestina probabilmente non ‘attecchirebbe’ – è che l’operazione potrebbe sembrare una sorta di ‘colonizzazione’ (Stefano usa proprio quest’espressione). Paolo non è completamente d’accordo su questo: secondo lui l’accento dovrebbe essere posto sull’atto di riappropriazione degli spazi, non sui diretti beneficiari dell’evento. Il discorso resta in sospeso, perché nel frattempo Paolo mostra orgoglioso il suo biglietto acquistato in prevendita per il prossimo Gran Bal Trad di Vialfrè, un festival di danza e musica popolare che si svolge ogni anno nell’omonima località, verso la fine di giugno. A Vialfrè, mi dicono, ci sono tutti (ma proprio tutti!) ed è quindi un’ottima occasione per ‘fare gruppo’. Stefano non partecipa agli stage diurni di danza, ma solo ai concerti e ai post-concerti serali; per il resto, gli piace vivere la convivialità del campeggio allestito nel bosco in prossimità del festival. Ho l’opportunità di ascoltare ancora racconti mitici sulle prestazioni di Vialfrè (come mi era capitato sulla strada per Genova): pare sia addirittura possibile riuscire a ballare per tre o quattro giorni senza dormire affatto!

In occasione delle due brevi soste in autogrill ho finalmente l’occasione di sperimentare l’alimentazione pre-mazurka di un klandestino doc, Stefano: è meglio mangiare poco per volta per non appesantirsi troppo, e infatti dividiamo in quattro i tre generosissimi panini preparati da sua madre a base di salumi, frittata e ragù (alla faccia della leggerezza!). A parte questo, un po’ di frutta e tanto, tantissimo cioccolato che compriamo in autogrill a prezzi davvero folli. Mi colpisce molto lo spirito di condivisione tra ‘sconosciuti’ che caratterizza questo viaggio (anche Matteo, come me, è entrato da poco a far parte del ‘giro klandestino’ e tra tutti noi, di fatto, non ci sono state fino a questo momento molte occasioni di interagire). Cibo, acqua, persino i tovaglioli vengono scrupolosamente divisi, e più tardi divideremo anche le spese del viaggio.

Tra chiacchiere, musica (rigorosamente folk) e spuntini, non mi sono nemmeno accorta di essere arrivata a pochi chilometri dalla nostra meta. Ne prendo coscienza solo nei rari momenti di silenzio in cui, guardando fuori dal finestrino, noto lunghe file di cipressi sul crinale delle colline. Improvvisamente il loro sinuoso tappeto si squarcia lasciando finalmente intravedere, come all’apertura di un sipario,

<sup>3</sup> In gergo giovanile, il ‘pippone’ è un discorso lungo e piuttosto noioso.

<sup>4</sup> Il ‘mito fondativo’ e la storia di di Mazurka Klandestina saranno affrontati nel cap.3.

le luci della città. Arrivati a piazzale Michelangelo la vista è mozzafiato: da qui – come una sorta di ‘risarcimento’ per il fatto di non essere nello splendido centro storico di Firenze – è possibile abbracciare l’intera città con un solo colpo d’occhio, e solo a stento riesco a controllare i battiti del mio cuore. Unica nota ‘dolente’ (per quanto paradossale, per chi professa l’occupazione di spazi e piazze pubbliche): una miriade di turisti e di fiorentini che hanno deciso di trascorrere la prima parte di questo sabato sera ai piedi della statua del David. In realtà non faccio nemmeno in tempo ad accorgermi neanche di questo, perché un altro gruppo di mazurkari (che ‘riconosciamo’ al volo, pur senza ‘conoscere’) ci invita a seguirli verso il luogo deputato per la klandestina, una specie di piazzetta collocata leggermente più in basso che si affaccia direttamente sull’Arno e su Firenze. Trascorrerei ore a contemplare questo spettacolo, e credo che queste immagini rimarranno impresse a lungo nella mia mente. Insieme ai miei compagni di viaggio faccio subito amicizia con Davide, il fiorentino che ha proposto l’evento sul gruppo Facebook. Sembra nervoso e un po’ preoccupato, ma allo stesso tempo discretamente soddisfatto: c’è già un discreto gruppetto di partecipanti tra ballerini e musicisti, e secondo lui altri ancora stanno per arrivare (la sua intenzione era che ci fosse solo musica dal vivo, ma grazie all’intraprendenza dei napoletani per fortuna non è stato così!<sup>5</sup>). A quel punto, ci spiega, quando i musicisti saranno al completo e la maggior parte dei turisti avrà abbandonato la piazza con l’ultima corsa dell’autobus, ci trasferiremo nella piazza principale. Stefano chiede di poter spargere del borotalco sul fondo in cotto della piazzetta per renderlo più scivoloso, ma l’organizzatore preferirebbe di no, perché si tratta di una pavimentazione antica che potrebbe rovinarsi (più tardi Stefano lo farà comunque) (fig. 1).

L’avvio della serata è un po’ in sordina: i musicisti ‘indigeni’ che danno inizio alle danze non sono bene organizzati in fatto di repertorio, impiegano un po’ di tempo per accordare gli strumenti e si concedono delle pause effettivamente un po’ troppo lunghe tra un pezzo e l’altro. Come previsto dall’ideatore dell’evento, dopo un’oretta ci trasferiamo nella piazza principale, proprio ai piedi della statua di Michelangelo, e come al solito in questa prima parte della serata sono i balli di gruppo a farla da padroni: chappelloise, circoli, bourrè... Alcuni ‘spettatori’ e passanti si fanno trascinare dall’energia delle danze, e due turiste giapponesi sembrano davvero impazzire per il divertimento. Anche un ragazzo sulla quarantina con cui scambio due parole si butta nella mischia... E dire che era venuto qui per scolarsi tre birre in solitudine! A un certo punto mi ricongiungo con il resto della ‘truppa’ milanese: Cesare, Alberto, Nina e altri che conosco di vista, ma di cui non so ancora il nome. Cerco di associare i loro volti alle foto dei profili di Facebook: per qualcuno funziona. Con la solita timidezza, mi lancio anch’io nelle danze, anche se questa sera mi sento leggermente più sciolta dell’ultima volta.

La regola del ‘parlo solo con chi ballo’<sup>6</sup> mi sembra confermata: il ballo è il primo e ineludibile ponte per la comunicazione interpersonale in questo mondo delle klandestine. Un incontro decisamente interessante della serata avviene con un ragazzo giovane che mi avvicina chiedendomi se ‘so fare questo ballo’, una

---

<sup>5</sup> La musica dal vivo, pur essendo naturalmente più ‘suggestiva’ di quella diffusa tecnologicamente, può presentare alcuni problemi in fatto di repertorio: come si avrà modo di vedere in seguito, spesso i musicisti presenti alle klandestine non hanno avuto molte occasioni di suonare insieme e non hanno elaborato un vero e proprio ‘repertorio condiviso’, e anche nella migliore delle ipotesi (per esempio nelle città di Milano, Torino e Napoli, dove il fenomeno Mazurka Klandestina è radicato da diverso tempo e i musicisti sono più affiatati), il repertorio risulta comunque ‘carente’ a livello di mazurke. I ritrovi di Mazurka Klandestina, pur comprendendo anche altre danze di coppia e di gruppo, dovrebbero infatti essere caratterizzati da una netta predominanza di mazurke e, quando ciò non si verifica, i ballerini parlano di Klandestine ‘non riuscite’.

<sup>6</sup> Vedi par. 1.2.

mazurka. Non ci posso credere, già il mio primo allievo! Mi sento divertita (e anche un po' lusingata) da questa strana circostanza, e cerco di applicarmi il più possibile in questa nuova veste didattica. Dopo un ballo che definirei 'straziante' per la totale assenza di comunicazione empatica tra noi e per l'assoluta estraneità dei nostri movimenti 'di coppia' al ritmo della musica, ne approfitto per scambiare due parole con lui. È uno studente di belle arti, anche se, dice, ultimamente è un po' in fase di stallo con lo studio perché sta cercando di trovare la sua dimensione. Si trova qui grazie al passaparola tra amici e mi confessa di essere alla ricerca di un 'nuovo modo per esprimersi'.

La parte di klandestina di piazzale Michelangelo trascorre così, tra qualche bicchiere di vino, qualche mazurka, tante danze di gruppo e qualche chiacchiera da fine ballo... Ma il repertorio di mazurke dei musicisti è troppo esiguo e presto, tra la folla, la fame di mazurka inizia a diventare insostenibile. Per fortuna, i 'cugini' mazurkari napoletani, nella loro grande e riconosciuta intraprendenza, hanno pensato anche a questo, caricandosi in auto un amplificatore a batterie. E così, ritrasferita la 'pista' nella suggestiva piazzetta appesa al colle e immersa nelle palme, a notte ormai più che inoltrata ha inizio la 'vera' clandestina. Da questo momento in poi, inizia una lunghissima e indimenticabile serie di bellissime e struggenti mazurke e, complice anche il fatto che le ballerine rimaste a quest'ora non sono poi molte, ho l'opportunità di ballare anche con tre mazurkari dello 'zoccolo duro': tre esperienze simili in quanto a intensità e allo stesso tempo diversissime: il trasporto passionale di Stefano, la poesia pura di Giorgio e la delicatezza di Cesare.

Col passare del tempo, l'atmosfera della piazza si fa sempre sempre più intima e silenziosa. Questa sera la 'magia del contatto' scatta con un certo Sergio. Con lui ballo sempre con gli occhi chiusi, una guancia appoggiata tra il suo collo e la felpa che profuma di bucato, mentre i suoi riccioli che ricadono sull'altra mia guancia, qualche volta, mi fanno il solletico. Tra di noi c'è una sorta di magnetismo che per il momento mi risulta del tutto incomprensibile: fin dalle prime note mi sento trasportata in un mondo parallelo, e ci sono attimi in cui, abbandonata ogni forma di controllo cosciente, ho la netta sensazione che i miei movimenti combacino perfettamente con i suoi, come se provenissero dallo stesso corpo. Ma poi inizio a pensare ai passi e mi 'inceppo' di nuovo. La cosa che mi risulta più difficile è allentare la presa del braccio destro: mi accorgo di opporre un'eccessiva resistenza ai suoi movimenti, ma al tempo stesso faccio fatica a rilassarmi completamente. Emozioni diversissime si susseguono nota dopo nota, passo dopo passo, danza dopo danza... ma anche se con lui questa sera l'intesa è davvero fenomenale, devo dire che in generale ho provato emozioni piuttosto simili anche con altri ballerini. Ripensare oggi a queste emozioni genera in me un po' di imbarazzo e di confusione 'sentimentale'...

Per stemperare un po' l'atmosfera forse eccessivamente 'intima' di questa lunga serie di mazurke, il dj a un certo punto fa partire un altro circolo circassiano, un ballo in cerchio in cui i partner si alternano continuamente, che mi dà modo di interagire di nuovo con tutti i miei 'cavalieri' e, finalmente, anche con qualche ballerina. In questo momento l'energia e l'adrenalina sono alle stelle, ma le emozioni forti, evidentemente, non sono ancora finite. «Balli?»: dopo aver ballato un paio di scottish con una ballerina, verso la fine della serata arriva l'ennesimo invito, questa volta di un cavaliere della 'specie poetica', che ama farti girare e girare... dopo la prima mazurka la nostra complicità aumenta e anche con lui il contatto si fa più serrato. Confesso che mentre scrivo, a distanza di diverse ore dalla fine della klandestina, quanto accaduto in piazzale Michelangelo mi risulta ancora

abbastanza incredibile: ho passato una notte ad abbracciare sconosciuti, a sorridere a persone incontrate per caso, a ballare come se non ci fosse un domani... il tutto senza avvertire minimamente il peso della fatica o quello dell'altrui giudizio. Alle prime luci dell'alba, dopo quasi otto ore consecutive di danze, è il momento dell'ultima mazurka e degli affettuosi saluti con i pochi superstiti rimasti. Mi rendo conto che quest'ultima parte della klandestina risulta sempre un po' sfuocata nella mia memoria. Ricordo frasi sconnesse e confuse del tipo: «Domani devo fare....», al che mi si fa giustamente notare che 'domani', nel frattempo, è già arrivato... Zoppicando (a casa scoprirò di avere i piedi parecchio malconci), cerco di seguire i miei compagni di viaggio verso la macchina, dove Paolo si è ritirato da un'oretta per schiacciare un pisolino prima di affrontare il lungo viaggio verso Milano. Un gruppetto di mazurkari irriducibili sta pensando di trasferirsi a piedi su un ponte della città per concludere la serata, ma fortunatamente anche Stefano e Matteo sono a pezzi e decidiamo di declinare l'invito. Ci fermeremo in autogrill per un'abbondante colazione ma, almeno per questa notte, la nostra fame di mazurka sembra essere stata saziata.

## 2. L'intensità della performance

«In tutte le specie di performance si supera una certa soglia ben definita; se non succede la performance fallisce» (Schechner 1999: 23). Questa affermazione del regista e teorico americano Richard Schechner è utile per introdurre una delle cornici teoriche in cui è possibile inquadrare il fenomeno Mazurka Klandestina e i suoi ritrovi danzanti notturni, ritrovi di cui il precedente paragrafo ha cercato di offrire un'idea evocativa e 'multisensoriale' attraverso le parole scritte a caldo nel diario di campo. Il senso dell'affermazione di Schechner risulterà probabilmente più chiaro nel corso delle prossime pagine, ma il riferimento all'esistenza di 'diverse specie di performance' ci permette fin da subito di specificare un concetto – quello di 'performance', appunto – «apparentemente considerato confuso e ambiguo» (Deriu 2009: I), e di sgombrare così il campo da possibili fraintendimenti. In un commento a un post che utilizzava il termine 'performance' in riferimento ai ritrovi danzanti, un ballerino aveva infatti espresso la propria perplessità nei confronti di questo concetto: «(...) Dubito che la Mazurka Klandestina sia una performance: è una cosa che facciamo per noi, per il piacere di ballare e per l'energia che ci danno gli spazi che usiamo, non per lo sguardo di altri»<sup>7</sup>.

Il concetto di performance sembra in effetti evocare, anche a livello del senso comune, la presenza di un pubblico cui le azioni performative sarebbero

---

<sup>7</sup> L. C. su Mazurka Klandestina, 23 febbraio 2014.

rivolte<sup>8</sup>. Tale dimensione sembra essere assente o comunque irrilevante nel contesto di Mazurka Klandestina: benché, svolgendosi in luoghi pubblici, i ritrovi klandestini possano contemplare la presenza di spettatori (amici di ballerini o persone semplicemente di passaggio), essi non sono affatto indispensabili per il buon esito delle notti danzanti. Alle Mazurke Klandestine ‘si partecipa’, non si assiste come pubblico, e questo è vero tanto a livello di pratiche coreutiche, quanto a livello di organizzazione degli eventi stessi.

La scelta di utilizzare il concetto di performance per cogliere e descrivere alcuni aspetti salienti dei ritrovi klandestini deve dunque essere collocata all’interno di una prospettiva teorica ben precisa, sviluppata proprio da Richard Schechner a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso e arrivata a maturazione negli anni Ottanta: il cosiddetto ‘paradigma degli studi performativi’ (Schechner 1999).

La prospettiva teorica di Schechner ha diversi ‘padri putativi’: oltre ai registi Peter Brook e Jerzy Grotowski, spiccano i nomi di antropologi come Victor Turner (autore con cui Schechner collaborò in prima persona), Erving Goffman, Gregory Bateson; l’etologo Konrad Lorenz; lo psicologo Jean Piaget e altri autori come Roger Caillois e Marshall McLuhan<sup>9</sup>. L’antropologia ha rivestito sicuramente un ruolo fondamentale nel definire il paradigma della performance elaborato da Schechner, in particolare il concetto di ‘dramma sociale’ di Turner e le sue considerazioni sulla continuità tra i riti delle società di interesse etnografico e le forme contemporanee di *leisure* (temi su cui si avrà modo di ritornare nel prossimo paragrafo).

Contro un’idea estremamente diffusa nel senso comune, il presupposto teorico di Schechner è che ‘performance’ e ‘teatro’ non siano affatto sinonimi: con la nozione di ‘comportamento performativo’ si intende al contrario un insieme di attività ‘ad ampio spettro’ che spazia dalle ritualizzazioni animali alle performance politiche:

Lo spettro ampio [della performance] comprende il comportamento performativo, non solo le arti performative, come oggetto di seri studi accademici

---

<sup>8</sup> Nella conclusione a un volume collettaneo intitolato *Danses “latines” et identités, d’une rive à l’autre ... Tango, cumbia, fado, samba, rumba, capoeira*, Michel Agier fornisce la seguente definizione di ‘performance’ in riferimento alle danze praticate nei contesti urbani che prevede: la performance è «una rappresentazione preparata per un pubblico, con il quale si stabilisce una forma di comunicazione in un luogo specifico o momentaneamente appropriato» (Agier 1998: 214n).

<sup>9</sup> Nell’elenco di autori menzionati da Schechner figurano anche J. L. Austin, l’etologo Irenaus Eibl-Eibesfeldt, gli psicologi Winnicott e Berne e il musicista John Cage (Deriu: III). Per un approfondimento del ruolo del teatro nella teoria della performance si rimanda al testo di Schechner (1999).

(...). Come viene impiegata la performance nella politica, nella medicina, nella religione, nell'intrattenimento popolare e di massa, e nell'interazione 'faccia-a-faccia'? Quali sono le similitudini e le differenze tra le performance dal vivo e quelle tecnologicamente mediate? (Schechner 1993: 21)

La prospettiva di Schechner consente dunque di dilatare il concetto di performance fino all'idea di un mondo performativo estremamente esteso, diversificato e 'transculturale': a esso potremmo ascrivere tanto le sperimentazioni del teatro contemporaneo quanto le domeniche allo stadio, i riti di iniziazione e le manifestazioni in piazza, le parate di strada tipiche del carnevale e i ritrovi notturni di Mazurka Klandestina.

Benché si tratti di esperienze profondamente diverse, vi sono infatti per Schechner alcuni 'meccanismi di base' che rappresentano il nucleo e la caratteristica essenziale di tutte le attività performative (Schechner 1984). Uno di questi è il 'comportamento recuperato' (*restored behaviour*), una specifica modalità di azione personale e collettiva che consiste nel ri-attivare attraverso la performance un saper-fare incorporato e sedimentato nell'esperienza. Scrive Schechner:

Recuperare un comportamento passato significa trattare una parte di vissuto, come un regista tratta la sequenza di un film. Queste sequenze di comportamento (*strip of behaviour*) infatti si rimontano e si ricostruiscono in modo indipendente dai rapporti di causa-effetto (sociali, psicologici, tecnologici) che le hanno prodotte, hanno una vita propria, tant'è che si potrebbe perfino ignorare o contraddire la motivazione originaria di quel dato comportamento [...]. Il recupero di un comportamento si trova in tutti i tipi di performance, dallo sciamanesimo all'esorcismo, alla trance fino al teatro rituale e al teatro estetico, dai riti di iniziazione ai drammi sociali, dalla psicoanalisi alle più recenti terapie come lo psicodramma e l'analisi transazionale (Schechner 1984: 213-214).

Un esempio di *restored behaviour* in ambito teatrale potrebbe essere l'azione di 'piangere': per poter versare vere lacrime, l'attore deve recuperare nella sua memoria una situazione emotiva in grado di suscitare le sensazioni che portano al pianto, sensazioni che non necessariamente coincidono con quelle del personaggio che sta interpretando.

Che tipo di vissuto 'recuperano', invece, coloro che partecipano a una Mazurka Klandestina? Pur essendo declinate in modi diversi a seconda della sensibilità e delle storie di vita di ciascuno (un aspetto fondamentale, questa eterogeneità, che ci allontana decisamente dalla prospettiva neo-tribalista tanto in

voga tra gli anni Novanta e gli anni Duemila<sup>10</sup>), le esperienze notturne dei mazurkari ri-attivano, a livello collettivo e incorporato, una serie di sensazioni, emozioni e comportamenti – spontaneità, libertà, leggerezza, desiderio, condivisione, speranza – che il «torpore della società contemporanea» (nelle parole di un ballerino<sup>11</sup>) sembra voler cancellare dalla dimensione del quotidiano. Più nello specifico, si potrebbe affermare che l'esperienza di Mazurka Klandestina consente di 'risemantizzare' alcuni gesti estremamente intimi che, riprodotti in modo meccanico e ripetitivo nella vita di tutti i giorni, finiscono per risultare banalizzati o privati del loro senso. Se pensiamo alla nostra quotidianità, infatti, non è poi così raro incontrare una persona fino a quel momento sconosciuta e stringergli la mano, magari addirittura salutarla con un abbraccio o con un bacio sulla guancia. Il punto è che questi gesti estremamente 'ritualizzati', il più delle volte, non hanno proprio niente di intimo; anzi, essi sono vissuti con un certo imbarazzo e, in casi estremi, persino con fastidio. Mazurka Klandestina, in questo senso, offre l'opportunità di restituire un significato profondo a tutti quei gesti e comportamenti intimi – uno tra tutti, l'abbraccio – che la contemporaneità ha svuotato di senso. Tale dimensione dei 'comportamenti recuperati' sembra emergere in modo lampante, per esempio, nelle parole di questa ballerina:

Perché balli la Mazurka??

Perché nell'era di internet, dove gli altri diventano profili bidimensionali, foto, like e commenti, ciò di cui abbiamo bisogno è restare umani.

Perché amo le persone, il mare profondo dell'umanità, e i suoi colorati universi.

Perché ognuno di noi è speciale e si merita di potere, per una volta, non dover avere un comportamento studiato per avvicinarsi all'altro.

Ballo la Mazurka quindi perché non si può nascondere sé stessi.

E si viene apprezzati o no, ma per ciò che realmente si è.

Si impara a donare e ricevere, si impara in un microcosmo sicuro, in un esempio semplice, come i bambini o i cuccioli di tutto il mondo che giocano le cose che da grandi faranno sul serio.

Si imparano i sentimenti che abbiamo dimenticato da grandi, o che abbiamo accantonato per paura, dopo che la vita ci ha scoperti sull'isola che non c'è e ha iniziato a prenderci a sberle.

---

<sup>10</sup>Il principale rappresentante della prospettiva 'neo-tribalista' è il sociologo francese Michel Maffessoli (2004). Nella tesi da lui delineata, l'«ondata di emozionalità» e di edonismo che si accompagna alle micro-aggregazioni del postmoderno si concretizza in una perdita del sé nell'altro che segnerebbe il declino dell'individualismo, come se l'individuo e la soggettività si «sciogliessero» nelle differenti tribù di cui ognuno fa parte.

<sup>11</sup> G. F., *Sull'evoluzione di Mazurka Klandestina. Ben altre riflessioni critiche* (sorta di pamphlet pubblicato nella sezione 'file' del gruppo Facebook Mazurka Klandestina e in seguito rimosso dall'autore, che ha poi cancellato anche il proprio account Facebook).



Riuscire a tornare in contatto con le verità in noi, ci aiuta a ‘tenerci’ stretti agli altri con leggerezza ed equilibrio.

Un giro, poi un altro, due mani si stringono alle tue, e a quelle di tutti gli altri.

E non sono più figure virtuali.

Sono tutti sangue, speranza e desideri.

E lo sono anche io (S. O. C. L. su Mazurka Klandestina, 7 maggio 2014).

Questa testimonianza è interessante anche perché ci consente di introdurre altri aspetti salienti della teoria della performance e di soffermarci in particolare sull'importanza della dimensione ‘dal vivo’ e delle interazioni faccia-a-faccia, così centrali anche nel contesto di Mazurka Klandestina. La principale potenzialità della performance, infatti, risiede per Schechner nella sua capacità di generare un flusso di sensazioni (il *flow*, secondo la terminologia dello psicologo Csikszentmihalyi) in cui la distanza tra corpo e mente si riduce, uno stato di ‘coinvolgimento totale’ (Csikszentmihalyi 1990) in cui sperimentiamo una fusione tra azione e coscienza che si gioca, per definizione, nella *simultaneità del momento*. Oggi che le nuove tecnologie e l'uso pervasivo dei mezzi tecnici di comunicazione e riproduzione hanno imposto una riorganizzazione dell'esperienza umana a livello individuale e collettivo verso una dimensione sempre più mediata, la performance finisce per assumere un ‘valore sopravvissuto’, in quanto offre a coloro che vi partecipano la possibilità di vivere un'esperienza giocata sull'immediatezza e, dunque, non riproducibile con mezzi tecnici (Deriu 1999: XXVI)<sup>12</sup>.

Un'altro concetto centrale nella prospettiva schechneriana, del resto, è proprio quello di ‘intensità della performance’ (Schechner 1999). Tornando alla citazione con cui si è aperto questo paragrafo, in ogni tipologia di performance si deve attraversare una soglia ben definita; se questo non avviene – dice Schechner – la performance è destinata al fallimento. La soglia che si deve attraversare corrisponde all'intensità della performance, una dimensione che non è presente nel cinema o nella televisione poiché è strettamente legata al concetto di ‘flagranza’ (Sica s. d.). Tale termine, mutuato dal linguaggio giuridico, si presta bene a cogliere la peculiarità degli eventi *live*, ossia la possibilità di generare, attraverso la compresenza di diversi attori sociali impegnati simultaneamente in un'esperienza fisica a forte intensità corporea, un flusso di energia collettiva che sospende il senso del

---

<sup>12</sup> Per quanto Schechner non lo citi mai all'interno dei suoi testi, tale posizione sembra essere debitrice delle riflessioni di Walter Benjamin (1966). Per un approfondimento dei punti di contatto tra il pensiero di Schechner e il pensiero di Benjamin si rimanda a Deriu (1999).

tempo trascorso, provocando quello che Eugenio Barba definisce un ‘volontario disorientamento’ (Barba 1993 citato in Giraldo 2013: 271). Lo stesso Schechner confessa di aver vissuto questa esperienza in prima persona (il che ci riporta al corpo dello scienziato come possibile fonte di conoscenza, cfr. paragrafo 1.2), in occasione di danze notturne di gruppo da lui organizzate:

Ogniqualvolta ho partecipato a questo genere di danze ho avuto, e anche altri hanno avuto, un’esperienza simile alla *trance*, un’esperienza di ‘flusso’ totale, nella quale per periodi variabili il senso di me stesso come individuo, la somma del tempo trascorso, la consapevolezza dell’ambiente in cui mi trovavo (...) erano aboliti. Ciò che rimaneva era un senso, vagamente recuperabile nella memoria, di movimento circolare, e la sensazione delle altre persone, di altri corpi a fianco a me (Schechner 1999: 25).

Chiaramente, nel caso di Schechner e delle sue danze notturne si tratta di un’esperienza soltanto simile alla *trance*, ma il senso di straniamento spaziotemporale e l’emergere di un nuovo *habitus* percettivo (Wacquant 2002) sono comunque elementi che, a livello comparativo, permettono di accostare le attività performative all’esperienza della possessione.

Poco più avanti, infatti, Schechner ci informa che non necessariamente l’esperienza del flusso si concretizza attraverso un ipotetico momento-*clou* (come nei riti di possessione, dove l’esperienza del flusso coincide con il momento di *trance* cui l’intera performance è orientata): in certi casi, l’intensità della performance non procede per ‘accelerazione’, ma per ‘accumulo’ (Schechner 1999: 24). Tra i contesti performativi riportati da Schechner come esempio di quest’ultimo caso, vi sono le performance dei dervisci rotanti o, in ambito musicale, le composizioni ripetitive di Philip Glass (Ibidem).

Anche nel contesto dei ritrovi notturni di Mazurka Klandestina accade qualcosa di simile: nel corso delle lunghe notti danzanti non c’è un momento in cui si verifica il raggiungimento di un acme; l’intensità della performance scaturisce piuttosto dal alternarsi di due diversi tipi di ‘energia’ che corrispondono, in effetti, a differenti fasi delle performance. Dopo averli percepiti più volte in prima persona, ho avuto l’occasione di discuterne insieme a uno dei ballerini più ‘anziani’ del gruppo:

Si dunque, c’è un momento ‘sociale’, cioè si crea il contesto in cui è vero che quando io sto ballando una mazurka ballo con una ballerina, però non è che

siamo io e lei in una stanza, ma siamo io e lei insieme ad altre trecento persone che condividono lo stesso spirito. Per cui è uno spirito comune. (...). Cioè, prima crei l'energia comune ok, e poi la interpreti con un'unica ballerina o con tante uniche ballerine una dopo l'altra, però c'è questo momento in cui hai bisogno di realizzare che non sei tu con la ballerina in una stanza completamente isolati (Intervista a G. A., 14 marzo 2013).

L' 'energia comune' di cui parla l' informatore è 'creata' attraverso le danze di gruppo: chapelloise, circoli circassi, en-dro, bourré in cerchio, gavotte, tanto per fare alcuni esempi tratti da un repertorio piuttosto ampio e in continua evoluzione. Tuttavia, per provare ad afferrare meglio le caratteristiche specifiche dell'intensità delle performance klandestine, può essere utile – seguendo ancora Schechner – analizzare più nel dettaglio la loro intera 'sequenza performativa'.

Per quanto gli studiosi si soffermino quasi sempre sulla parte più spettacolare dell'evento – che corrisponde alla performance vera e propria – le azioni performative comprendono in realtà diverse fasi, articolate in un vero e proprio sistema: addestramento (*training*), laboratorio (*workshop*), prove (*rehearsal*), riscaldamento (*warm-up*), performance, raffreddamento o decompressione (*cool-down*) e séguiti (*aftermath*) (Ivi: 31). Questo sistema può variare, ovviamente, a seconda delle culture o del genere di performance: alcune fasi possono avere molto rilievo in certi contesti, ed essere praticamente inesistenti in altri. Secondo quanto riportato sempre da Schechner, per esempio, nel teatro giapponese Nō la fase di addestramento dura diversi anni e i suoi contenuti vengono trasmessi oralmente di generazione in generazione, mentre il teatro sperimentale di Grotowski ha sviluppato soprattutto la fase del *workshop*, perché è grazie alla funzione evocativa sperimentata nell'immediatezza delle prove che gli attori possono recuperare le sensazioni e le sequenze di comportamento che verranno poi strutturate sul palcoscenico.

Nel contesto di Mazurka Klandestina, la fase di addestramento non è separata dal resto della performance: l'apprendimento delle tecniche espressive (quelle coreutiche, ma anche in generale quelle che riguardano la 'postura' dei ballerini e il tipo di contatto fisico tra i partner) avviene direttamente sul campo, non in un momento precedente<sup>13</sup>. Di conseguenza, non assumono rilievo nemmeno

---

<sup>13</sup> È da sottolineare che a Milano, dove le danze folk sono radicate da tempo, una parte dei mazurkari ha imparato le danze in questione in altri contesti, per esempio attraverso i numerosi corsi proposti in ambito cittadino. Un'altra precisazione: nelle piazze 'nuove', cioè nei contesti geografici in cui il fenomeno Mazurka Klandestina ha appena attecchito, può accadere che venga organizzato o improvvisato un breve momento di descrizione e/o di ripasso delle principali danze praticate. Questi momenti, per il vero piuttosto rari, potrebbero corrispondere nella sequenza di

la fase del *workshop* o quella delle prove, mentre le restanti quattro fasi sono ben identificabili e giocano un ruolo cruciale nel determinare il buon esito delle performance klandestine. Le parole dell'informatore, citate in precedenza a proposito del momento sociale in cui si crea l' 'energia comune', descrivono per esempio la fase di riscaldamento, una fase caratterizzata dal ricorso a un repertorio musicale e coreutico diverso da quello della performance vera e propria. Mentre qui sono le danze di coppia a farla da padrone (soprattutto le languide e dolci mazurke), nella fase di riscaldamento sono previste soprattutto danze di gruppo – in cerchio o in catena – caratterizzate il più delle volte da un ritmo sostenuto, più vivace e 'festoso' (figg 1, 2). Chapelloise, circoli circassi, han-dro, bourré in cerchio, gavotte: tutte queste danze hanno la funzione di generare un'energia collettiva che 'sigla' in qualche modo l'appartenenza al gruppo e che, al tempo stesso, è in grado di rendere esplicita la componente 'sociale' della performance. Riprendendo sempre le parole del ballerino, è la fase in cui «hai bisogno di realizzare che non sei tu con la ballerina in una stanza completamente isolati». I momenti di 'intensità massima' (o *total high intensity*, come la chiama Schechner) che caratterizzano la fase di riscaldamento dei ritrovi klandestini hanno insomma la funzione di 'bilanciare' altri momenti in cui, nella fase di performance vera e propria, l'energia accumulata a livello collettivo si 'condensa' intorno alle singole coppie (sempre diverse), impegnate in interminabili serie di sensualissime mazurke (figg. 3, 4).

Per quanto possa sembrare paradossale, nel contesto di Mazurka Klandestina la fase di riscaldamento si concentra soprattutto nel momento di maggior affluenza dei ballerini, mentre la performance vera e propria – la lunga serie di mazurke e l'intensità intima che ne deriva – ha inizio solo a partire dalle prime ore del mattino, quando gran parte dei ballerini ha dovuto (o voluto) cedere al richiamo di Morfeo. Questa indicazione temporale, in realtà, ha solo un valore di massima, perché all'interno delle performance klandestine le due fasi possono alternarsi a più riprese senza uno schema fisso, in risposta alle esigenze 'energetiche' che si manifestano di volta in volta. È proprio in questo senso che assume particolare rilievo la figura del dj, vero e proprio 'sciamano' delle klandestine nonché figura-guida in un contesto dove, come si è già avuto modo di accennare, prevalgono invece dinamiche di tipo bottom-up (fig. 5, 6). Il dj delle klandestine, infatti, non si limita alla selezione dei brani musicali sul pc, ma assume una funzione di regia 'deliberando' l'alternanza di

momenti di musica registrata e musica dal vivo, qualora le performance vedano la partecipazione di musicisti. Tali dinamiche sono descritte in modo accurato da un ballerino nel corso di un'intervista:

[Nel contesto di Mazurka Klandestina] ci sono alcune figure guida che sono in realtà molto più importanti di quanto possa sembrare... una di queste è il 'dj', spesso ultimamente S. [S. è l'iniziale del nome di un ballerino che, per molto tempo, ha ricoperto questa 'carica', *nda*], che è diventato molto bravo nel modulare questi due poli di cui tu parlavi. Perché in realtà non è un muoversi linearmente da un polo all'altro ma sono oscillazioni, perché non puoi sostenere – e neanche ti interessa – tenere un ritmo festoso come l'inizio, e anche alla fine non puoi cadere nella depressione di tre ore di mazurka. Ovviamente sto esagerando... quindi bisogna un po' saper pilotare questa energia generale da momenti euforici a momenti molto più raccolti senza eccedere né nell'uno né nell'altro, e la figura del dj in realtà è fondamentale proprio per riuscire a modulare quest'energia, per cui spesso S. mi chiede: «E adesso cosa metto? Secondo la tua percezione dobbiamo spingere un po' l'acceleratore?». In realtà se ne parla di questo, e lui è diventato molto bravo a riuscire a mantenere questa energia nel canale giusto. Altre klandestine invece, che magari sono state meno fortunate e infelici, è proprio perché è mancata questa energia anche nel bilanciamento tra musica registrata e musica dal vivo. La musica registrata ha il fascino della perfezione, del suono e della fruibilità (i bassi li senti), mentre dal vivo c'è il fascino della musica dal vivo di cui è inutile parlare. Per cui sono due esperienze interessanti entrambe e anche quelle vanno modulate con sapienza. E spesso non è facile perché lì ti scontri con il musicista che magari ha voglia di suonare ed è difficile intervenire. C'è questo aspetto che complica un po' le cose, e alcune klandestine dove magari la regia era un po' più assente sono scappate un po' di mano (intervista a G. A., 14 marzo 2013).

Sul rapporto tra musica registrata e musica dal vivo si avrà modo di tornare nelle prossime pagine. Per comprendere invece ancora più dall'interno il ruolo del dj e la sua funzione di 'regia', può essere interessante riportare anche il post in cui uno dei dj concettualizza il proprio ruolo attraverso una serie di metafore:

Le 'Mazurke' [Klandestine] non hanno dei capi. Ma ruotano intorno a quelle persone che hanno, più di altre, capacità e attitudine nell'aggregare i danzatori e i nuovi aspiranti. E che si divertono quando comprendono che la gente è felice di star alla Klandestina. Come quei cuochi che ti spiano dietro la porta della cucina e vedendoti mangiare con gran appetito ne godono come se fossero al tuo posto. Se ti vuoi occupare di organizzare e realizzare una Mazurka Klandestina, quando osservi gli altri, devi avere proprio questa propensione. Potresti anche fare un lista con musica folk di diverso genere, e poi lasciar il tutto andar avanti da solo e tu dedicarti tranquillamente al ballo. Puoi farlo, ma la klandestina non sarebbe come quando ti prendi cura del suo sinuoso ondeggiare, come onde del mare. Ma per ciò, bisogna prima 'Catturare la Testa del Serpente'. Questo modo di dire significa: riuscire a catalizzare l'energia del gruppo. Ma per ciò occorre prima comprenderne la natura, poi cercare di magnetizzarla ed infine catturare e aver ben salda 'la Testa del Serpente', che è come dire ascoltarne 'la vibrazione d'insieme', e ..ballarci

inseme. Sì, proprio così. E' come se il 'selezionatore' [di musica] fosse un danzatore e l'insieme dei ballerini fossero 'una danzatrice'. La klandestina sarà perciò guidata come si guida una gioiosa e intensa Mazurka.

(post pubblicato in forma anonima sul gruppo Mazurka Filosofica, 15 giugno 2013)

Il dj non può limitarsi a creare *playlists* che, una volta partite, procedono in autonomia; anzi, egli deve spesso deve rinunciare al ballo per poter cogliere meglio le 'onde energetiche' che si manifestano di volta in volta nelle piazze klandestine. Il suo 'sapere performativo' (Schechner 1999), essenziale per il buon esito delle klandestine, nonché fonte del potere di cui è in qualche modo depositario, consiste del resto in una competenza coreutica decisamente superiore: la capacità di riuscire a 'danzare' contemporaneamente con tutti i partecipanti.

Nella sequenza performativa di Mazurka Klandestina, la fase di riscaldamento e quella della performance vera e propria non rappresentano momenti del tutto separati ma, sotto la guida esperta di uno 'sciamano', si alternano per gran parte delle 'notti danzanti' allo scopo di modulare nel tempo e nello spazio – attraverso ritmi diversi e tipi di danza più o meno 'ravvicinata' – l'intensità energetica e la dimensione emotiva del fenomeno.

Vi sono tuttavia altre due fasi della sequenza performativa schechneriana che, nel contesto di Mazurka Klandestina, assumono particolare rilevanza. Si tratta delle ultime due in ordine cronologico (e delle meno considerate dagli studiosi di teatro): la fase di decompressione e quella degli *aftermath*, ovvero dei séguiti. Per quanto riguarda la fase di decompressione, Schechner porta l'esempio di ciò che accade a teatro:

Nei teatri di tutto il mondo i performer dopo lo spettacolo mangiano, bevono, parlano e festeggiano. Un neofita si stupisce di quanta energia sia rimasta agli attori per queste 'tirate' del dopo-spettacolo. Il fatto è che queste attività non vengono *dopo*, ma sono *parte della* performance e dovrebbero essere studiate in quanto tali (...). É come se una performance appassionata letteralmente 'svuotasse' i performer – e un modo di recuperarsi (o di essere recuperati) alla vita quotidiana sta appunto nel riempirsi di cibo e di bevande, sacre o profane. Altrimenti, all'opposto, la performance carica a tal punto i performer di energia e di eccitazione che c'è bisogno di un certo tempo per lasciarla defluire in socialità esuberante (Schechner 1999: 35).

La descrizione delle attività di decompressione del teorico americano sembra aderire in modo sorprendente a ciò che accade al termine delle performance klandestine. Anche qui, come nei teatri di tutto il mondo, la fine dei ritrovi danzanti

è segnata da un momento di convivialità che si consuma alle prime luci dell'alba nel più vicino bar aperto: il 'rito della colazione'. Vi ho preso parte diverse volte nel corso della fase intensiva del campo insieme ad altri partecipanti 'superstiti', come me esausti e infreddoliti dopo diverse ore di danza all'aperto. A causa della stanchezza fisica accumulata e, in qualche caso, in vista di un lungo viaggio di rientro ancora da intraprendere, il rito della colazione diventa fondamentale per recuperare liquidi e calorie, ma soprattutto per consentire ai partecipanti di 'raffreddare' le energie e le emozioni immagazzinate e per tornare più dolcemente alla realtà. Si tratta di un rito caratterizzato da gesti e sguardi che hanno un sapore di quotidianità familiare, un momento in cui il senso di condivisione e l'ampliamento della sensorialità a livello collettivo sono dimensioni ancora ben presenti e, insieme al conforto di un cappuccino caldo e di un paio di croissant, contribuiscono a creare un clima particolarmente disteso e confidenziale (fig. 7).<sup>14</sup>

Tuttavia, non sempre il rito della colazione è sufficiente per smaltire completamente l'energia e le emozioni intense immagazzinate nel corso della notte. A me, per esempio, capitava spesso soprattutto i primi mesi di non riuscire a chiudere occhio una volta tornata a casa: la sensazione era un po' quella di essere 'svuotata' a livello fisico e mentale e contemporaneamente 'riempita' a livello emotivo.

Il senso di benessere e lo spaesamento generati dall'esperienza del flusso che caratterizza le performance klandestine non scompaiono immediatamente al termine degli incontri danzanti. Al contrario, gli strascichi di questa 'esperienza straordinaria' (prendendo in prestito l'espressione di Abrahams, 1986) sono spesso responsabili dell'insorgere di fenomeni di *addiction* cui si è già accennato nelle pagine precedenti. Siamo nell'ambito dell'ultima fase della sequenza performativa di Schechner, quella dei 'postumi', il momento più sistematicamente trascurato dagli studiosi di performance:

Si tratta delle conseguenze a lungo termine o degli strascichi di una performance, che comprendono i cambiamenti di status o di condizione esistenziale che derivano da una performance di iniziazione; oppure la lenta confusione del performer nel ruolo che interpreta magari per decenni; oppure le recensioni e le critiche (...); oppure la ricerca intellettuale e la teorizzazione – come questo libro (Schechner 1999: 35).

---

<sup>14</sup> Proprio per questo, la colazione al bar è stata nel mio caso anche un'occasione per raccogliere impressioni su quanto accaduto o per aggiornare i ballerini sui 'progressi' della mia ricerca.

La situazione di ‘volontario disorientamento’ (Barba 1993) procurata dall’esperienza del flusso e dall’intensità della performance provoca una trasformazione dei partecipanti che, in modo permanente (nei riti di iniziazione) o solo temporaneo (nel caso di altri contesti performativi), ha comunque delle ricadute nella vita di tutti i giorni<sup>15</sup>. Dopo essere stati condotti altrove dal flusso delle proprie sensazioni, i performer rientrano nella quotidianità da cui erano partiti: con un nuovo *status* (nei rituali), o semplicemente con nuove consapevolezze sul piano personale ed emotivo.

Nel contesto di Mazurka Klandestina, è soprattutto l’ambiente virtuale di Facebook a registrare i ‘postumi’ dei ritrovi klandestini e a offrirne una testimonianza diretta e spontanea attraverso le parole dei ballerini: ai vari commenti su quanto accaduto nel corso della serata (pubblicati sulle singole pagine degli eventi<sup>16</sup>), vanno aggiunti in tal senso i numerosi cambiamenti di *status* effettuati sul proprio profilo personale nei giorni successivi alle performance; un’azione, quest’ultima, che, per quanto solo a livello metaforico, esprime in modo piuttosto efficace la potenza trasformativa del fenomeno. Un esempio tra tutti: a distanza di un paio di giorni dall’ultima notte danzante cui ha preso parte, una ballerina genovese in attesa del treno per recarsi al lavoro è ancora ‘sintonizzata’ sui ritmi della performance e, direttamente dal suo smartphone, pubblica questo *status* su Facebook: «Mazurka sul binario di primo mattino, accenno di passo tra occhiate curiose»<sup>17</sup>. Nel giro di pochi minuti arrivano i primi *like* (ovviamente di altri mazurkari, che comprendono e condividono il suo stato d’animo), e dopo un’ora il primo commento, anche in questo caso di un ballerino: «La quotidianità del mazurkaro in borghese»<sup>18</sup>.

Quest’ultimo commento, seppure ironico, ci permette di portare in luce un aspetto piuttosto problematico legato alla fase *aftermath* delle performance klandestine. Una volta indossati i ‘panni del mazurkaro’, non è sempre semplice ‘smetterli’ nella vita di tutti i giorni: le performance klandestine si traducono per gran parte dei ballerini in un’esperienza straordinaria per l’intensità e la magia con

---

<sup>15</sup> A loro volta, gli ‘strascichi’ della performance, sotto forma di teorizzazioni, recensioni o critiche, possono avere una funzione retroattiva sulla pratica performativa stessa (Schechner 1999: 35).

<sup>16</sup> Ricordiamo che, nel linguaggio di Facebook, ogni Mazurka Klandestina costituisce un ‘evento’ e ha una propria pagina dedicata.

<sup>17</sup> A. G. sul proprio profilo, 18 luglio 2013.

<sup>18</sup> A. P., 18 luglio 2013.



cui viene vissuta, e questo, se da un lato favorisce un positivo abbassamento della soglia di tolleranza nei confronti dei ritmi monotoni della vita ordinaria e, di conseguenza, una 'positiva' spinta alla riflessione e alla crescita personale, dall'altro lato può anche comportare, in certi casi, una perdita di interesse e una mancanza di aspettative rispetto alla realtà quotidiana. Un misto di spaesamento, malinconia e rassegnazione che sembra emergere, per esempio, in questo post pubblicato in forma anonima sulla pagina di Mazurka Filosofica:

#### RIENTRANDO DA UNA KLANDESTINA

Rientrando da una klandestina... hai un'altra vibrazione.

Se ti fermi a bere un cappuccino, guardando il barista, lo vedi muoversi dietro al banco, come fosse in una bolla.

Rientrando da una klandestina senti ancora il calore degli altri un dito sotto la tua pelle.

Rientrando da una klandestina ti chiedi come mai pur avendo sonno non hai sonno.

Rientrando da una klandestina pensi che... vuoi raccontar tutto al primo amico che incontri ma poi se lo guardi..ti accorgi a come è difficile fargli capire cosa intendi.. il ballo, la notte, la piazza.. sai già che non può capire.

Rientrando da una klandestina ripensi a che probabilmente nella bolla eri tu e che la tua vita domani sarà simile a quello del barista e nulla cambierà. Ma ci speri, in ogni caso.

Rientrando da una klandestina ti chiedi ma perché la gente non si ama, non è felice, visto che, in fondo basta così poco.

Rientrando da una klandestina hai una sottile malinconia e quando cerchi di spiegartene il motivo non lo trovi e ..sì, forse l'hai capito. Forse.

Rientrando da una klandestina ti domandi ma perché stai rientrando a casa quando invece forse, ..forse avresti potuto essere in quel momento tra le sue braccia. Forse.

Rientrando da una klandestina inizi a porti domande sulla tua vita, cosa sarà del tuo futuro e se sei realmente felice, nonostante non ne hai la minima voglia. Quando giri la chiave nella serratura ed rientri in casa il tuo cane ti accoglie facendoti un mare di feste, scodinzolando più che mai. Ed è come ti dicesse: «Io sono strafelice ora che tu sei rientrato e lo sei anche tu stupido di un padrone. Perché..adesso tu stai bene. Accarezzami! e pensa che ORA io sono qua e che ti voglio un gran bene».

Da un po' di tempo quando vado alle klandestine mi prometto di non farmi domande

rientrando..

(post pubblicato in forma anonima su Mazurka Filosofica, 18 giugno 2013)

Anche questo post può essere incluso tra gli *aftermath* delle performance klandestine, così come i numerosi fenomeni di *addiction* pubblicamente espressi nello spazio virtuale di Facebook sotto forma di contenuti di vario tipo. In certi casi, il bisogno irrefrenabile di ballare viene espresso o concettualizzato in modo

creativo, per esempio attraverso la pubblicazione di immagini (fig. 8) o la proposta di un test per misurare la propria dipendenza da ballo<sup>19</sup>. In altri casi, come nel lungo post appena citato, i 'postumi' delle performance coreutiche possono assumere un tono più 'meditato' e innescare riflessioni e dibattiti che riguardano il senso profondo di ciò che si sta facendo. A questo proposito, si ritiene utile citare anche le parole utilizzate da una ballerina slovena a commento del lungo post 'RIENTRANDO DA UNA KLANDESTINA':

Non è difficile sentirsi felici ed amare ed essere gentili con gli altri e condividere i sorrisi e abbracci nelle klandestine. Ma i rapporti di ogni giorno sono un'altra cosa. Richiedono più impegno. *La vita non è la festa, la vita è l'ogni giorno....* allora ... non sarebbe meglio permettersi a fare le domande ... e permettersi anche le emozioni meno piacevoli? Così si può imparare qualcosa di se stessi e cambiare le cose nell'ogni giorno per il meglio. Non vogliamo che la Mazurka Klandestina sia un rifugio dall'ogni giorno, ma la fragola al top della torta, no? (M. K. su Mazurka Filosofica, 18 giugno 2013, corsivo mio)

«La vita non è una festa. La vita è l'ogni giorno»: parole che in modo efficace mettono in luce un aspetto delle performance klandestine finora volutamente lasciato nell'ombra, ma fondamentale per la una loro piena comprensione: il loro carattere di liminarità. Le performance klandestine, per quanto temporanee e collocate in un orizzonte spaziale – la città – del tutto familiare, nonché 'centrale' rispetto alle dinamiche quotidiane, rappresentano un'esperienza di rottura e di marginalità per coloro che vi prendono parte. La 'soglia' che i klandestini attraversano in occasione dei ritrovi danzanti è invisibile e, come si avrà modo di vedere, potenzialmente accessibile a tutti; ma è pur sempre una soglia e, in quanto tale, separa in modo piuttosto netto due sfere diverse (e complementari) dell'esistenza umana: la vita di tutti i giorni, con la sua ordinarietà e la sua socialità costretta da ritmi routinari, e la 'festa', intesa come momento pregno di potenzialità espressive che coinvolgono tanto la dimensione del sé, quanto il piano delle relazioni interpersonali.

---

<sup>19</sup> «RISPONDI: Hai sempre in mente quella melodia? i piedi si muovono a ritmo di musica anche se sei seduto/a o adagiato/a sul divano? Se ti sposti da una stanza all'altra lo fai a passo di bourrée? Se sei in piedi e chiudi gli occhi non resisti all'impellente necessità di roteare in un giro di valzer? Quando saluti i colleghi prima di tornare a casa, vorresti proporre un branle? Quando passeggi per la tua città, studi le dimensioni di ogni porticato, la qualità della sua pavimentazione e valuti la distanza dalle abitazioni? (questa 'patologia', aggiungo io, colpisce molti mazurkari 'klandestini' :D)

SE HAI RISPOSTO 'Sì' AD ALMENO 4 DOMANDE, HAI 48 ORE DI AUTONOMIA; SE A 5, 24 ORE; SE A 6,.... è ORA DI BALLARE!! Lo so, se hai scritto questa cosa è tempo di farsi curare... » (A. M. su Mazurka Klandestina il 3 aprile 2014).

È opportuno segnalare che esiste una versione francese di questo test sul forum TradZone: <http://forum.tradzone.net/>. Per quanto non venga citato come fonte, il test francese potrebbe aver ispirato gli ideatori del questionario italiano.

Il concetto di 'liminale' ci 'traghetta' verso Turner: le sue riflessioni sul potenziale 'liminoide' delle forme di *leisure* contemporaneo verranno affrontate nel prossimo paragrafo.

### 3. Esperienze liminoidi

Come si è già avuto modo di accennare in precedenza, il pensiero di Schechner e la sua teoria della performance si 'intrecciano' profondamente alle riflessioni prodotte in ambito antropologico da Victor Turner, tanto da rendere piuttosto difficile stabilire con certezza i prestiti e le influenze reciproche tra i due studiosi (Deriu 1999)<sup>20</sup>. All'antropologo di Manchester, tuttavia, va certamente attribuito il merito di aver individuato il ruolo fondamentale che i 'drammi sociali' – espressioni spontanee o premeditate di 'rottura' potenzialmente in grado di infrangere le norme strutturali della società in cui si manifestano – rivestono nell'orizzonte dell'esperienza individuale e collettiva:

La vita sociale (...), anche nei suoi momenti di apparente quiete è eminentemente 'gravida' di drammi sociali. È come se ciascuno di noi avesse una faccia 'della pace' e una 'della guerra', come se fossimo programmati per la cooperazione, ma preparati per il conflitto. La modalità agonistica perenne e primordiale è il dramma sociale (Turner 1986: 33).

I drammi sociali (così come i riti di passaggio, sorta di 'drammi sociali programmati') sono momenti di crisi che rivelano «strati 'sottocutanei' della struttura sociale» (Turner 1986: 32), e rappresentano perciò una preziosa occasione per 'rimescolare' in modo creativo le categorie, i ruoli, gli status e le gerarchie che operano nella vita di tutti i giorni. Questo momento di 'rottura' rispetto alla routine quotidiana e alle sue convenzioni si concretizza solitamente nella 'fase liminale', una dimensione che per Turner (così come per Schechner) non riguarda però solo i riti di iniziazione, ma anche rituali decisamente più 'vicini alla nostra esperienza' di occidentali cresciuti tra il XIX e il XXI secolo.

Pur avendo dedicato gran parte della sua carriera allo studio dei drammi sociali e iniziatici dei rituali presso gli Ndembu dello Zambia, Turner è sempre stato profondamente interessato all'osservazione e alla comprensione dei «generi

---

<sup>20</sup> Turner ha partecipato ad alcuni seminari organizzati da Schechner all'interno del *Performing Garage*, un teatro di Soho dove la compagnia teatrale di Schechner aveva rappresentato numerosi spettacoli (Bazzichelli 1998/1999).

simbolici delle civiltà cosiddette ‘avanzate’» (Ivi: 54), rintracciabili secondo lui proprio nelle performance e nelle esperienze di svago<sup>21</sup> tipiche della società contemporanea:

Esattamente quello che fanno i membri di una tribù quando fabbricano maschere, si travestono da mostri, ammucciano simboli rituali disparati, invertono o fanno la parodia della realtà profana nei miti e nelle leggende popolari, è ripetuto dai generi di svago delle società industriali quali il teatro, la poesia, il romanzo, il balletto, il cinema, lo sport, la musica classica e rock, le arti figurative, la pop art, ecc.: essi *giocano* con i fattori della cultura, raccogliendoli in combinazioni solitamente di carattere sperimentale, talvolta casuali, grotteschi, improbabili, sorprendenti, sconvolgenti. Solo che essi fanno questo in un modo molto più complicato di quanto avvenga nella fase liminale dei riti tribali di iniziazione, poiché i generi specializzati di intrattenimento artistico e popolare (cultura di massa, cultura pop, cultura folk, alta cultura, cultura alternativa, cultura di avanguardia, ecc.) si moltiplicano, in contrasto con il numero relativamente limitato dei generi simbolici in una società ‘tribale’, e ciascuno di essi al suo interno lascia ampio spazio a scrittori, poeti, drammaturghi, pittori, scultori, compositori, musicisti, attori, comici, cantanti folk, musicisti rock, e in generale ai ‘produttori’ di cultura, per creare non soltanto forme strane, ma anche, e abbastanza di frequente, modelli [...] che contengono una severa critica dello *status quo*, in tutto o in parte (Ivi: 79, 80).

Su queste consapevolezze circa l’omologia tra riti delle società ‘tribali’ e performance culturali contemporanee si innestano le riflessioni di Turner a proposito delle potenzialità creative dell’ambito del *leisure*, riflessioni su cui vale la pena fare una piccola digressione.

Come la maggior parte degli studiosi a lui coevi<sup>22</sup>, Turner è convinto che la rivoluzione industriale abbia prodotto una frattura netta tra lavoro e tempo libero, una frattura inesistente nelle ‘società semplici’ e con esse per certi versi incompatibile<sup>23</sup>. Nelle cosiddette ‘società semplici’ (esotiche o ‘agricole’ che

---

<sup>21</sup> Pur nella consapevolezza delle diverse sfumature di significato che i termini ‘tempo libero’, ‘svago’ e ‘ricreazione’ possiedono, in questa sede i tre termini verranno utilizzati spesso come sinonimi insieme all’inglese *leisure*. La traduzione del termine *leisure* (da cui derivano appunto i *leisurestudies*) è del resto problematica, e rimanda alla dimensione costitutiva e definatoria del termine che comprende tanto aspetti ‘temporali’ (tempo libero rispetto a cosa?) quanto aspetti più prettamente ‘contenutistici’ (le attività svolte nell’ambito del *leisure* si caratterizzano generalmente per l’assenza di costrizioni, come ricorda l’etimologia del termine che rimanda al verbo latino *licere*, essere permesso o consentito). Nell’utilizzare l’espressione italiana ‘tempo libero’ occorre dunque tenere a mente il fatto che, in questa sede, con esso si fa riferimento più al *leisure* che non al *free time*: come sottolinea il sociologo Fabio Massimo Lo Verde nell’introdurre il suo testo *Sociologia del tempo libero*, «il *leisure* (...) costituisce non solamente un ambito temporale, ma una vera e propria ‘provincia di significato’, fatta sì di *tempo*, ma anche di luoghi, di relazioni, di stati d’animo, di emozioni ecc., qualcosa di più di un semplice tempo differente da quello lavorativo». Lo Verde 2009: VII.

<sup>22</sup> Per esempio il sociologo francese Joffre Dumazedier, considerato uno dei pionieri della sociologia del tempo libero (Dumazedier, Ripert 1963).

<sup>23</sup> Per un approfondimento di questi temi, si rimanda a Beccarini, Roncaglia 2014.

siano<sup>24</sup>) non avrebbe senso parlare in modo distinto di ‘lavoro’ e di ‘svago’, perché in tali contesti anche le attività rituali e festive – nonché le loro performance talvolta sfrenate, in grado di generare quell’‘effervescenza collettiva’ ed estatica che, per dirla alla Durkheim, rafforza il senso sacro della società – presentano quei caratteri di ‘serietà’ e ‘obbligatorietà’ che qualificano l’ambito del lavoro. A sostegno di questa tesi Turner cita diversi casi etnografici: i Tikopia, per esempio, traducono il termine ‘rito’ con ‘lavoro degli dèi’, mentre presso gli Ndembu il termine *kuzata* fa riferimento tanto al lavoro degli officianti rituali, quanto «all’attività di un cacciatore, di un agricoltore, di un capotribù, e oggi anche di un operaio» (Ivi: 64, 65). Al contrario, secondo Turner è proprio il fattore ‘scelta’ a caratterizzare il campo del *leisure*: per quanto le attività da noi praticate potrebbero risultare impegnative, serie o faticose, saremmo pur sempre liberi di scegliere se e come praticarle. Per l’antropologo britannico, infatti, il tempo libero è tale quando si associa a due tipi di libertà, la ‘libertà da’ e la ‘libertà di’: libertà da «un mucchio di obblighi istituzionali (...), dai ritmi forzati e cronologicamente regolati della fabbrica e dell’ufficio», ma anche libertà di «accedere ai mondi simbolici del divertimento, degli sport, dei giochi» e di «trascendere le limitazioni imposte dalla struttura sociale» (Ivi: 74).

Nel tentativo di ‘riordinare’ e comprendere la miriade di attività performative in cui l’ambito del *leisure* si declina, Turner elabora alcuni preziosi strumenti concettuali che, come si avrà modo di constatare nel prossimo paragrafo, rappresentano ancora oggi un valido punto di partenza per lo studio di fenomeni contro-culturali contemporanei. Uno di questi è il concetto di ‘liminoide’, un ‘liminale’ del ‘come se’. Entrambi i termini – ‘liminale’ e ‘liminoide’ – fanno riferimento a quell’esperienza di transizione che è di cruciale importanza in tutti i rituali, perché rappresenta la fase in cui gli individui, avendo già abbandonato il proprio status sociale o spirituale precedente ed essendo in attesa di riceverne uno nuovo, si trovano simbolicamente (e spesso fisicamente) sospesi in una fase di passaggio, in un ‘limbo antropologico’. Coerentemente a quanto affermato a proposito dei due tipi di ‘libertà’ che si associano al tempo libero, la differenza tra i

---

<sup>24</sup> Ne *Il processo rituale*, Turner ci tiene a precisare che «non esistono popolazioni ‘più semplici’, ma solo popolazioni con tecnologie più semplici della nostra. La vita ‘immaginativa’ ed ‘emotiva’ dell’uomo è sempre e ovunque ricca e complessa» (Turner 1972: 33). Con l’espressione ‘società complesse’ (espressione, per altro, sottoposta a critiche nell’antropologia contemporanea) Turner indica dunque tutte le società che hanno ‘incorporato’ i modi di produzione, i ritmi e i modelli culturali affermatasi con la rivoluzione industriale: non solo le società occidentali, ma tutte le società urbane e tecnologiche ormai diffuse su scala planetaria.

due concetti è se mai riconducibile al fatto che, per quanto le forme dello svago contemporaneo (una partita di calcio, un concerto pop, una dance-hall jamaicana, ma anche una performance di Mazurka Klandestina) assomiglino ai riti tradizionali, esse sono caratterizzate dalla dimensione della volontarietà, della scelta: «Il fenomeno liminoide è pervaso di volere, quello liminale di dovere. L'uno è fatto di gioco e di scelta, è divertimento, l'altro è una faccenda terribilmente seria, addirittura minacciosa» (Ivi: 84). Eppure, riti tradizionali e riti contemporanei partecipano della medesima intensità esperienziale ed emotiva e, soprattutto, condividono lo stesso potenziale trasformativo. Anzi, se il liminale dei riti tradizionali rappresenta lo spazio vitale in cui, sospesi momentaneamente i vincoli strutturali della società, possono manifestarsi nuovi valori e modelli culturali, ciò è vero a maggior ragione per i riti contemporanei che, grazie al maggior grado di 'differenziazione' e di spontaneità di cui gode il liminoide, rappresentano una fucina ancora più potente di creatività culturale.

Secondo Turner, dunque, il compito della 'riflessività culturale plurale', un tempo assolto dai rituali, è oggi affidato a una 'molteplicità di generi performativi' (Turner 2014: 61): per quanto possano apparire banali, futili o 'leggere', le attività del *leisure* costituiscono 'metacommenti riflessivi' (Ibidem), 'specchi magici' (Turner 1993) in grado non solo di riflettere e capovolgere la realtà, ma anche di far emergere nuovi significati e inedite modalità di costruzione del *Self*, tanto a livello individuale quanto a livello collettivo.

In questo senso, una delle dinamiche più interessanti che risultano essere potenzialmente stimulate dall'ambito del *leisure* riguarda la formazione di nuove collettività che, per quanto situate spesso ai margini della vita produttiva, possono rivestire un ruolo chiave nell'esistenza quotidiana degli individui. Nello spazio liminoide generato dai riti contemporanei dello svago, gli esseri umani non hanno infatti solo la libertà di 'giocare' (spesso in modo sovversivo) con parole, immagini, idee, simboli; lo stesso potenziale sperimentale e creativo riguarda anche le configurazioni sociali, perché i generi di svago contemporanei, secondo Turner, rappresentano per l'individuo delle opportunità per costruire situazioni intersoggettive nuove, situazioni in cui poter 'giocare' con gli altri ruoli diversi e talvolta 'ribaltati' rispetto a quelli convenzionalmente attribuitigli dalla collettività. Chiunque di noi può averlo sperimentato in prima persona, ma forse vale la pena

fare un esempio ispirato a una delle tante ‘persone in carne e ossa’ (come le chiama Turner, 2014) che frequentano i ritrovi di Mazurka Klandestina.

Il signore che convenzionalmente chiameremo ‘Tizio’ – che a seconda di chi lo incontra nella vita di tutti i giorni è un cinquantenne, un ex marito, il padre di un adolescente che non vuole più vederlo o un artigiano disoccupato – si ritrova per caso un sabato sera nel bel mezzo di una performance klandestina e decide di unirsi al gruppo. Nessuno conosce ancora la sua storia e in breve tempo, forse a causa dell’età (un po’ più avanzata rispetto alla media), forse grazie all’atteggiamento disponibile e protettivo, il signor Tizio si conquista l’appellativo di ‘papà’; le ragazze, anche quelle più giovani, lo invitano volentieri a ballare, e tutti fanno di poter contare su di lui. Naturalmente la sua vita quotidiana continua a essere difficile, ma quando incontra i suoi amici delle danze il signor Tizio riesce quasi sempre a vivere un’esperienza ‘magica’, come la definirebbe lui: la pratica della danza inizia ad appassionarlo molto, ma è soprattutto quel senso di leggerezza e di libertà, quella sensazione di potersi confrontare con gli altri in modo semplice e spontaneo a farlo stare bene. A distanza di qualche mese la situazione del signor Tizio non è mutata granché: i rapporti con la moglie e il figlio sono sempre complicati e, senza un lavoro continuativo, è sempre più difficile pagare le bollette alla fine del mese. Nonostante questo, il signor Tizio si sente in un certo senso una persona diversa: non ha dimenticato le delusioni accumulate negli anni, ma ha imparato ad abbandonarsi alla musica e ha ricominciato a sentirsi parte di un ‘Tutto’ più ampio: per quanto la moglie continui a definirlo fallito, Tizio sa anche di essere un punto di riferimento indispensabile per la sua nuova ‘famiglia’.

Quella vissuta dal signor Tizio potrebbe rientrare in ciò che Turner chiama «l’esperienza della *communitas*»: non «un regresso all’infanzia, né un fatto emotivo, né uno ‘sprofondare’ nella fantasia» (Turner 1986), ma una modalità concreta, storica e particolare attraverso cui le persone, senza cancellare le particolarità individuali, interagiscono l’una con l’altra in modo più spontaneo, disinteressato e dialogico rispetto ad altre situazioni sociali. Il concetto di *communitas*, per Turner, non implica una cancellazione dei ruoli interpretati dagli individui nella loro vita quotidiana o, in generale, un’inversione della struttura socioeconomica, ma piuttosto

La liberazione delle potenzialità umane di conoscenza, sentimento, volontà, creatività, ecc., dalle costrizioni normative che impongono di occupare

una serie di status sociali, di impersonare una molteplicità di ruoli, e di essere profondamente consapevoli della propria appartenenza a qualche entità collettiva come una famiglia, una stirpe, un clan, una tribù, una nazione, ecc., o a qualche categoria sociale che trascende le entità di quel genere, ossia a una classe, a una casta o a una suddivisione basata sul sesso o sull'età (Ivi: 86).

In altre parole: benché le relazioni 'strutturali' come quelle di parentela, di vicinato e di lavoro – cioè le relazioni che da sempre interessano secondo Turner la maggior parte degli scienziati sociali – giochino un ruolo decisivo nella vita degli individui in quanto occupano la maggior parte del loro tempo (libero o meno), esse non esauriscono la «piena capacità dell'uomo» (Ivi: 89), le sue aspirazioni, i suoi desideri più reconditi, la sua fantasia. Turner associa le relazioni di tipo strutturale che appartengono alla sfera del quotidiano al modo verbale dell'indicativo: l'indicativo «pone questioni di 'fatto' – secondo definizioni di fatti verificati accettabili nell'universo di senso comune di una data popolazione umana» (Turner 2014: 58). Le relazioni di tipo 'anti-strutturale' (cioè quelle che prendono vita in alcuni contesti rituali, cerimoniali e festivi) corrispondono invece al modo congiuntivo, poiché esprimono una possibilità, un'ipotesi, aprono al regno del 'come se', rappresentano delle alternative ai sistemi che operano nella vita di tutti i giorni. Per spiegare il rapporto che intercorre tra i due modi verbali e i corrispondenti 'tipi' di esperienza (strutturale e anti-strutturale), Turner parafrasa un verso del Vangelo di Matteo: «Se l'indicativo è il 'pane'» - ovvero l'aspetto normativo e 'certo' che costituisce la base ineliminabile della nostra esistenza – è pur vero che «il genere umano 'non vive di solo pane'» (Ibidem). Tutto questo si traduce agli occhi di Turner in una nuova agenda per gli studi antropologici: non si tratta, naturalmente, di rigettare la prospettiva strutturalista e l'analisi dei processi socioculturali (domestici, economici, politici) della vita quotidiana, ma piuttosto di prestare maggiore attenzione ai generi di performance culturali e alle esperienze concrete attraverso cui gli individui attribuiscono un senso alla propria esistenza individuale e intersoggettiva (Turner 1993).

I generi di svago, attraverso il potenziale creativo attivato dal liminoide e dall'esperienza della *communitas*, sembrano offrire in questo senso l'opportunità di sperimentare nuovi modelli di 'società umana' entro cui poter costruire un *self* 'alternativo' rispetto ai ruoli sociali normalmente scontati e prestabiliti. Certo, ci mette in guardia Turner, la *communitas* è un'esperienza transitoria: il suo grado di spontaneità e la sua immediatezza sono destinati a dissolversi nel momento in cui,



«nel suo sforzo di replicare se stessa, [la *communitas*] sviluppa storicamente una struttura sociale, in cui gli iniziali rapporti liberi e innovativi tra individui si trasformano in rapporti regolati tra *personae* sociali» (Turner 1986: 91). Tornando all'esempio di prima, anche gli altri partecipanti alle performance di danza frequentate dal signor Tizio, non solo le ragazze più giovani, dopo qualche mese hanno iniziato a chiamarlo papà. Le forme di socialità che i generi di svago fanno emergere – la comunità dei mazurkari, i gruppi di scacchisti, ma anche forme più strutturate come i frequentatori di un circolo Arci<sup>25</sup> – non sarebbero dunque altro che 'memorie' della *communitas* (Ibidem), ma non per questo meno interessanti dal punto di vista della riflessione antropologica.

Ancora in relazione alle riflessioni teoriche di Turner, in Mazurka Klandestina emergono interessanti corrispondenze proprio con l'idea di *communitas*, come evidenziato da numerose testimonianze rintracciate nell'ambiente virtuale di Facebook. Quella riportata qui di seguito (uno dei rari casi, peraltro, in cui il concetto di 'performance' viene utilizzato a livello 'emico') ci permette di cogliere le potenzialità del liminoide e della *communitas* dal punto di vista di un ballerino-musicista:

Alle performances musicali in genere corrispondono precise liturgie, rituali più o meno codificati che prevedono una presentazione, l'esecuzione vera e propria, l'applauso finale (in genere quest'ultimo è concretizzazione sonora del feedback del pubblico, il termometro del proprio lavoro: si può quindi intuire se un'esecuzione è piaciuta o meno oppure, nei casi più temuti, se gli ascoltatori festeggiano una sorta di liberazione...). Nella mk esiste un quid, un valore aggiunto: può accadere una cosa che in altri ambiti è piuttosto rara ma che, quando accade, tende a stupirmi ogni volta. Ed ogni volta con la medesima intensità. Se nelle bourrèe i danzatori sorridono divertiti, nei circoli ci si cerca con lo sguardo, nelle scottish o nei valzer lo sforzo muscolare appaga, ecco che nelle mazurke accade l'impensato: cala il silenzio. E' in quel breve istante, quando i danzatori chiudono gli occhi e l'unico rumore che si sente è quello delle suole delle scarpe che accarezzano il suolo, che nasce una connessione unica tra il musicista ed il pubblico: si è fisicamente separati, non ci si sfiora, ma è come se si danzasse assieme. Un unico abbraccio. Potente. Lì, in quel preciso momento ed in quel luogo, le differenze scompaiono, vengono accantonate. Chi è politicamente schierato, da una parte o dall'altra, chi è stanco del proprio lavoro, chi ha problemi in famiglia, chi con i figli: tutto viene accantonato, sospeso, ibernato. Al termine della mk si tornerà alla propria esistenza, al quotidiano (F. K. su Mazurka Filosofica, 14 giugno 2013).

---

<sup>25</sup> Si segnala in questo senso il recente e accurato lavoro di Antonio Fanelli sulle Case del Popolo fiorentine (2014).

Avviandoci verso la conclusione di questo paragrafo, può essere utile cercare di tirare un po' le fila del discorso e fare in modo che le considerazioni di Turner gettino luce sulle contingenze storiche e sociali che hanno visto nascere il fenomeno Mazurka Klandestina. La prospettiva turneriana, in effetti, si rivela un'ottima lente attraverso cui leggere alcuni processi culturali e relazionali che, in generale, caratterizzano l'orizzonte dell'attualità. La situazione socioeconomica e culturale generata dal modello capitalista e neoliberista – a sua volta figlia dei valori e dei ritmi che hanno iniziato ad affermarsi con la rivoluzione industriale – ha provocato una condizione di insoddisfazione e di stallo costellata da veri e propri 'drammi sociali' i quali, soprattutto in seguito alla crisi economica che ha colpito il mondo occidentale a partire dal 2008, stanno sollecitando un po' ovunque una serie di risposte alternative all'ordine economico-politico e socio-culturale vigente. Non mi riferisco tanto a ipotetiche formazioni 'neo-tribali' effimere, edonistiche e del tutto svincolate da scopi utilitaristici (Maffesoli 1988), ma a fenomeni complessi come il CouchSurfing, il Crowdfunding, il Carsharing, il Co-working, il Co-housing, le Social Street; esperienze profondamente diverse tra loro che, pur collocandosi all'interno dei flussi economici, politici e tecnologici globali, sottolineano (attraverso la loro etimologia o il suffisso 'co-') la necessità di ricorrere a stili di vita e a modelli di produzione e di consumo diversi da quelli che dominano l'orizzonte del quotidiano. Siamo nell'ambito di quella che, ormai comunemente, viene definita '*sharing economy*': un paradigma da sempre presente in tutte le società sotto forma di 'economie intime' (Price 1975), salito prepotentemente alla ribalta a partire dagli anni Duemila con connotati completamente nuovi, anche grazie agli inarrestabili progressi delle tecnologie digitali (Belk 2007)<sup>26</sup>. Si tratta di fenomeni eminentemente urbani, e non è certo un caso: da un lato, la città incarna perfettamente (e drammaticamente) le contraddizioni innescate dalla logica del profitto; dall'altro, mettendone continuamente in scena i 'drammi sociali', diventa al tempo stesso il teatro in cui è possibile sperimentare soluzioni e proposte alternative.

Mazurka Klandestina, benché meno strutturata, di proporzioni modeste e decisamente più ai margini della vita produttiva rispetto ai fenomeni sopraccitati, può essere annoverata tra queste risposte urbane alle contraddizioni e ai 'drammi' della contemporaneità. In quanto liminoidi, le performance di Mazurka Klandestina non

---

<sup>26</sup> La *sharing economy* e la 'retorica dello *sharing*' sono al centro di importanti dibattiti scientifici contemporanei che non è possibile approfondire in questa sede. Si rimanda a Belk 2007, 2009; Favole, Aria 2014.

hanno solo la funzione di alleviare il peso dei drammi e delle convenzioni sociali ma, nella prospettiva di Turner (e di Schechner), esse costituiscono anche una fucina di creatività che «apre un tempo/spazio di libertà antistrutturale» (Schechner 1999: 228). La proposta specifica del contesto preso in esame è di offrire alle persone che ne fanno parte la possibilità di riappropriarsi, se non di un mondo liberato dagli stessi fattori che determinano il dramma sociale contemporaneo, almeno del proprio tempo libero, attraverso performance di danza e forme di socialità che nascono 'dal basso' e che fanno della gratuità uno dei propri 'pilastri fondamentali'. Detto in termini più concreti, l'esperienza di Mazurka Klandestina costituisce una sorta di 'liberazione' dall'obbligo di dover pagare per godere di uno spettacolo e usufruire di uno spazio, ma non solo: proprio per il fatto di prendere vita in luoghi pubblici (dove non ci sono vincoli di orario) e di prolungarsi fino alle prime luci dell'alba, essa rappresenta al tempo stesso un'alternativa all' 'etica del *forcing*' (Corbin 1996: 9) e a quelle costrizioni temporali che, un tempo prerogative del mondo del lavoro, caratterizzano sempre più spesso anche le formule 'spettacolarizzate' del tempo libero<sup>27</sup>. Tali potenzialità 'liberatorie' di Mazurka Klandestina emergono, per esempio, in questo post:

### I SORRISI FUORI ORARIO

«Presto che è tardi!». Di giorno mi sento sempre come il Bianconiglio, di Alice nel Paese delle Meraviglie. Ma, ad una Klandestina, lì, non son mai in ritardo...

Perché nelle Klandestine non c'è un orario.

Nessuno ti aspetta ma tutti ti aspettano.

Gli altri sono lì, ma se io non arrivo nessuno si offende..

Se riesco ad arrivare sul presto... allora ballo di più,

ma se arrivo che la Klandestina è già iniziata,

e, per le mie mille ragioni, non potevo proprio esser lì prima,

ho la sensazione che nessuno sia lì pronto a riprendermi...

Sì, semplicemente,

come arrivo,

mi invitano con un sorriso a ballare.

E questo è bellissimo!

(post pubblicato in forma anonima sul gruppo Mazurka Filosofica, 1 agosto 2013)

---

<sup>27</sup> Con l'espressione 'etica del *forcing*' Corbin intende caratterizzare «le nuove modalità del tempo di lavoro» (1996: 9) che, a partire dal secondo dopoguerra, hanno iniziato a modellare anche l'ambito del tempo libero: disciplina dell'orario, esigenze di puntualità, idea di un tempo 'da riempire' per contrastare l'ansia del vuoto, obbligo della previsione e dell'organizzazione.

#### 4. Altri contesti liminoidi e performativi contemporanei

In un'ottica turneriana, le performance di Mazurka Klandestina rappresentano come si è visto un punto di osservazione privilegiato per cogliere la dimensione della 'liminarità' nel presente e il suo potenziale di méta-riflessione sulla realtà. Negli ultimi trent'anni, anche altri antropologi hanno utilizzato gli strumenti concettuali di Turner per accostarsi allo studio di fenomeni della contro-cultura contemporanea (St John 2008a, 2008b; Gilmore 2008; McCaffrey 2012). Nel tentativo di mettere in luce ulteriori aspetti di Mazurka Klandestina, può essere dunque utile provare ad allargare l'orizzonte di indagine in un'ottica comparativa, gettando uno sguardo rapido ad alcuni di questi recenti lavori che riguardano, in particolare, altre due manifestazioni contemporanee del liminoide: la cultura dei *ravers* (o, più in generale, l'Electronic Dance Music Culture – EDMC) e il festival 'Burning Man'.

Conosciuta più comunemente in Italia come 'Dance Music', l'Electronic Dance Music Culture consiste in realtà un *cluster* di fenomeni liminoidi (St John 2008b: 150) che, oltre ad attingere a vari sottogeneri di musica elettronica post anni Novanta come la Techno, la House e la Trance, fa riferimento anche ai contesti in cui questa musica viene generalmente ballata, ossia le discoteche, i festival, i rave e i free party<sup>28</sup>. A prescindere dal fatto che se ne abbia avuto esperienza in prima persona e al di là delle loro differenze, si tratta di fenomeni che, negli ultimi quindici anni, sono diventati decisamente 'popolari'. In particolare, i *rave party* sono feste notturne di musica elettronica che si svolgono all'aperto in seguito all'occupazione di spazi urbani abbandonati (spesso di proprietà privata) e che vedono la partecipazione di migliaia di persone del tutto eterogenee per età, sesso, estrazione sociale. I *rave party* – divenuti ben presto il bersaglio di politiche repressive a causa del loro carattere illegale, e, soprattutto, per il massiccio consumo di sostanze stupefacenti – si caratterizzano principalmente per i loro balli

---

<sup>28</sup> In questo sede, utilizzo l'espressione 'cultura *rave*' come sinonimo di Electronic Dance Music Culture, pur nella consapevolezza che quest'ultima costituisce una realtà ben più complessa e diversificata. Per un approfondimento si rimanda, oltre al lavoro di St John (2008b), a Fritz 1999; D'Andrea 2004; Mabilon-Bonfils 2004; Petiau 2004. Si segnala inoltre che, a partire dal 2005, esiste anche una rivista elettronica scientifica interdisciplinare sottoposta a *peer review* e disponibile in OpenAccess all'indirizzo: <https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult>. Editore esecutivo di «Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture» (nonché uno dei fondatori) è l'antropologo Graham St John.

trasgressivi, scanditi dai ritmi sincopati e dai suoni ‘stranianti’ della musica elettronica.

Il primo elemento fondamentale che ci permette di accomunare tali situazioni alle performance notturne di Mazurka Klandestina è il fatto che, in entrambi i casi, si tratta di forme di danza sociale non-autorizzata e ‘interstiziale’ (Ivi) che, in modi certamente diversi (i *rave party* attraverso danze del tutto prive di contatto fisico, i ritrovi klandestini attraverso balli di coppia estremamente ‘ravvicinati’), veicolano un *habitus* alternativo rispetto alle convenzioni e alla routine della vita ordinaria. Nel caso della cultura dei *ravers* – che in oltre vent’anni di esistenza è riuscita ad attirare l’attenzione del mondo accademico – gran parte degli studiosi sottolinea come, al di là delle apparenze e dei luoghi comuni legati al diffuso utilizzo di droghe e al carattere ‘assordante’ della musica (altri due aspetti, questi, decisamente assenti dalle performance klandestine), questi contesti costituiscano delle ‘comunità affettive’ che, attraverso momenti estatici di forte condivisione, offrono l’opportunità di sperimentare stili di vita alternativi e nuovi modelli di socialità (Fritz 1999; Mabilon-Bonfils 2004).

Anche l’antropologo australiano Graham St John, che ha dedicato gran parte della sua carriera allo studio della Electronic Music Dance Culture, ha posto in evidenza il potenziale creativo e riflessivo di questo fenomeno: i festival di musica elettronica costituiscono spazi liminari di effervescenza collettiva, momenti di ‘illuminazione intersoggettiva’ (St John 2008b: 161) in cui pratiche di danza fortemente individuali e trasgressive (spesso unite all’assunzione di ecstasy o metamfetamine) generano una potente esperienza di ‘flusso’ (Csikszentmihalyi 1990) che, a partire dai singoli corpi individuali, è in grado di ‘esternalizzarsi’ e di trasferirsi al corpo della folla (Jackson M. 2004: 19).

Pur collocandosi in pieno orizzonte turneriano, le argomentazioni di St John a proposito dell’Electronic Dance Music Culture consentono di cogliere alcuni aspetti problematici legati alla dicotomia liminare/liminoide e all’utilizzo dell’idea di *communitas* nella contemporaneità, aspetti che possono gettare nuova luce anche sul contesto di Mazurka Klandestina. Come si è già avuto modo di affermare nel paragrafo precedente, ciò che per Turner differenzia le performance liminoidi contemporanee dai riti liminari delle società semplici è la ‘doppia libertà’ (positiva e negativa) cui le prime si accompagnano: mentre la liminarità delle azioni rituali costituisce una dimensione sociale obbligatoria ed è pervasa dal senso del dovere, le

pratiche e le formule associative del *leisure* contemporaneo si caratterizzano per il fatto di essere del tutto opzionali, volontarie e sperimentali (Turner 1986).

St John non è convinto di questa contrapposizione netta tra liminare e liminoide (St John 2008b): le sue personali ricerche etnografiche e la letteratura più recente sulla cultura *rave* e *trance* hanno portato in luce la presenza di fattori che fanno apparire l'idea di libertà invocata da Turner per i contesti liminoidi piuttosto ambigua. Così come accade nello sport e in numerosi giochi<sup>29</sup>, anche le esperienze 'festali' dei *rave party* sono innanzitutto caratterizzate da forme di impegno e di devozione che, in certi casi, possono spingersi fino a comportamenti 'sacrificiali' come lunghi pellegrinaggi per raggiungere i festival o maratone ininterrotte di danza (Ivi: 151). Questi comportamenti – del tutto rintracciabili, come si è visto, anche nel contesto di Mazurka Klandestina – rivelano per St John che il *leisure* possiede un certo carattere 'ergico', ovvero, in termini turneriani, partecipa in qualche misura della stessa natura del lavoro (Ibidem).

Un altro aspetto messo in evidenza dall'antropologo australiano riguarda la necessità di ripensare criticamente l'idea di *communitas* alla luce della realtà complessa e sfaccettata espressa dalla Electronic Dance Music Culture. Nella letteratura scientifica dedicata a questo fenomeno, il concetto di *communitas* ha rappresentato a lungo il principale paradigma per descrivere le pratiche di connettività messe in atto in contesti che, come Mazurka Klandestina, sono interessati da un generale processo di 'livellamento sociale' innescato da una temporanea sospensione dei ruoli assegnati o interpretati nella vita di tutti i giorni. Secondo St John, tale livellamento sociale – tutt'ora presente sotto forma di ideologia diffusa a livello emico<sup>30</sup> (Ivi: 153) – si scontra con i risultati cui sono pervenute le ricerche più recenti, le quali, per altro in modo piuttosto esplicito, fanno emergere all'interno della *techno-communitas* anche dinamiche di tipo normativo, repressivo, elitario, distopico, discriminatorio<sup>31</sup>. La frammentazione in fazioni sempre più piccole, la nascita di *rave party* 'legali' e il conseguente affermarsi di una 'ortodossia illegale', la diffusione di dispositivi di sorveglianza, la presenza di figure di potere: queste sono solo alcune delle inevitabili conseguenze delle trasformazioni e dei processi storici che hanno interessato l'Electronic Dance

---

<sup>29</sup>Si segnala a questo proposito anche Stebbins 1982.

<sup>30</sup>In merito a questa ideologia del 'livellamento sociale', St John aggiunge inoltre che essa costituisce la base di una logica di inclusività che può assumere talvolta i toni di una 'evangelizzazione' (St John 2008b: 153).

<sup>31</sup>Per i riferimenti bibliografici specifici si rimanda a St John 2008b.

Music Culture, un fenomeno estremamente ‘vivo’ nonché sempre più diffuso a livello globale.

Qualcosa di simile (benché su scala decisamente ridotta) è accaduto e sta accadendo tutt’ora nel contesto di Mazurka Klandestina: si è già accennato alla presenza di uno ‘zoccolo duro’ di ballerini (benché a costituzione variabile), al ruolo del dj e al suo accumulo di ‘capitale simbolico’ all’interno delle performance klandestine, elementi che fanno intravedere, seppur in modo velato, la presenza di figure di potere. Benché resti un contesto fortemente inclusivo e benché continuino a prevalere dinamiche di tipo *bottom-up*, in sette anni di esistenza la comunità di Mazurka Klandestina è mutata profondamente in risposta all’aumento esponenziale dei partecipanti e, di fronte all’emergere di nuovi bisogni all’interno e all’esterno del gruppo, si è avvertita a più riprese l’esigenza di affermare una ‘ortodossia klandestina’. È opportuno tenere presenti tali dinamiche fin da ora, anche se la ricostruzione in chiave diacronica del movimento (tema centrale del prossimo capitolo) ci permetterà di ritornare su queste argomentazioni e di supportarle con osservazioni di carattere etnografico.

Al *cluster* ‘liminoide’ dell’Electronic Dance Music Culture appartiene anche il festival Burning Man, il secondo fenomeno contro-culturale che, partendo dalle riflessioni e dagli strumenti concettuali suggeriti di Turner, è possibile mettere in relazione alle performance di Mazurka Klandestina.

Il festival nasce come una piccola festa tra amici organizzata nel 1986 su una spiaggia di San Francisco, quando un uomo di nome Larry Harvey decide di costruire un fantoccio di legno – un ‘Burning Man’, appunto – da bruciare la notte della vigilia del solstizio d’estate<sup>32</sup>. Nei racconti di Harvey (riconosciuto il fondatore del festival), il momento dell’incendio del fantoccio aveva catalizzato l’attenzione di tutti coloro che erano presenti sulla spiaggia: qualcuno aveva iniziato a suonare una chitarra, qualcun altro a danzare e a muoversi intorno alle fiamme nel tentativo di interagire con la figura. Il successo della serata e il forte sentimento comunitario scaturito sulla spiaggia nel momento della performance avevano convinto Harvey a riproporre l’evento l’anno successivo ma, rispetto ai venti amici presenti alla prima festa, questa volta i partecipanti erano quasi duecento. Le

---

<sup>32</sup> Per la storia di questo fenomeno mi richiamo ai testi di Gilmore (2008) e MacCaffrey (2012) – testi le cui argomentazioni verranno riprese nel resto di questo paragrafo – e alla *timeline* interattiva disponibile sul sito ufficiale del festival: <http://burningman.org/>.

dimensioni del festival continuano ad aumentare esponenzialmente negli anni successivi, e nell'estate del 1990 la spiaggia di San Francisco viene letteralmente assediata da oltre ottocento persone. L'intervento della polizia locale sollecitato dai residenti costringe i *burners* ad abbandonare la spiaggia e suggerisce agli organizzatori la necessità di trovare per il Burning Man una formula e una *location* alternative. A partire dall'anno successivo, il festival trova infatti asilo nel Black Rock Desert, un'area di oltre 600 000 km<sup>2</sup> dispersa nel settore nord ovest dello stato del Nevada e ribattezzata la '*playa*', potenzialmente pronta ad accogliere anche diverse migliaia di persone. Le aspettative degli organizzatori, del resto, sono più che confermate: l'incremento dei partecipanti è stato pressoché costante nel corso degli anni, fino a toccare una punta di 69 613 iscritti all'edizione 2013<sup>33</sup>.

L'atmosfera della '*playa*' – così chiamata per via delle sue caratteristiche morfo-geologiche, per le temperature elevate e per le tempeste di polvere che la colpiscono sporadicamente – è decisamente surreale, un luogo 'tra dentro e fuori' o, per usare un'espressione citata da Turner, '*betwixt and between*'. L'antropologa Lee Gilmore, che ha condotto ricerche etnografiche sul Burning Man, mette in relazione le caratteristiche 'ambientali' del Black Rock Desert alla creatività e alla trasgressione che caratterizzano questo festival:

(...) As the austere emptiness of the desert invites the imagination to populate its open terrain, participants produce a mind-boggling array of expressive projects, creating a visual contrast between emptiness and abundance. The desert also evokes deeply ingrained narratives of hardship, sacrifice, mystery and limitlessness that help set the stage for transformative experiences (Gilmore 2008: 213, corsivo mio).

Nei giorni che precedono l'incendio del 'fantoccio', infatti, la superficie polverosa e alcalina del deserto si trasforma temporaneamente in una vera e propria città brulicante di vita, musica, danze sfrenate e centinaia di performance artistiche messe in scena dagli stessi partecipanti con tanto di costumi, carri e parate dal sapore carnevalesco.

La citazione di Gilmore riportata qui sopra permette già di intuire alcuni possibili punti di innesto della 'cornice turneriana' in cui è possibile inquadrare il festival Burning Man, un fenomeno che possiede i tratti liminari tipici dei riti di passaggio e che, oltre alla struttura tripartita, condivide anche il loro potenziale

---

<sup>33</sup> L'ultima edizione (2014) ha invece registrato un leggero calo, raggiungendo i 65 922 partecipanti. Cfr. la *timeline* del sito ufficiale.



trasformativo. Dopo aver abbandonato i propri luoghi di residenza e dopo aver compiuto un lungo viaggio (o ‘pellegrinaggio’, secondo la lettura in chiave ‘religiosa’ di Lee Gilmore 2008), i *burners* attraversano la soglia della *playa* ed entrano in un mondo straordinario, uno spazio liminare caratterizzato dalla temporanea sospensione della normatività (e della ‘normalità’) quotidiana, dalla sperimentazione di nuove modalità espressive e relazionali e da un forte senso di *communitas*. Al termine del festival, una serie di eventi collaterali di ‘decompressione’ permettono infine ai partecipanti di ‘raffreddarsi’ e di reintegrarsi più dolcemente nella vita di tutti i giorni (Gilmore 2008: 213, 214).

A proposito della struttura rituale di Burning Man, il primo aspetto che può essere comparato per differenza alle performance klandestine riguarda la ‘sequenza performativa’ (Schechner 1999) del festival e, sempre in termini schechneriani, le modalità con cui l’intensità della performance viene costruita (vedi par. 2.2). Al contrario di ciò che accade nelle lunghe notti danzanti di Mazurka Klandestina, dove l’intensità procede per ‘accumulo’ senza mai esplodere in un vero e proprio momento *clou*, lo ‘straniamento spazio-temporale’ del Burning Man è costruito attraverso un’accelerazione costante che raggiunge il climax nel corso dell’ultima sera, in coincidenza con il suggestivo momento del ‘rogo’ (Gilmore 2008: 211).

Tornando invece alle argomentazioni di Lee Gilmore, esse risultano particolarmente interessanti nell’ottica di un ripensamento critico delle categorie turneriane alla luce dei risultati delle etnografie più recenti, ripensamento che si rende opportuno, come si è già avuto modo di affermare, anche in relazione al contesto di Mazurka Klandestina. È ancora una volta il concetto di *communitas* a rappresentare il principale bersaglio polemico: per quanto sia possibile parlare di un’esperienza di ‘livellamento’ sociale realizzata attraverso pratiche inclusive e performance corporee fortemente estatiche, sono numerosi gli aspetti del Burning Man che indeboliscono le tesi di Turner. Secondo Gilmore, il più macroscopico di questi aspetti riguarda l’influenza giocata dal ‘capitale economico’ nella realizzazione delle performance, le quali, nel corso del tempo, hanno smarrito gran parte della spontaneità che aveva caratterizzato i primi raduni sulla spiaggia di San Francisco. L’ideale di ‘Radical Self-Expression’ promosso dagli organizzatori del festival<sup>34</sup> ha infatti spinto i partecipanti a una ricerca sempre più ossessiva di originalità e di visibilità a livello di costumi e di ‘parate’ che, nel caso di progetti

---

<sup>34</sup> Sotto forma di uno dei dieci principi-guida di Burning Man introdotti nel 2004. Cfr. <http://burningman.org/culture/philosophical-center/10-principles/>.

artistici tecnologicamente molto complessi (come i ‘veicoli mutanti’<sup>35</sup>) può richiedere anche cospicui investimenti economici. Detto in parole povere, nel contesto di Burning Man – a differenza di quanto accade in Mazurka Klandestina – i soldi ‘fanno la differenza’, finendo per replicare almeno in parte le strutture e le forme di distinzione tipiche della società *mainstream*.

Se il tipo di intensità performativa di Burning Man e il suo *côté* economico ci allontanano dalla dimensione intima e dalla gratuità del mondo di Mazurka Klandestina, vi sono però altri aspetti del festival che sembrano entrare decisamente più in risonanza con l’oggetto della presente ricerca. In un lungo *paper* basato sul lavoro di tesi e pubblicato sul sito del Centre for Sensory Studies della Concordia University (2012), Jessica MacCaffrey si sofferma sulla fase di ‘decompressione’ del festival, fase che, nella sequenza performativa di Schechner, abbiamo denominato come quella degli ‘*aftermath*’. Allo scopo di indagare il modo in cui i processi trasformativi implicati nelle pratiche del Burning Man si integrano nella vita quotidiana dei partecipanti, la studiosa ha svolto un’indagine etnografica presso la comunità dei *burners* di Montreal. La tesi di MacCaffrey è che la principale manifestazione dello stile di vita alternativo veicolato dal festival sia ravvisabile nella crescita del fenomeno ‘Burning Man Diaspora’, ovvero nell’incremento dei gruppi locali ‘affiliati’ che, soprattutto in questi ultimi anni, ha assunto il compito di ricreare ‘a casa’ le pratiche morali e gli ideali estetici dell’evento (MacCaffrey 2012: 49). Il desiderio di condividere l’esperienza del festival e di prolungarne gli effetti ‘benefici’, unito alla frustrazione dovuta all’isolamento e ai ritmi monotoni della vita ordinaria, spinge i partecipanti a organizzare una serie di eventi contro-culturali collaterali – pranzi informali, party, installazioni artistiche – che, pur nella loro profonda eterogeneità, hanno la funzione di ricreare quel senso di ‘appartenenza’ comunitaria generato (o ri-generato) una volta all’anno dal festival vero e proprio (Ibidem). Se l’organizzazione degli eventi ufficiali di decompressione post festival è sempre stata affidata a gruppi regionali, la crescita di consenso intorno al ‘Burning Man Diaspora’ ha visto esplodere l’offerta ricreativa informale a livello locale, giungendo persino, in qualche occasione, a prendere le distanze dal modello ‘originale’ e a conquistare una propria autonomia. Uno dei casi etnografici riportati da MacCaffrey è interessante, perché si connette anche a

---

<sup>35</sup> I veicoli mutanti sono gli unici mezzi motorizzati a poter circolare nell’area del festival: essi devono possedere una forma artistica e ‘bizzarra’, il meno rassomigliante possibile all’originale. Ciascun veicolo deve essere autorizzato da un organo di controllo appositamente creato, il Black Rock City Department of Mutant Vehicle.

quelle ‘dinamiche economiche’ che, in precedenza, si erano imposte come fattore di distinzione all’interno della comunità.

Reduce dal festival, un *burner* di Montreal si sente così trasformato dall’esperienza appena vissuta che, una volta tornato a casa, concepisce il progetto di un ‘campo massaggi e chill-out’ da realizzare alla successiva edizione del Burning Man. Ma il costo del biglietto d’ingresso e le ingenti spese necessarie per il lungo viaggio lo costringono a rinunciare all’idea originale, suggerendogli al contempo la possibilità di riproporre il progetto in una versione locale e ‘permanente’. È così che nasce il ‘Relaxation Lounge/Salon de détente’, un evento organizzato una volta al mese in un loft privato promosso attraverso una rete di amici in contatto su Facebook (Ivi: 59).

In questa parte del suo lavoro, anche le argomentazioni di MacCaffrey prendono le distanze dall’idea turneriana di *communitas*, idea che, se da un lato risulta utile per esprimere il senso di appartenenza collettiva che scaturisce attraverso gli eventi e le pratiche performative, dall’altro si rivela uno strumento piuttosto sterile per cogliere le dinamiche ben più diversificate e spesso conflittuali della vita ordinaria. Riprendendo le riflessioni dell’antropologa Vered Amit (2010), MacCaffrey afferma che nella vita di tutti i giorni le comunità diventano luoghi di ‘ambiguità strategica’, di ‘appartenenza’ e ‘influenza’ al tempo stesso, di ‘impegno comune’, il quale però non deve essere inteso tanto come una forza di tipo aggregativo, bensì come punto di osservazione privilegiato per esplorare «l’idea che la comunità non è coesiva, ma costruita sui desideri spesso conflittuali dei diversi individui (MacCaffrey 2012: 52, traduzione mia)». L’aumento e la frammentazione dei fenomeni connessi alla ‘Burning Man Diaspora’ possono dunque essere letti in quest’orizzonte teoretico, così come anche alcune dinamiche riscontrabili nel contesto di Mazurka Klandestina. Mi riferisco, per esempio, alla progressiva diffusione di gruppi di mazurkari regionali e alla nascita di altri gruppi collaterali che, nell’arco di questi ultimi tre anni, hanno progressivamente indebolito la vocazione ‘itinerante’ che caratterizzava il gruppo in origine. Anche qui, il desiderio di prolungare l’esperienza ‘trasformativa’ dei ritrovi klandestini e il bisogno di riprodurre il senso di appartenenza – uniti in qualche caso a fattori di natura economica alimentati dalla crisi – hanno spinto i partecipanti a organizzarsi in una pluralità di formule locali, più vicine alle esigenze dei singoli individui o di

piccoli gruppi che non sempre obbediscono alla ‘ortodossia’ klandestina. Tali questioni verranno riprese nel prossimo capitolo.

Per concludere, i concetti turneriani di ‘liminale’ e di ‘*communitas*’ aderiscono in modo significativo ad alcuni aspetti importanti di Mazurka Klandestina (così come ad altri fenomeni ‘liminoidi’), ma non ne esauriscono le possibilità di lettura. Del resto, è lo stesso Turner a metterci in guardia in diverse occasioni sulla natura transitoria ed effimera della *communitas* e sulla profonda tensione che alimenta il rapporto tra struttura e antistruttura (Turner 1972; 1986; 2014). Come mi ha detto una volta un amico-informatore a proposito delle incessanti trasformazioni e dei conflitti che caratterizzano Mazurka Klandestina: «Il bosco è diventato una giungla»<sup>36</sup>. Prestando attenzione a tali dinamiche, è forse possibile che si perdano per strada un po’ di ordine e di coerenza; ci si guadagna però in ricchezza, in vitalità e, soprattutto, in aderenza alla complessità del reale.

---

<sup>36</sup> Conversazione personale con M. C..



Fig. 1 Il 'rito' del borotalco (foto di Gianluca Miano)



Fig. 2 L'energia 'di gruppo' del circolo cirasso (foto di Gianluca Miano)



Fig. 3 L'energia 'di gruppo' della chapelloise (foto di Gianluca Miano)



Fig. 4 La lunga serie di mazurke (foto di Andrea Paganini)





Fig. 5 Mazurke alle prime luci dell'alba (foto di Diego Cantore)



Fig. 6 Il dj (foto di Gianluca Miano)



Fig. 7 Il dj (foto di Gianluca Miano)



Fig. 8 Colazione al bar a Venezia al termine della 'Serenissima Mazurka' (foto di Luigi Bergamaschi)





Fig. 9 'Voglia di ballare in pace' (foto di Arturo Agazzi)

## CAP. 3 STORIA E DINAMICHE INTERNE DI UNA COMUNITÀ DI PRATICA

### 1. Le prime Mazurke Klandestine

Nelle pagine precedenti si è accennato più volte alle numerose trasformazioni che il fenomeno Mazurka Klandestina ha conosciuto a partire dall'ormai lontano settembre 2008, mese in cui sono stati organizzati i primi ritrovi danzanti. Limitandosi ad aspetti puramente quantitativi, dalle poche decine di partecipanti dei primi eventi si è passati alle diverse centinaia di persone che oggi affollano a ogni appuntamento le piazze italiane, mentre la ristretta *mailing list* utilizzata nei primi mesi di esistenza del gruppo per comunicare date e luoghi degli incontri si è trasformata in una vasta *community* virtuale che oggi raccoglie oltre 10000 iscritti. A livello qualitativo, invece, si è già avuto modo di segnalare il progressivo affermarsi di gruppi regionali e locali che hanno iniziato a organizzarsi in maniera sempre più autonoma e che, negli ultimi anni, hanno finito per indebolire parzialmente quella vocazione itinerante che aveva contraddistinto Mazurka Klandestina nei primi anni della sua esistenza.

Nel tentativo di restituire al fenomeno uno 'spessore temporale', può dunque essere opportuno provare a inserire Mazurka Klandestina in una prospettiva diacronica che, pur appoggiandosi esclusivamente alle testimonianze orali dei ballerini veterani, permetta di ricostruirne le origini, ma anche di gettare luce su alcune traiettorie del suo passato più recente. Nel far ciò, ci affideremo soprattutto alle parole di colui che è unanimemente riconosciuto come il 'padre' di Mazurka Klandestina<sup>1</sup> e che, proprio per questo motivo, ha rappresentato uno degli informatori privilegiati della mia ricerca etnografica.

In occasione della nostra intervista (preceduta e seguita da numerose conversazioni più informali), ho incominciato col chiedergli di ripercorrere dal principio il percorso che ha portato alla genesi del fenomeno. Vale la pena riportare

---

<sup>1</sup> C. M. (che preferisce rimanere anonimo come tutti gli altri ballerini) è anche il detentore del nome Mazurka Klandestina® depositato presso l'Ufficio Italiano Brevetti e Marchi. L'idea di creare un nome registrato per dei ritrovi spontanei e gratuiti come quelli di Mazurka Klandestina può sembrare paradossale, ma è nata con proprio con l'intenzione di tutelare il fenomeno perché, soprattutto nei suoi primi anni di vita, ci sono stati tentativi di utilizzarlo per eventi diversi, spesso a pagamento o comunque di natura commerciale. In occasione di una nostra recente conversazione telefonica, C. M. ha tenuto a precisare che fino a questo momento non è mai stato necessario impugnare legalmente il nome, perché tutte le controversie sono state risolte in modo 'civile' con i diretti interessati.

direttamente qualche stralcio dell'intervista, a cominciare dall'incontro di C. M. con il mondo delle danze folk, un racconto è estremamente utile per comprendere meglio tutti i 'tasselli' del contesto sociale e culturale in cui Mazurka Klandestina ha preso vita:

V: Come è iniziata l'avventura di Mazurka Klandestina?

C: Dunque, io ballo folk da tantissimi anni, ho iniziato una ventina di anni fa grosso modo. Ho ballato per un po' poi ho smesso. Ho smesso perché non mi piaceva molto l'ambiente, era un po' troppo chiuso, un po' triste, e alla fine non mi divertivo più. Mi sono dato un po' alle danze del sud, poi ho più o meno smesso anche quello e per un po' di anni ballavo solo 2 o 3 volte all'anno ...

V: Dove andavi a ballare?

C: Quasi sempre nei locali. C'era il Bellezza<sup>2</sup> per quanto riguarda le danze del nord, piuttosto che qualche festa all'aperto che mi capitava di trovare. Al Castello Sforzesco per esempio il venerdì sera si balla da... non so, 15, 20 anni<sup>3</sup>.

V: Solo d'estate però, se non sbaglio...

C: Sì, solo d'estate. A me comunque non piacevano molto quei contesti [si riferisce all'Arci Bellezza e al Castello Sforzesco, *nda*] per due motivi. Uno, per il tipo di danze che fanno, che sono molto... 'tradizionali', per così dire. Si fanno molte danze dell'est, tipo la danza degli orsetti o le danze israeliane che a me proprio non piacciono, ma soprattutto la gente per il mio gusto era un po' smorta, non mi trovavo bene. Invece la realtà delle danze del sud era un po' più varia, si ballava anche per strada. Alla fine dei concerti per esempio a volte si faceva la ronda per la strada, si tiravano fuori le tammorre e si ballava [...]. Poi a un certo punto ho smesso tutto però, e ho smesso per un po' di anni (intervista a C. M., 16 febbraio 2013).

Come si evince dalle parole dell'informatore, agli albori di Mazurka Klandestina il repertorio delle danze folk inteso nel suo senso più ampio non era certo sconosciuto ai milanesi: al contrario, forse in virtù della sua posizione geografica e del suo carattere cosmopolita, oppure a causa della precoce scomparsa dell'elemento tradizionale locale (determinata a sua volta dal rapido sviluppo industriale), il capoluogo lombardo si è sempre imposto – insieme a Torino – come

---

<sup>2</sup> Nato agli inizi del Novecento come Società di Mutuo Soccorso per l'educazione degli operai metallurgici, il circolo Arci Bellezza (sito nell'omonima via) si è costituito come Arci nel 1976.

<sup>3</sup> Le serate folk al Castello Sforzesco sono nate negli anni Novanta da un'iniziativa di Renzo Foglini e Mario Meini come 'alternativa estiva' alle serate folk organizzate d'inverno nei locali. Data la scarsità di musicisti – e la vastità del repertorio, che spaziava dalla Romania al Giappone facendo il giro del mondo –, per animare i venerdì al Castello Renzo e Mario avevano costruito 'il gufo', un contenitore in legno che fungeva da cassa di trasmissione (conversazione personale con Renzo Foglini, 26 agosto 2015).

punto di riferimento per la ricezione e la promozione di repertori musicali e coreutici provenienti dalla tradizione europea ed extraeuropea. La ‘passione milanese’ per il folk, a ben vedere, può essere inquadrata in un più generale clima di rinnovato interesse per la musica e per la cultura popolare che, proprio negli anni Settanta, si stava affermando in tutta la penisola in risposta al dilagare della cultura di massa e dei suoi prodotti, considerati inautentici, banali e ‘pacchiani’ (Dei 2002). Come afferma Fabio Dei, uno dei principali studiosi di queste tematiche, la cultura popolare – sia essa autoctona o allogena – assume in questo contesto socio-culturale una connotazione politica, incarnando «una ‘verità’ antropologica» contrapposta alla «artificiosità e alla falsità della cultura di massa» (Ivi: 11). Si ritornerà su tali questioni nell’ultimo capitolo.

Nel contesto di Milano, in effetti, la diffusione del repertorio folk all’inizio degli anni Settanta ruota soprattutto intorno al circuito Arci della città e al circolo Arci Bellezza in particolare, considerato da sempre il ‘tempio del folk milanese’: qui, un gruppo di persone già coinvolte in diverse iniziative di carattere culturale e politico, aveva avuto l’opportunità di entrare in contatto con il lavoro di alcuni etnomusicologi impegnati nella raccolta del patrimonio musicale e coreutico delle diverse tradizioni europee, e aveva iniziato a promuovere iniziative di vario genere come corsi di ballo, seminari, concerti (pochi) e serate danzanti come quelle organizzate d’estate nel piazzale retrostante il Castello Sforzesco.

La maggior parte dei ‘pionieri’ di Mazurka Klandestina ha iniziato a ballare folk in questi contesti: oltre al Castello, il già menzionato Arci Bellezza e il Folkaos di Renzo Foglini<sup>4</sup>. È il caso, per esempio, di G.A., che in occasione della nostra intervista descrive le serate del Castello Sforzesco come le ‘antesignane’ dei ritrovi klandestini:

G.: Più o meno una dozzina di anni fa, una mia amica mi ha detto: «Ma lo sai che a Milano ballano delle cose strane il venerdì al Castello Sforzesco? Se vuoi andiamo a vedere». E io naturalmente ho accettato, perché sono sempre stato attratto dalle cose strane. Mi sono divertito come un pazzo. Il programma era molto

---

<sup>4</sup> Il Folkaos, in particolare, è stato l’unico locale milanese nato espressamente per promuovere la musica e il ballo folk, diventando il secondo locale per importanza in ambito europeo. Il progetto nasce all’inizio degli anni Novanta da un’idea di Renzo Foglini e Mario Meini: i due, che avevano frequentato a lungo il Gabalo (altro locale storico milanese in cui si è diffusa la passione per il folk), il Bellezza e i principali festival folk francesi, hanno iniziato a promuovere corsi di ballo e qualche concerto in uno spazio parrocchiale in via Gabbro. Dopo la separazione da Meini, Foglini ha proseguito l’attività fondando l’Associazione Culturale ‘Folkaos’ con una sede definitiva in via Carli. Il Folkaos ha inaugurato nel 2004 e, dopo dieci anni di intensa attività riconosciuta anche al di fuori del contesto milanese (concerti di gruppi nazionali e internazionali, stage di danza con maestri qualificati), ha chiuso i battenti nell’aprile 2014 (conversazione personale con Renzo Foglini, 26 agosto 2015).

generico, danze internazionali in generale (balcaniche, israeliane, ecc.), e i partecipanti non erano numerosi, diciamo una trentina in media. All'epoca andava molto meno il folk francese rispetto ad adesso, era un programma più da 'Il paese delle mille danze'<sup>5</sup>. In ogni caso, siamo tutti un po' figli dei 'venerdì al Castello' sostanzialmente. Erano tempi in cui non c'era ancora Internet – o comunque non veniva usato così tanto – per cui, in realtà, finita l'estate non ho più avuto occasione di ballare. Le uniche occasioni per ballare erano i corsi, perché all'epoca non c'erano così tanti concerti come adesso. Ho provato un po' di tutto: irlandesi, israeliane, balcaniche, e sostanzialmente ho un po' vissuto l'evoluzione del folk qui a Milano. Quando ho iniziato a ballare io avevo 30 anni ed ero assolutamente il più giovane di tutti, l'età media si aggirava intorno ai 40 anni! (intervista a G. M., 14 marzo 2013)

La testimonianza di questo ballerino, importante per ricostruire gli elementi di continuità tra Mazurka Klandestina e le esperienze folk che l'hanno preceduta, conferma quelle che, sinteticamente, possono essere considerate le tre caratteristiche peculiari del *milieu* folk pre-Mazurka Klandestina: un repertorio molto vasto (danze francesi, irlandesi, israeliane, balcaniche,...), un'età media piuttosto alta (intorno ai 35-40 anni), una partecipazione modesta a livello numerico<sup>6</sup> e in qualche modo 'legata' a un comune retroterra ideologico e politico (la nicchia culturale rappresentata dagli Arci e da altre associazioni di sinistra).

Benché la storia 'ufficiale' di Mazurka Klandestina abbia inizio a Milano nell'ottobre del 2008, l'idea embrionale di quello che sarebbe poi diventato un fenomeno 'di massa' – pur con le sue limitate proporzioni – fa la sua comparsa nell'agosto dello stesso anno al festival folk di Zingaria, in Puglia. La *kermesse* pugliese, dedicata soprattutto alla promozione di musiche, canti e danze tradizionali del sud (pizziche, tarantelle, tammurriate), riserva da sempre uno spazio al confronto con altre danze italiane e del mondo<sup>7</sup> e, in particolare, ha sempre accolto in cartellone numerosi gruppi musicali riconducibili all'ambito del folk francese. Nell'agosto del 2008 tra i partecipanti c'è anche il ballerino milanese C. M., che già un paio d'anni prima, in occasione di un festival folk portoghese, aveva avuto l'occasione di intuire il fascino delle danze di coppia ballate in modo diverso – meno 'tradizionale' – rispetto ai contesti da lui frequentati. Nella prosecuzione

---

<sup>5</sup> 'Il paese delle mille danze' è il nome del gruppo folk storico fondato da Pierpaolo Perazzini.

<sup>6</sup> Fatta eccezione per le serate al castello Sforzesco, che in certe occasioni hanno visto la partecipazione di 300 persone (conversazione personale con Renzo Fogliani, 26 agosto 2015). Tali considerazioni devono comunque essere rapportate al contesto odierno dove, anche grazie alla forza trainante di Mazurka Klandestina, il popolo folk in generale si è 'ringiovanito' ed è aumentato notevolmente dal punto di vista numerico.

<sup>7</sup> Lo slogan utilizzato da sempre per introdurre gli artisti in cartellone è: «Il magico sud... contro il resto del mondo», <http://www.zingaria.com/>.

dell'intervista, il 'padre' di Mazurka Klandestina racconta la genesi dell'intuizione destinata a rivoluzionare il mondo del folk a Milano e in Italia:

C: Nel periodo in cui ballavo solo due o tre volte all'anno ero stato in Portogallo con un amico, abbiamo saputo che c'era il festival folk di Andanças e abbiamo deciso di farci un salto. Era il 2006 credo, ed è stato lì che per la prima volta ho visto ballare le mazurke e le danze di coppia in modo completamente diverso da quello che si faceva da noi. Questa cosa mi è piaciuta moltissimo. In realtà, a parte il modo di ballare, era l'ambiente del festival portoghese ad avermi colpito: molti giovani, o comunque molti di più che non nei circuiti milanesi che frequentavo io... persone vitali, c'era allegria e la cosa mi era sembrata molto bella. Poi però, una volta tornati in Italia, si continuava a ballare sempre in quella maniera un po' tradizionale che mi piaceva meno, che mi comunicava meno...

Nell'estate del 2008 invece sono andato in Puglia a Zingaria, un festival dove si balla sia sud che nord. Mi è piaciuto molto Zingaria, c'era un bell'ambiente e ho conosciuto tante persone, mi piaceva l'energia. Però avevo notato che a me piaceva tantissimo ballare le mazurke, e per bene che potesse andare se ne ballavano una, due o al massimo tre a concerto. Parlando in giro con le persone, avevo notato che anche altri si lamentavano del fatto che si ballassero poche mazurke. Allora a un certo punto mi sono detto: «Ma scusa, troviamoci a ballarle!». Ho chiesto all'organizzatore se c'era un'aula libera perché il festival è ospitato in una scuola, e visto che dall'ora di pranzo alle quattro non c'era niente di organizzato ho chiesto un impianto di amplificazione. Poi ho appeso sulla porta un foglio con scritto: «Domani dalle 13 alle 16 ci troviamo qui a ballare mazurka». E qualcuno sotto aveva scritto: «Chi insegna?». E io: «No, non insegna nessuno, ci troviamo a ballare». Queste cose mi fanno subito arrabbiare: come se dovesse sempre esserci qualcuno che ti da la pappa pronta! Va beh... Poi ho incontrato Marie e Claire [due giovani musiciste francesi, *nda*] che stavano guardando questo foglio, le ho incrociate lì dove lo avevo appeso, e così gli ho detto: «Se avete voglia anche voi di venire a ballare o se avete voglia di suonare mi farebbe piacere». E sono venute, tanto che la musica registrata alla fine non l'abbiamo proprio usata. In tutto ci saranno state tipo 30-40 persone, e quindi mi son detto: «Funziona!», ed è stato molto, molto bello. L'idea di Mazurka Klandestina mi è arrivata sostanzialmente da qui. Anche perché, pur non ballando tango, avevo sentito parlare del Tango Illegal a Milano e, in particolare, mi era piaciuta l'idea che suonavano in Piazza Affari. Così ho pensato: perché non fare una cosa analoga con la mazurka? A quel punto bisognava solo trovare un nome. All'inizio avevo pensato a 'Mazurka Illegal', poi ho ritenuto che fosse più opportuno cambiare il nome rispetto al tango e mi è venuto in mente 'Mazurka Klandestina' (intervista a C. M., 16 febbraio 2013).

Al ritorno dal festival di Zingaria, C. M. discute della sua idea con alcuni amici che gravitavano come lui nel circuito del folk, e i primi riscontri sono positivi: evidentemente, la sua passione per la mazurka non rappresentava qualcosa di isolato ma – come avremo modo di approfondire meglio nel prossimo paragrafo – intercettava un sentimento già ben presente in seno a quella che potremmo definire la componente più 'giovane' della comunità folk.

Ancora prima di fissare una data ufficiale per il debutto a Milano di Mazurka Klandestina, nel settembre del 2008 accade qualcosa che è destinato a entrare negli annali klandestini come una sorta di ‘mito fondativo’. Lasciamo ancora una volta la parola a C. M.:

C: Non avevo ancora fissato la data, però l’idea di fare questa cosa c’era. Poi a settembre c’è stato un concerto a Paderno Dugnano in piazza, che peraltro è finito molto presto, lasciandoci veramente insoddisfatti perché il gruppo in questione non aveva suonato nemmeno una mazurka. Eravamo praticamente quello che poi è diventato lo ‘zoccolo duro’ di Mazurka Klandestina (...). Era il compleanno di un’amica e, come regalo, le avevo fatto un cd di mazurke. Quindi, una volta finito il concerto, ci siamo detti: «Ma noi abbiamo ancora voglia di ballare! Dai, c’è il cd, andiamo nel parcheggio dove abbiamo lasciato le macchine». Per cui ci siamo trasferiti nel parcheggio ed eravamo grosso modo una decina. Abbiamo ballato diverse ore mettendo i cd nell’autoradio della macchina, abbiamo ballato prevalentemente mazurke e danze di coppia, poi abbiamo fatto un *en dro* e un *hanter dro*<sup>8</sup> entrando da una portiera della macchina e uscendo dall’altra... Bellissimo...e insomma, è stato fantastico! Poi ha iniziato a piovere e abbiamo continuato a ballare sotto la pioggia, ce ne siamo andati solo quando ha iniziato a diluviare. C’era proprio la voglia di ballare, c’era un entusiasmo pazzesco! (Ivi)

Ho parlato di ‘mito fondativo’ perchè la vicenda di Paderno – ufficialmente nota come la ‘Mazurka Klandestina n°0’ – si è sedimentata nella memoria collettiva della comunità e, sebbene i ballerini presenti nel parcheggio fossero solo una decina, l’episodio viene tuttora chiamato spesso in causa anche da coloro che non vi hanno preso parte direttamente<sup>9</sup>.

L’entusiasmo dei mazurkari *ante litteram* non dovrà attendere a lungo: la ‘Mazurka Klandestina n°1’ viene organizzata ufficialmente il 10 ottobre del 2008 in Piazza Affari, a un paio di settimane di distanza dal famoso concerto di Paderno. Anche se è passato parecchio tempo da allora, C. M. ricorda bene il forte impatto emotivo di quella notte: «Fu una serata davvero magica. Eravamo una quarantina di persone circa e ballammo fino alle quattro del mattino su un vecchio radiolone a pile che avevo portato da casa» (Ivi).

Cinque anni più tardi, a fornirci una testimonianza ‘materiale’ di questo avvenimento sono i social network: alla vigilia della ‘Mazurka Kuinkuennio’ (così

---

<sup>8</sup> L’*en dro* e l’*hanter dro* sono due danze in cerchio originarie della regione del Morbihan, in Bretagna.

<sup>9</sup> Questo accade regolarmente, per esempio, in occasione delle interviste realizzate in questi anni dalla stampa locale e nazionale. È interessante notare come anche la formula espressiva utilizzata per narrare la vicenda sia del tutto ricorrente: l’insoddisfazione dopo il concerto, il parcheggio, il cd di mazurke, le autoradio, rappresentano elementi di un’esperienza che, sebbene non sia stata vissuta in prima persona, ha assunto nel corso del tempo i toni una narrazione collettiva.

chiamata perché lanciata in occasione del quinto compleanno di Mazurka Klandestina), C.M. decide di pubblicare sulla bacheca del gruppo nazionale uno *screenshot* della *mail* con cui, nel 2008, convocava i ballerini presenti nella *mailing list* al primo ritrovo klandestino ‘ufficiale’(fig.1). Nelle parole che accompagnano questo *post* l’intenzione è quella di mettere in rilievo le profonde differenze tra le prime Mazurke Klandestine e quelle più recenti, per esempio l’imminente serata organizzata per festeggiare il quinto anniversario del gruppo milanese, che vedrà la partecipazione di oltre 400 persone provenienti da tutta Italia.

A partire da quel lontano ottobre del 2008, infatti, i ritrovi klandestini iniziano a susseguirsi con una frequenza sempre maggiore a Milano, richiamando l’attenzione dei ballerini folk (e rispettive cerchie) di molte altre città italiane, persone che, pur non conoscendo questo genere di danze, si sentono attratte dall’atmosfera magica degli incontri e dal loro potenziale aggregativo. Alla seconda Mazurka Klandestina partecipano una settantina di persone (fig. 2), alla terza quasi un centinaio, cifre su cui si assesta il numero dei partecipanti nei primissimi mesi di esistenza del fenomeno, quando per chiamare a raccolta i ballerini si utilizza ancora la *mailing list* e il passaparola.

Il vero momento di svolta è l’apertura del gruppo Facebook ‘Mazurka Klandestina’ nel febbraio del 2009: la creazione di una piattaforma pubblica (dunque più facilmente accessibile rispetto alla *mailing list*, che prevede una richiesta di iscrizione), sempre disponibile (i contenuti dei social network sono sempre *là*, non sono legati a circostanze particolari) e interattiva, inizia a generare un flusso di comunicazione sempre più potente e virale che, nel giro di pochi mesi, finisce per imprimere una forma radicalmente nuova al fenomeno. I ritrovi klandestini perdono un po’ quell’aria di familiarità degli inizi e incominciano a richiamare l’attenzione di persone sempre nuove e spesso del tutto estranee al circuito del folk, persone semplicemente incuriosite dal fenomeno o attratte dalla possibilità di passare una serata in piazza e di fare nuovi incontri. A distanza di pochi mesi dalla creazione del gruppo Facebook, ispirati dallo straordinario successo di Mazurka Klandestina, molti mazurkari che vivono in altre città italiane decidono di organizzarsi e di replicare la formula nel proprio luogo di residenza, fondando delle ‘cellule’ autonome, supportate e coordinate dal gruppo milanese: inizialmente Torino e Bergamo, poi Napoli, Genova, Roma, Padova, Bologna e così via.



È proprio Facebook uno dei ‘fattori di innesco’ che hanno determinato la diffusione esponenziale del fenomeno Mazurka Klandestina, ma non l’unico: è la mazurka stessa in quanto danza a presentare in nuce alcuni elementi costitutivi che negli ultimi tre decenni hanno contribuito a far crescere la sua popolarità nel più ampio panorama delle danze francesi<sup>10</sup>.

## 2. La mazurka, una danza metamorfica

Nel 2006 – cioè proprio nello stesso anno in cui il futuro ‘padre’ di Mazurka Klandestina osservava un diverso modo di ballare la mazurka al festival di Andanças – Eric Thézé, un musicista francese estremamente conosciuto a livello internazionale nell’ambiente del folk, pubblicava sul suo blog un lungo saggio intitolato: *Les Métamorphoses de la Mazurka. Pratiques d’inspirations traditionnelles et transmission savante*. Nel suo scritto, Thézé prende le mosse dal constatare l’evoluzione notevole che la mazurka ha conosciuto negli ultimi quarant’anni a livello musicale e coreutico, dapprima in Francia e poi, progressivamente, in tutta Europa. Un’evoluzione importante – dice Thézé – se si tiene conto che «intorno alla mazurka si cristallizza la storia di un rinnovamento delle forme di ispirazione tradizionale» (2006 : 4, trad. mia) che, nell’arco di pochi decenni, ha portato alla rinascita di esperienze di tipo comunitario, in netta controtendenza rispetto all’importanza crescente assunta dalla sfera privata nella contemporaneità. Benché, parlando di ‘esperienze di tipo comunitario’, Thézé faccia riferimento alla realtà francese dei festival e dei *bal folk* (è necessario ribadire che il fenomeno Mazurka Klandestina sarebbe nato solo due anni più tardi), si ritiene che le sue argomentazioni abbiano una certa rilevanza anche per comprendere la diffusione rapida e ‘inesorabile’ di Mazurka Klandestina nel contesto italiano. Che cosa ha fatto sì che la passione di un piccolo gruppo di amici milanesi per la mazurka – un ballo che non gode certo di una fama paragonabile a

---

<sup>10</sup> Pur riconoscendo l’interesse della prospettiva elaborata da Dan Sperber nell’ambito dell’antropologia cognitiva (1996) e pur facendo ampio uso della metafora del contagio (suggerita a sua volta dal linguaggio ‘epidemiologico’ assai diffuso a livello emico), si ritiene che essa non costituisca uno strumento teorico utile per comprendere la diffusione delle performance di Mazurka Klandestina. La concezione rappresentazionista della cultura sottesa al paradigma di Sperber, del resto, è piuttosto incompatibile con la cultura incorporata e localizzata (nel senso di immersa in un particolare ambiente) di Mazurka Klandestina. Come si è visto, e come si avrà modo di approfondire nelle prossime pagine, le performance klandestine non sono incentrate su rappresentazioni mentali (idee e valori) trasmesse a livello cognitivo e successivamente tradotte in comportamenti, bensì su pratiche fortemente corporee immerse in un determinato ambiente.

quella del tango o delle danze latino-americane – dilagasse in tutta la penisola? Perché, tra tutte le danze del repertorio folk, proprio la mazurka ?

Secondo Thézé, sono in un certo senso le origini complesse e ‘impure’ della mazurka ad averle garantito nel tempo una costante capacità di rinnovamento, capacità che oggi rappresenta uno dei presupposti del suo successo straordinario. La mazurka, una danza di coppia con ritmo ternario originaria di una regione rurale della Polonia e arrivata in Francia nella prima metà dell'Ottocento insieme ai migranti polacchi (tra cui spicca il nome di Frédéric Chopin), si diffonde inizialmente nei salotti francesi ed europei, dunque in ambito tutt'altro che ‘popolare’, per poi raggiungere le grandi masse (cittadine prima, provinciali poi) solo a partire dalla seconda metà del secolo XIX. Questa profonda intersezione tra ambienti ‘popolari’ ed ‘elitari’ ravvisabile alle radici della mazurka e, più in generale, di tutte le danze di coppia<sup>11</sup>, rappresenta un elemento di incompatibilità con gli interessi di etnomusicologi e ricercatori francesi che, a partire dagli anni Quaranta del secolo scorso, si sono dedicati alla raccolta delle pratiche musicali e coreutiche tradizionali<sup>12</sup>. Scrive Thézé :

Les collecteurs ne se sont pas spontanément intéressés aux différentes formes de mazurka qu'ils pouvaient rencontrer. La mazurka n'était pas une danse réellement populaire, inventée par le peuple, ou conservée par les traditions orales en marge de la tradition écrite. *La mazurka faisait partie de ces danses et musiques bâtarde, ou illégitimes, dont la paternité revenait à une tradition savante, et qui ne devait son aspect populaire qu'aux défauts de sa réalisation par ceux qui la pratiquaient de façon brute et approximative.* Ainsi prévenus contre les fausses formes populaires, les collecteurs passèrent si bien à côté de la mazurka qu'ils ne songèrent pas à l'enregistrer, et presque pas à la filmer (Ivi: 5, corsivo mio).

Più che riferirsi alle origini o alle sue modalità di trasmissione, l'aggettivo ‘popolare’ spesso associato alla mazurka si accompagna nella visione dei folkloristi al carattere ‘rozzo’ e approssimativo di questa danza che, proprio per la sua ‘povertà di stile’, non sembra meritare la stessa attenzione di altre forme coreutiche presenti

---

<sup>11</sup> Un destino comune, questo, a tutte le danze di coppia, che nascono come reinterpretazioni popolari dei grandi balli d'élite che si erano diffusi tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento nelle corti europee. Per quanto riguarda il contesto italiano si veda Beccarini, Carlini 2014.

<sup>12</sup> In Francia le grandi inchieste sistematiche sulla danza tradizionale sono state quelle condotte da Jean Michel ed Hélène Guilcher. L'inchiesta è incominciata nel 1941 con la somministrazione di questionari in alcune regioni (Berry, Savoie, Forez, Lavedan, vallée d'Ossau) ed è proseguita tra il 1945 e il 1960 passando in rassegna 375 comuni della Bassa Bretagna. Successivamente, la ricerca si è estesa in modo sempre più capillare a diversi comuni del Berry, della Vandea, del Roussillon, dell'Aveyron, del Delfinato e del bearnese, per un totale di oltre 700 comuni. Per approfondimenti si veda Guilcher 2006.

nel repertorio tradizionale. Persino nel confronto con le altre danze di coppia – anch'esse considerate 'impure' a causa della loro matrice 'elitaria' – la mazurka sembra essere sempre relegata a una posizione di inferiorità: il suo modo di alternare passi 'camminati' e 'saltelli', per esempio, appare agli occhi degli studiosi un tentativo grottesco di imitare la fluidità e la sobrietà del valzer (Ivi: 6)<sup>13</sup>.

Al contrario di ciò che si potrebbe pensare, però, l'assenza di interesse degli studiosi di folklore, lungi dal costituire un ostacolo per l'evoluzione della mazurka, ha rappresentato secondo Thézé proprio uno dei suoi fattori chiave:

Reprocher aux premiers collecteurs un manque de clairvoyance, serait injuste, et nous empêcherait de mettre le doigt sur un point essentiel de cette histoire: une forme nouvelle est apparue, non pas malgré sa pauvre origine, mais probablement grâce à elle. Le point de départ est dans cette relative pauvreté de style, d'une forme déchuée et dans son rejet par ceux qui détiennent le savoir. L'évolution de la mazurka vaut comme cas d'école, en ce qu'elle montre comment la vie musicale et artistique s'établit dans les lieux abandonnés par les tenants du savoir et du goût. Un des enjeux de cette étude consistera à mettre en évidence *le rôle essentiel, pour la genèse des lieux de vie musicaux, d'un temps d'incubation, d'un préalable obscur ou in-analysé. Faire, sans savoir ce que l'on fait, pendant un temps assez long, est une condition de l'émergence des formes particulières d'expression artistique* (Ivi: 5-6, corsivo mio).

Il 'tempo di incubazione' necessario per l'emergere di particolari forme di espressione artistica di cui parla Thézé – un lungo periodo in cui 'si fa senza sapere cosa si sta facendo', lontano dallo sguardo analitico degli studiosi delle tradizioni – corrisponde nella storia delle metamorfosi della mazurka ai decenni in cui si sono svolte le grandi inchieste sul campo dedicate alla raccolta e alla documentazione delle danze tradizionali, ovvero il periodo compreso tra gli anni Quaranta e l'inizio degli anni Settanta. Sfuggita ai tentativi di codificazione dei ricercatori e 'scampata' alla conseguente imbalsamazione da parte dei gruppi folkloristici, in questo lungo arco di tempo la mazurka continua a essere danzata in modi anche estremamente diversi nelle differenti regioni della Francia, finché negli anni Settanta un certo Pierre Corbefin, allora direttore del Conservatoire Occitan di Tolosa, decide di inserirla nel suo programma di insegnamento delle danze tradizionali della Guascogna<sup>14</sup>. A Samatan, un piccolo paese di 2400 abitanti situato ai piedi dei

---

<sup>13</sup> Dal punto di vista coreutico, la mazurka si differenzia dal valzer – anch'esso una danza in tre tempi – per la presenza di una sospensione sul terzo tempo di battuta che, nella maggior parte delle varianti conosciute, corrisponde a un vero e proprio saltello.

<sup>14</sup> La Guascogna è una regione storica che, durante il Medioevo, comprendeva diversi territori francesi (gli attuali dipartimenti di Gers, Landes, Alti Pirenei, parte della Gironda, parte dei Pirenei Atlantici, parte del Lot e Garonna) e il

Pirenei ed esattamente a metà strada tra l'Atlantico e il Mediterraneo, Corbefin era infatti rimasto affascinato da una particolare variante di mazurka che, oltre ad avere una struttura simmetrica<sup>15</sup>, si distingueva nettamente per il fatto di avere uno stile meno 'saltellato' e più 'scivolato' rispetto alla maggior parte delle altre versioni (Ivi: 8). Oltre all'assenza del 'saltello' – un elemento che accomuna praticamente tutte le altre varianti regionali – l'aspetto che più aveva colpito Corbefin era l'assenza di uno schema coreutico vero e proprio: i passi non sembravano così complicati, ma nessun ballerino li faceva esattamente nello stesso modo.

Una volta 'semplificata' ed entrata a far parte del repertorio di danze insegnate da Corbefin, la variante di Samatan si è progressivamente imposta nell'arco di una generazione come il canone della mazurka, diffondendosi dapprima ovunque entro i confini francesi e, in seguito, anche in altri Paesi europei, e arrivando a conquistare l'appellativo – oggi estremamente utilizzato nell'ambiente folk italiano – di 'mazurka francese'<sup>16</sup>.

Che l'interessamento da parte del direttore del Conservatoire Occitan abbia comportato una sorta di 'schematizzazione' della mazurka e l'affermarsi di un determinato canone coreutico è innegabile; tuttavia, sarebbe sbagliato pensare che questo episodio abbia determinato una battuta d'arresto nel processo di metamorfosi della mazurka. Non potendo essere annoverata tra le danze tradizionali vere e proprie, la mazurka veniva insegnata da Corbefin e colleghi in un modo meno didattico rispetto ad altre danze, un modo che lasciava cospicui margini all'improvvisazione e all'iniziativa individuale. Le stesse caratteristiche della mazurka di Samatan, del resto, non potevano che favorire la nascita di molteplici varianti stilistiche: l'assenza del saltello faceva perdere alla mazurka il suo carattere gioioso e ludico, conferendole al tempo stesso una vena più passionale, misteriosa, una *allure* in grado di assumere sfumature diverse in base alla sensibilità dei ballerini e alla loro intesa.

Nella tesi di Eric Thézé, il ruolo fondamentale giocato dalla mazurka nel più ampio processo di rinnovamento delle forme di ispirazione tradizionale è

---

territorio spagnolo denominato Val d'Aran (in Catalogna). Il nome 'Guascogna' identifica soprattutto una regione culturale e linguistica: il Guascone, variante autoctona dell'Occitano, era una lingua ancora estremamente diffusa alla vigilia della Rivoluzione Francese.

<sup>15</sup> La struttura della mazurka di Samatan è la seguente: la frase musicale è suddivisa in un tempo ternario (3/8, 6/8, 12/8) e si sviluppa su 12 tempi. Ciascuno di questi tempi viene ripreso dai ballerini attraverso l'impiego della gamba sinistra e della gamba destra. I passi sono: [1-2-sospensione] [1-2-3], [1-2-sospensione] [1-2-3], e vengono compiuti in modo simmetrico dal ballerino e dalla ballerina.

<sup>16</sup> L'espressione 'mazurka francese' è utilizzata anche nella descrizione del gruppo Mazurka Klandestina.

riconducibile proprio all'elemento passionale contenuto in germe nella mazurka di Samatan. Se è vero che negli anni Settanta tutti i balli di coppia di ispirazione tradizionale iniziavano progressivamente a incontrare il favore del pubblico, c'era bisogno di qualcosa che aiutasse i ballerini a percepire l'insieme di queste danze come qualcosa di 'vivo', un *quid* in grado di scatenare le passioni a livello collettivo:

Au fur et à mesure que la proportion des danses de couple dans un bal a augmenté, un manque s'est fait sentir. Une fonction était restée vacante. La rencontre était jouée par la chapelloise et le cercle, les jeux par la scottish, la joie par la polka, l'émotion par la valse, restait l'hésitation, le vertige. La mazurka va remplir cette fonction. Nul n'aurait pu imaginer en la voyant dansée de façon sautée, avec un claquement de pied, comme cela se faisait presque partout, qu'elle deviendrait *la danse la plus sensuelle des bals d'inspirations traditionnelles* (Ivi: 10).

Parallelamente al processo di diffusione della 'nuova' mazurka innescato da Corbefin e dai suoi allievi, nel corso degli anni Ottanta e Novanta anche alcuni musicisti iniziano a comporre e a suonare mazurke più lente e meno 'sincopate', secondo uno stile che sembra rispondere meglio alle esigenze dei ballerini: tra i nomi di questi musicisti 'pionieri' menzionati da Thézé vi sono Marc Perrone in Francia, Riccardo Tesi in Italia, i Blowzabella nel Regno Unito (lo stesso autore del saggio rientra tra questi musicisti).

Seguendo il filo del ragionamento di Thézé, per comprendere appieno le metamorfosi più contemporanee della mazurka non rimane che un ultimo elemento da prendere in considerazione: il ruolo dei festival. Come si sarà già avuto modo di intuire dalle vicende riportate nel paragrafo precedente, i festival giocano un ruolo da protagonisti anche nella genesi di Mazurka Klandestina: è stato al festival di Andanças che il fondatore si è 'innamorato' della mazurka, ed è sempre a un festival (questa volta italiano, il festival 'Capodanze' in Puglia) che l'idea embrionale di Mazurka Klandestina si è potuta concretizzare per la prima volta.

Richiamando musicisti e danzatori di diverse regioni della Francia e dell'Europa, i festival rappresentano innanzitutto importanti luoghi di contatto tra tradizioni e stili differenti, e questo vale tanto a livello musicale, quanto a livello coreutico. La mia esperienza diretta non può che confermarlo: in tutti i festival cui ho partecipato, oltre ad aver ballato con persone provenienti dai Paesi più disparati (oltre alla Francia, la Germania, il Belgio, L'Irlanda, la Slovenia, La Repubblica

Ceca, la Spagna, il Portogallo), mi è capitato spesso di assistere a performance improvvisate da musicisti di *band* diverse che, una volta terminati i concerti, si ritrovavano insieme per sperimentare formazioni inedite e nuovi orizzonti sonori.

Ma l'influenza dei festival nel processo di diffusione e di metamorfosi della mazurka si gioca secondo Thézé anche su un piano più 'sottile', un piano che riguarda da vicino le modalità di trasmissione del sapere e che finisce per mettere in discussione la dicotomia tradizionale/moderno.

Nell'opinione dell'autore del saggio, ciò che si verifica ai festival è soprattutto un incontro tra due diverse modalità di trasmissione del patrimonio musicale e coreutico di ispirazione tradizionale: una trasmissione di tipo 'analitico' – quella messa in atto dagli insegnanti di danza e di musica nei loro *stage*, organizzati nelle ore diurne (fig. 3) – e un apprendimento di carattere più 'sintetico', quello che si realizza in maniera più intuitiva e 'per imitazione' nel corso della notte, ai margini dei corsi ufficiali (Ivi: 16-17). Normalmente, i festival funzionano infatti in questo modo: le giornate sono consacrate all'apprendimento didattico attraverso gli *stage* di danza e gli *atelier* di strumento, mentre le serate sono dedicate ai concerti a ballo. Nonostante i concerti si protraggano fino a notte inoltrata (di solito almeno fino alle due del mattino), le opportunità di ballare proseguono fino alle prime luci dell'alba sotto forma di *bœuf*, momenti improvvisati di musica dal vivo che vedono la partecipazione spontanea e volontaria di musicisti 'professionisti' e/o autodidatti (fig. 4). La maggior parte di coloro che si alzano al mattino presto per seguire i vari stage di danza e di musica, naturalmente, va a dormire alla fine dei concerti; restano ai *bœuf* sostanzialmente i ballerini che non partecipano ai corsi, ma non solo. Scrive infatti Thézé:

Or, une partie des animateurs en danse et en musique se retrouvent parmi les nocturnes. Après quelques jours et nuits, la fatigue empêche tout contrôle de l'esprit analysant. *Si le jour ces animateurs parlent de ce qu'ils font, la nuit ils le font sans discours, sans formulation explicite ou implicite. De nouvelles manière de danser apparaissent spontanément.* Elles sont le produit de toute l'expérience accumulée, y compris éventuellement en cours, de façon analysée, mais elles ont une particularité qui correspond à ceux qui dansent, à ce qu'ils sont, qui leur permet de vaincre la fatigue et de trouver une nouvelle énergie. Quand le soleil se lève, on peut sentir cette vitalité qui passe en chacun et en tous. Les mêmes qui se seraient naturellement endormis passé une certaine heure, sont éveillés et bien éveillés, portés par leurs gestes, animés par leur manière d'être. Et c'est à cause de cette pratique nocturne que ce qui est montré le jour échappe en partie à la sphère didactique (Ivi: 18).

Dopo aver danzato o suonato senza sosta per diverse ore del giorno e della notte, coloro che occupano i *parquet* dei festival durante i *bœuf* non sono interessati tanto a compiere gesti e movimenti esatti o ‘filologicamente’ corretti (né sarebbero probabilmente in grado farlo); ciò che conta sono la comunicazione tra partner e le emozioni che ne derivano, aspetti in grado di rendere ‘vivi’ questi gesti in quanto forme espressive ‘prodotte’ e condivise da un’intera comunità<sup>17</sup>. Il giorno seguente, la libertà espressiva e le emozioni sperimentate attraverso le pratiche notturne ‘filtrano’ attraverso gli *stage* e si sedimentano nell’*habitus* di altri ballerini, i quali, a loro volta, apporteranno la loro esperienza di apprendimento ‘analitico’ alle performance notturne successive, in una sorta di circolo virtuoso. In questo senso, in contrasto con la ‘luce’ della conoscenza razionale e discorsiva, è l’esperienza intuitiva e incorporata della notte ad assumere secondo Thézé lo statuto di «momento privilegiato, inevitabile e fondante» (Ivi: 19)<sup>18</sup>; un’affermazione che ci riporta a Mazurka Klandestina e alle potenzialità delle sue performance notturne affrontate nel capitolo precedente.

In conclusione di questo lungo viaggio nella ‘notte dei tempi’ della mazurka, è importante sottolineare che nessuno dei partecipanti alle prime Mazurke Klandestine conosceva il saggio di Thézé: l’interesse nei confronti di questo scritto è arrivato solo a posteriori, in quasi tutti i casi su mia segnalazione. Non esiste dunque una relazione diretta tra le considerazioni del musicista francese e la nascita di Mazurka Klandestina. Esistono tuttavia delle forti ed evidenti connessioni: se per comprendere la crescita di interesse da parte delle nuove generazioni nei confronti dei balli di coppia di ispirazione tradizionale è necessario tenere presente la libertà espressiva e il carattere passionale della mazurka, possiamo dire che, tra le esperienze contemporanee riconducibili a questo contesto, Mazurka Klandestina è

---

<sup>17</sup> È interessante, a questo proposito, che per caratterizzare le nuove ‘comunità folk’ (quelle nate negli ultimi vent’anni grazie al processo di *revival* che ha interessato le danze di ispirazione tradizionale) dalle comunità tradizionali, Thézé parli di ‘comunità d’elezione’, utilizzando un linguaggio molto simile a quello usato da Victor Turner per distinguere le forme di socialità originate dal *leisure* contemporaneo dalle esperienze collettive di ordine rituale: «*Communauté d’élection, librement choisie, et non imposée par la naissance, elle est faite de personnes qui aspirent à leur propre développement. C’est pourquoi nos danses nouvelles sont évolutives, accessibles dès les premiers pas, et variables presque à l’infini, non seulement par des figures, mais surtout par des manières de danser propres à chaque couple, comme à des manières de jouer propres à chaque musicien*» (Thézé 2005, corsivo mio).

<sup>18</sup> Su queste ultime considerazioni di Eric Thézé, molti di coloro che si considerano i ‘custodi della tradizione’ non sarebbero probabilmente d’accordo: secondo queste persone – che, come vedremo più avanti, hanno una rappresentanza anche nel contesto di Mazurka Klandestina – le varianti stilistiche favorite dalla giustapposizione tra una trasmissione di tipo analitico e un apprendimento ‘sintetico’ non costituiscono un arricchimento, ma una deformazione e uno snaturamento del repertorio tradizionale. Si avrà modo di approfondire tali questioni nel cap. 6.

quella che, più di tutte, sembra aver deciso di investire su questo capitale di intensità emotiva.

### 3. Legami deboli e logiche di aggregazione

Come ricordato alla fine del primo paragrafo, è impossibile non riconoscere ai social network un ruolo di primo piano fra i fattori di innesco che hanno contribuito ad accrescere la popolarità di Mazurka Klandestina. Alle radici di ciò che oggi appare come una vasta *community* di persone provenienti da tutta Italia c'era il piccolo gruppo di amici ricordato dal 'mito fondativo': in quella notte di settembre, nessuno di loro immaginava che la febbre scoppiata nel parcheggio di Paderno avrebbe presto contagiato altri appassionati del bal folk, intercettati grazie al passaparola e a una variegata ma ristretta *mailing list*. E non immaginava neanche che, grazie al gruppo Facebook inaugurato nel 2009, nel giro di qualche anno l'epidemia si sarebbe estesa a tutta la penisola e oltre, 'affratellando' nel nome della mazurka persone che, in qualche caso, non si erano nemmeno mai incontrate.

Nato nel 2004 da un'idea dell'allora diciannovenne studente di Harvard Mark Zuckerberg, Facebook rappresenta oggi – insieme a Twitter – uno dei social network più utilizzati al mondo, con una media di utenti attivi mensili di 1,23 miliardi di persone registrata alla fine del 2013. Oltre a costituire un importante dato statistico, per gli studiosi di scienze sociali (antropologi compresi) la crescente diffusione dei social network rappresenta un vero e proprio cambiamento socio-culturale che ha un impatto significativo sulla nostra vita e sul nostro modo di gestire i processi di interazione<sup>19</sup>.

Secondo gli studiosi di Computer Media Communication, è possibile condensare le potenzialità dei social network (e di Facebook in particolare<sup>20</sup>) in tre elementi fondamentali: la possibilità di esprimere la propria identità sociale in uno spazio virtuale attraverso la creazione di un 'profilo' personale; la possibilità di

---

<sup>19</sup> Le ricerche degli antropologi Daniel Miller e Dan Slater, tuttavia, sono tra le prime a mostrare che l'introduzione di Internet (e poi dei social network) ha avuto un'influenza piuttosto limitata all'interno dei macro cambiamenti sociali progressivamente orientati all'individualismo (Miller, Slater 2000; Miller 2010).

<sup>20</sup> Questa precisazione si rende necessaria perché i social network, pur mostrando una serie di caratteristiche basilari comuni, sviluppano diversi meccanismi di relazione. Le relazioni possibili in un social network sono fino a questo momento sostanzialmente due: relazioni bidimensionali (o di 'amicizia', dove entrambi gli utenti hanno accesso al profilo completo) e relazioni 'a stella', che distinguono esplicitamente tra emittente e ricevente. Le relazioni presenti in Facebook sono bidimensionali. Per un'utile sintesi in lingua italiana della storia, delle opportunità e dei limiti dei social network, si rimanda a Riva 2010.



estendere e di sviluppare la propria rete sociale mediante la costruzione di una lista di contatti virtuali definiti ‘amici’; la possibilità di analizzare l’identità sociale degli altri membri della rete attraverso l’esplorazione dei profili altrui (Boyd, Ellison 2007). Nella prospettiva appena delineata, la caratteristica specifica dei social network non consiste tanto nella creazione di nuove relazioni con persone sconosciute (questo era già possibile da almeno un decennio, attraverso la partecipazione a *forum* o *chat*), ma piuttosto nella capacità dei social network di rendere visibili e utilizzabili le proprie reti sociali (Riva 2010: 17). In altre parole, esplorando i profili degli amici o ‘scrollando’ gli aggiornamenti automatici, i numerosi utenti di Facebook possono individuare una serie di opportunità personali, relazionali e professionali che prima dell’avvento del web 2.0 non sarebbero stati così immediatamente evidenti. Utilizzando una distinzione che la disciplina conosciuta con il nome di ‘scienza delle reti’ (Barabasi 2004) mutua dalla sociologia classica, si tratta ancora una volta di sottolineare la forza dei ‘legami deboli’ nella capacità di allargamento della rete sociale (Granovetter 1973): se i ‘legami forti’ (quelli duraturi, stabiliti dalla parentela o da amicizie molto intime) sono fondamentali per il benessere e lo sviluppo del soggetto a livello individuale, sono i ‘legami deboli’ che gli permettono di uscire dal perimetro precostituito (e talvolta obbligato) delle proprie conoscenze.

Ora, se le reti sociali presenti nello spazio virtuale sono formate contemporaneamente da legami forti e da legami deboli, risulta chiaro che il loro successo dipende soprattutto da questi ultimi, i quali permettono agli individui di uscire verso l’esterno e di entrare in contatto con persone diverse da quelle frequentate abitualmente (Berti 2005: 131). In questo senso, la novità dei social network rispetto ai media precedenti consiste proprio nella possibilità di rendere più facilmente accessibili le informazioni che riguardano tutti i membri della propria rete sociale: non solo gli amici frequentati quotidianamente, ma anche i vecchi compagni di scuola persi di vista da anni e addirittura i loro amici, colleghi di lavoro ecc.. Inoltre, l’accesso immediato all’identità virtuale dei propri interlocutori<sup>21</sup> consente di ‘investire’ maggiormente sui legami deboli e di cogliere nuove opportunità di relazione, favorendo la nascita di conformazioni sociali che,

---

<sup>21</sup> Chiaramente, coerentemente con quanto affermato sopra a proposito delle tre caratteristiche peculiari dei social network (Boyd, Ellison 2007), la possibilità di esprimere la propria identità sociale attraverso un profilo virtuale comporta che ognuno possa decidere *come* presentarsi alle persone che compongono la sua rete sociale: dichiarando più o meno apertamente i propri stati d’animo e le proprie intenzioni (in gergo, lo *status*), condividendo contenuti multimediali piuttosto che altri; in breve, occultando o mettendo in risalto alcuni tratti della propria personalità.

come vedremo tra poco, presentano alcune significative differenze rispetto alle reti virtuali generate dai *forum* o dai gruppi di *chat*.

Tenendo conto che è proprio nel 2009 – anno di creazione del gruppo Facebook ‘Mazurka Klandestina’ – che Facebook diventa il social network più utilizzato a livello mondiale, è possibile provare a tradurre queste considerazioni nell’orizzonte del contesto etnografico preso in esame. Tenteremo di farlo attraverso una ‘storia prototipica’, ispirata alla messe di informazioni raccolta durante il fieldwork: la storia di Marina, una giovane educatrice che vive in un paese della periferia di Milano e che frequenta da diversi anni la stessa compagnia di persone, per lo più vecchi amici coetanei del liceo. Negli anni, la compagnia ha progressivamente ridotto le proprie uscite e, ultimamente, il gruppo di amici ha deciso di incontrarsi soltanto una sera alla settimana: qualcuno si è trasferito in città per motivi di lavoro, qualcun altro preferisce rimanere in casa con il proprio compagno, altri ancora nei giorni infrasettimanali sono costantemente impegnati in attività sportive o ricreative. Marina è rimasta single da poco e spesso si sente sola e insoddisfatta: non le mancano persone con cui confidarsi (per questo i vecchi amici sono perfetti), ma le piacerebbe conoscere persone nuove e, soprattutto, fare nuove esperienze. Le piacerebbe soprattutto riprendere una vecchia passione che, negli ultimi anni, ha finito per trascurare per varie ragioni (prima tra tutte, l’assenza di interesse da parte dei suoi amici): quella per il ballo. Ma i corsi sono troppo cari per lei al momento, e oltretutto, dovendo svolgere spesso dei turni serali nella casa famiglia dove lavora, non potrebbe nemmeno garantire una partecipazione costante. Una delle prime cose che Marina fa rientrando dal lavoro è accendere il suo computer e connettersi a Facebook: pur non essendo un’utente particolarmente attiva, le è sempre piaciuta l’idea di mantenere un contatto con persone che non vede di frequente, vecchi amici conosciuti in vacanza, ex colleghi di lavoro e così via. Una sera, dando la solita occhiata alle notizie che compaiono sulla *home page* di Facebook, Marina resta colpita dalla nuova foto del profilo di una sua ex collega che si è recentemente trasferita a Venezia: l’immagine mostra due ballerini in *silhouette* che ballano abbracciati sullo sfondo di piazza San Marco, all’alba. L’atmosfera della foto è davvero intrigante e Marina decide di andare a curiosare sul profilo dell’amica: è così che scopre l’esistenza di un gruppo Facebook dal nome affascinante – ‘Mazurka Klandestina’ – che organizza ritrovi danzanti gratuiti e liberi nelle piazze di tante città, Milano compresa. Senza perdere troppo tempo

Marina richiede l'iscrizione al gruppo e, qualche sera dopo, si ritrova di fronte alla nuova sede di Regione Lombardia (uno spazio che fino ad allora aveva intravisto solo di sfuggita) a ballare in mezzo a un centinaio di persone sconosciute. Questa scoperta è destinata a cambiarle la vita: Marina non è diventata solo membro di una vasta comunità virtuale, è entrata a far parte di una grande famiglia.

La storia di questa giovane ballerina, così simile a quella di molti altri frequentatori del gruppo, assume valore esemplare nel mettere in evidenza come il grande potenziale di Facebook consista nel dare ai suoi utenti la possibilità di allargare la propria rete di relazioni facendo leva su passioni condivise. Nel caso di Marina, quella per la danza, una passione che si era sopita in lei per mancanza di possibili 'interlocutori' all'interno della cerchia dei cosiddetti 'legami forti' e che, improvvisamente, è potuta rinascere grazie a un 'legame debole' e alle informazioni che i social network le hanno dato l'opportunità di recuperare. Oltre al richiamo del ballo in sé, però, sono moltissimi gli elementi di Mazurka Klandestina potenzialmente in grado di attrarre nuovi adepti: il fascino di ritrovarsi di notte negli spazi pubblici, l'elemento gratuità, la possibilità di socializzare con persone nuove, tutti aspetti che, attraverso la pagina Facebook del gruppo e i suoi numerosi contenuti multimediali (spesso dotati di grande potere di seduzione, come la nuova foto-profilo dell'amica di Marina), sono pienamente visibili e liberamente accessibili a chiunque in qualsiasi momento.

Anche il mio interesse scientifico per Mazurka Klandestina, del resto, è stato alimentato dal potenziale di visibilità offerto da Facebook: dopo averne sentito parlare di sfuggita dalla figlia di una collega, ho avuto modo di saggiare la fertilità del tema attraverso le conversazioni, le foto e i video presenti sulla bacheca, ancor prima di partecipare in prima persona ai ritrovi danzanti.

Quest'ultimo punto – il richiamo alla partecipazione agli incontri dal vivo – ci permette di affrontare una questione importante, ovvero la capacità dei social network di creare nuove forme di socialità che mettono in contatto mondo reale e mondo virtuale in modo inedito rispetto ai media precedenti. Per riferirci alle conformazioni sociali nate attraverso le tecnologie informatiche useremo per il momento l'espressione 'comunità virtuali', pur nella consapevolezza della problematicità del termine (Amit 2002, 2010; Postill 2008) e nella convinzione che non tutti i gruppi virtuali costituiscono delle comunità.

Le comunità virtuali precedenti ai social network – quelle nate intorno a *forum*, *mailing list*, gruppi di *chat*, giochi come Second Life – raramente prevedevano interazioni sociali fuori dai confini del web<sup>22</sup>; quando ciò si verificava, gli incontri nel mondo reale erano organizzati esclusivamente per confrontarsi su temi e questioni inerenti al gruppo virtuale di appartenenza (Morton 2001). Nelle comunità virtuali generate dalle potenzialità dei social network (come per esempio Mazurka Klandestina), l’incontro tra mondo reale e virtuale avviene invece di continuo, attraverso lo scambio di informazioni tra le varie reti sociali *online* o *offline* e per mezzo delle numerose attività promosse sulle pagine elettroniche, i famosi ‘Eventi’ Facebook.

A ben vedere, l’interazione continua tra spazi reali e virtuali rappresenta una sorta di ‘necessità’ per le comunità virtuali generate dai social network: i ‘legami deboli’ restano pur sempre in qualche modo deboli, e affinché possano dar luogo a forme di soggettività collettiva è necessario che si alimentino di un senso di *communitas* fortemente incorporato e di conseguenza legato, come si è visto (cap.2), alla partecipazione dal vivo.

Benché prendano in esame un ambito completamente diverso da quello di Mazurka Klandestina, le ricerche dell’antropologo americano Jeffrey S. Juris sembrano approdare a una simile conclusione, permettendoci al tempo stesso, dopo aver più volte parlato di ‘potenzialità’ dei social network, di introdurre anche i limiti da essi imposti alle forme di socialità. In un articolo pubblicato nel 2012 sulla rivista «American Ethnologist», Juris riflette sui risultati di un *fieldwork* condotto tra il 2011 e il 2012 sul movimento #Occupy Boston, declinazione locale del fenomeno globale conosciuto in tutto il mondo con il nome di #Occupy Wall Street. L’antropologo americano, che ha avuto in passato altre esperienze di campo nell’ambito dei movimenti sociali, si interroga in questo contesto sul ruolo specifico giocato dai social media nella diffusione del fenomeno #Occupy e sulle modalità con cui diversi stili di comunicazione digitale possono influire significativamente sulle forme di mobilitazione.

Nelle sue precedenti ricerche, dedicate ai movimenti sociali per la giustizia globale che hanno caratterizzato gli anni Novanta e Duemila, Juris aveva introdotto il concetto di ‘logic of networking’ (2005a; 2005b) per spiegare come, attraverso il web e i primi strumenti di diffusione digitale (per esempio la *mailing list*), il ‘World

---

<sup>22</sup> Significativo in proposito è il già citato lavoro di Tom Boellstorff (2008).

Social Forum' e altre forme analoghe di mobilitazione sociale fossero in grado di appropriarsi della logica del capitalismo informazionale per realizzare nuove forme di partecipazione politica, più decentrate e 'democratiche' rispetto a quelle tradizionali. Le pratiche di *networking* (Juris 2005b), basate sullo sviluppo di relazioni orizzontali tra i partecipanti<sup>23</sup> e sulla circolazione libera e aperta di informazioni, hanno permesso a questi movimenti sociali di sperimentare nuove possibilità di comunicazione ed efficaci strategie di coordinamento che, travalicando i confini geografici, hanno finito per plasmare nuove forme di soggettività politica e nuove dinamiche di attivismo globale (Juris 2012: 260).

Rispetto ai movimenti sociali degli anni Novanta-Duemila, l'etnografia condotta più recentemente da Juris presso #Occupy Boston ha fatto emergere alcune differenze significative, differenze che riguardano l'uso delle nuove tecnologie digitali e che si riflettono sulle forme di mobilitazione. La tesi fondamentale di Juris è che i social network sostituiscano (almeno temporaneamente) la 'logica di rete' con una 'logica di aggregazione':

A logic of aggregation is an alternative cultural framework that is shaped by our interactions with social media and generates particular patterns of social and political interaction that involve the viral flow of information and subsequent aggregations of large numbers of individuals in concrete physical spaces. Whereas networking logics entail a praxis of communication and coordination on the part of collective actors that are already constituted – including particular organizations, networks, and coalitions (...) – logics of aggregation involve the coming together of actors qua individuals. These individuals may subsequently forge a collective subjectivity through the process of struggle, but it is a subjectivity that is under the constant pressure of disaggregation into its individual components – hence, the importance of interaction and community building within physical spaces. Whereas networks are also given to fragmentation, the collective actors that compose them are more lasting (Juris 20012: 266).

La principale differenza tra 'logiche di rete' e 'logiche di aggregazione' è dunque il fatto che, mentre le prime si manifestano all'interno di identità collettive precostituite (i vari comitati locali del Forum Sociale Mondiale), le seconde interessano piuttosto una «folla di individui» (Ivi: 268, trad. mia) che entrano in contatto proprio grazie alla viralità delle informazioni e alla visibilità delle reti

---

<sup>23</sup> Juris ci mette però in guardia da una visione romantica della 'orizzontalità' chiamata in causa dalle logiche di *networking*: «Specific networks involve varying degrees of organizational hierarchy, ranging from relatively horizontal relations within radical networks (...) to more centralized processes, such as the world and regional social forums. Horizontal relations do not suggest the complete absence of hierarchy, but rather the lack of formal hierarchical designs» (2005b: 257).

sociali (aspetti di cui si è già ampiamente parlato). In altre parole, le *mailing list* utilizzate dai movimenti per la giustizia globale negli anni Novanta avevano la funzione di creare un'infrastruttura comunicativa al servizio di individui geograficamente distanti, ma impegnati in un progetto comune; l'uso dei social network da parte di #Occupy e di altri movimenti contemporanei, invece, è diretto a convogliare in un determinato spazio fisico una massa di individui che, pur non condividendo necessariamente un comune retroterra ideologico, si coalizzano in occasione di una circostanza particolare. È proprio questa dimensione circostanziale a far sì che nelle comunità virtuali nate attraverso i social network l'incontro dei partecipanti avvenga all'interno di spazi fisici concreti: se il «senso di connettività» (Ivi: 267) e la solidarietà tra i membri non derivano dalla presenza di una forma di soggettività collettiva preconstituita, essi devono essere costruiti e alimentati continuamente nell'incontro faccia-a-faccia. Scrive Juris: «It is only with the long-term occupation of public space that such 'mobs' [...] are transformed from 'crowds' of individuals into an organized 'movement' with a collective subjectivity» (Ibidem).

L'antropologo americano, a questo punto, tiene a precisare che l'utilizzo dello spazio pubblico non è una prerogativa dei movimenti sociali contemporanei: anche il World Social Forum, per esempio, organizzava spesso in piazza performance temporanee, *sit-in* o *street-parties* con l'obiettivo di dare visibilità al movimento o di raccogliere sostegno (e fondi) per le sue battaglie. In tali contesti, l'interazione all'interno di spazi fisici rappresentava però una delle tante tattiche di protesta: una volta che la particolare azione si era conclusa, le reti del movimento continuavano a organizzarsi, a coordinarsi e a protestare virtualmente fino alla mobilitazione successiva. Sulla base della logica di aggregazione che sottende i movimenti sociali più recenti, invece, l'occupazione di determinati luoghi concreti non rappresenta solo un'efficace tattica di reclutamento, bensì la fonte di vitalità primaria del movimento stesso (Ivi: 268). In assenza di un *background* comune che funge da collante, la rete di #Occupy è costantemente sottoposta al rischio di 'disaggregazione', e una volta terminata l'occupazione e venuta meno la circostanza del reclutamento, la 'folla di individui' corre il rischio di disperdersi.

Le ultime pagine del saggio di Juris sono per l'appunto una descrizione etnografica dello sgombero di Dewey Square – centro nevralgico di #Occupy Boston – e della fase immediatamente successiva all'espulsione. Ciò che più ha

colpito l'antropologo americano è stata la grande quantità di assemblee e di eventi organizzati dal movimento in questo periodo, una sorta di corsa frenetica all'incontro faccia-a-faccia che, nei primi mesi post-sgombero, è arrivata a impegnare gli *occupiers* fino a quattro sere alla settimana. Una situazione che non poteva essere sostenibile a lungo termine, soprattutto nell'ottica di raggiungere una più ampia porzione di cittadini tra cui, per esempio, gli operai, ai quali non era certo possibile richiedere un impegno così cospicuo in fatto di tempo e di risorse.

L'ultima mossa strategica osservata da Juris agli albori dell'era #Occupy 2.0, in questo senso, è interpretabile come un tentativo degli attivisti di integrare la potente logica di aggregazione del movimento con una logica di rete: facendo leva su una serie di obiettivi condivisi, molto generali e autonomi dalla politica di partito (nel rispetto dei differenti background di provenienza), il movimento è riuscito in breve tempo a sviluppare un'infrastruttura decentrata, organizzata e coordinata su base locale che funge da supporto alle assemblee e agli incontri dal vivo (Ivi: 271-274). Quale lezione trarre dal lavoro di Juris in relazione al contesto etnografico preso in esame?

Applicando gli strumenti d'analisi dell'antropologo americano al contesto di Mazurka Klandestina, potremmo dire che l'apertura del gruppo Facebook nel febbraio del 2009 rappresenta il momento di innesco di una 'logica di aggregazione' che, attraverso un flusso virale ed estremamente potente di informazioni, ha finito in breve tempo per richiamare in piazza un ampio numero di persone, anche in questo caso profondamente eterogenee sotto molteplici punti di vista. Anche qui, come si è già avuto modo di affermare, l'interazione all'interno di spazi fisici concreti rappresenta la fonte di vitalità primaria del gruppo: è l'esperienza della piazza a cementare una 'folla di individui' in una 'comunità', per quanto si tratti di una comunità circostanziale, eterogenea e in continuo mutamento. Avremo modo di tornare su quest'ultimo aspetto nel prossimo paragrafo.

Un'ulteriore possibile riflessione di carattere comparativo riguarda una dinamica interna di Mazurka Klandestina cui si è già accennato verso la fine del capitolo precedente e che, alla luce delle intuizioni di Juris su quelli che possono essere considerati i limiti della logica di aggregazione (ovvero il rischio di disaggregazione), può essere ora osservata a partire da una diversa angolatura. Mi riferisco alla progressiva diffusione di gruppi mazurkari regionali in seno alla comunità klandestina. Inizialmente, la presenza di tali gruppi si limitava alla

dimensione *off-line*: le discussioni in merito alla scelta delle varie *location* o all'organizzazione degli eventi continuavano a trovare posto nell'unico gruppo Facebook allora esistente, ovvero 'Mazurka Klandestina'. Del resto, quando la comunità era ancora piuttosto ristretta a livello numerico e gli eventi avevano più o meno una scadenza mensile (stiamo parlando indicativamente degli anni compresi tra il 2008 e il 2012), la maggior parte dei ballerini finiva per incontrarsi con una certa regolarità ai vari appuntamenti danzanti: a settembre ci si ritrovava a Milano, a dicembre a Napoli, a marzo a Bergamo, ad aprile a Torino e così via. Oltre a questi appuntamenti più o meno fissi, c'erano poi una serie di ritrovi più improvvisati e 'a uso locale' (il che non impediva l'accesso a ballerini di altre città). Naturalmente, non tutti i ballerini avevano sempre il tempo e le risorse necessari per partecipare alle varie klandestine: si trattava però di una tendenza piuttosto diffusa (e peraltro tuttora presente, seppur in misura decisamente minore) che abbiamo descritto in precedenza come 'vocazione itinerante'.

Parallelamente alla crescita di consenso intorno a Mazurka Klandestina e all'incremento cospicuo del numero di partecipanti, le occasioni di ritrovi klandestini sono aumentate, suggerendo l'opportunità di creare anche *online* degli appositi spazi di supporto all'organizzazione e al coordinamento dei vari gruppi a livello locale. L'apertura di questi gruppi virtuali negli ultimi tre anni ha visto a sua volta moltiplicarsi il numero di ritrovi klandestini in modo quasi esponenziale (soprattutto a Milano), arrivando talvolta a sfociare in sovrapposizioni tra gli eventi che hanno reso di fatto più difficile (e per certi versi privo di senso) mantenere lo stesso grado di 'itineranza' e dunque di 'convergenza' a livello nazionale. I gruppi locali hanno così iniziato lentamente a differenziarsi e a sviluppare una propria identità autonoma, anche in virtù della profonda eterogeneità in fatto di idee, gusti ed esigenze che caratterizza i membri della comunità klandestina e che – lo ricordiamo – è proprio uno degli effetti della 'logica di aggregazione' tipica dei social network. Benché non si siano mai trasformati in veri e propri scontri intestini (almeno per il momento), nell'orbita della galassia virtuale di Mazurka Klandestina si sono manifestati, specie negli ultimi anni, alcuni dissapori e parecchi contrasti di cui avremo modo di parlare nelle prossime pagine.

Anche nel contesto di Mazurka Klandestina, dunque, la logica di aggregazione innescata dai social network ha svelato i propri punti deboli nel momento in cui, con l'aumento vertiginoso dei partecipanti e la conseguente



diminuzione di occasioni di ‘convergenza’, hanno iniziato a rendersi visibili la natura individualizzata della partecipazione e le differenti *agencies* presenti all’interno del gruppo.

In risposta ai sintomi di frammentazione della comunità e al potenziale rischio di disaggregazione, il gruppo Facebook ‘Mazurka Klandestina’ ha assunto definitivamente la funzione di coordinamento a livello nazionale<sup>24</sup> e ha progressivamente attivato una sorta di ‘logica di rete’, continuando a divulgare e a difendere i (pochi) principi fondamentali che hanno ispirato i ‘fondatori’ e che rappresentano ancora oggi i principi-guida della comunità: l’utilizzo di spazi pubblici, la fedeltà al ‘repertorio klandestino’ (ovvero la prevalenza di mazurke rispetto alle altre danze), la gratuità e l’autonomia rispetto a eventi di natura commerciale, politica e ideologica.

#### **4. Una comunità di pratica**

Nei paragrafi precedenti si è cercato di restituire una dimensione diacronica al fenomeno Mazurka Klandestina attraverso una ricostruzione delle sue origini, del contesto culturale di riferimento e di alcune tra le sue trasformazioni più recenti. Nel tentativo di fornire una chiave interpretativa per il successo dei ritrovi klandestini e alla loro diffusione su scala nazionale, abbiamo inoltre individuato due possibili ‘fattori di innesco’: la libertà espressiva della mazurka e il suo potenziale di sensualità (sul fronte della pratica coreutica); la viralità e logica di aggregazione promosse dai social network (sul piano della comunicazione). Restano ancora da descrivere le caratteristiche più ‘strutturali’ di Mazurka Klandestina e i principali meccanismi interni che ne garantiscono il funzionamento.

In primo luogo, in riferimento all’insieme delle persone che frequentano i ritrovi danzanti e gli spazi virtuali della galassia di Mazurka Klandestina si è più volte utilizzato nelle pagine precedenti il termine ‘comunità’, un concetto ‘fondativo’ per le scienze sociali e al tempo stesso estremamente problematico, soprattutto se collocato nell’orizzonte del cosmopolitismo contemporaneo (Amit,

---

<sup>24</sup> Benché abbia da sempre una funzione di coordinamento tra le varie ‘cellule locali’, il gruppo ‘Mazurka Klandestina’ ha rappresentato il gruppo di riferimento dei ballerini milanesi fino all’apertura del gruppo ‘Mazurka Klandestina Milano’ (12 gennaio 2014).

Rapport 2010)<sup>25</sup>. La scelta di usare questo concetto senza troppe preoccupazioni di carattere epistemologico (almeno fino a questo momento) può essere giustificata innanzitutto dal suo carattere ‘emico’, dal momento che sono i ballerini stessi, in diverse occasioni, a descriversi come una comunità<sup>26</sup>. Dal punto di vista etico, invece, parlare di una ‘comunità klandestina’ può essere interessante soprattutto in relazione a un concetto che sembra entrare particolarmente in risonanza con le dinamiche relazionali intersoggettive di Mazurka Klandestina: il concetto di ‘comunità di pratica’ (Wenger 2006).

Quella di comunità di pratica è una nozione apparentemente ‘datata’ (la sua introduzione da parte dell’antropologa Jean Lane e dello scienziato informatico Etienne Wenger risale all’inizio degli anni Novanta); tuttavia, grazie alla sua capacità di collocarsi su differenti livelli di analisi, è diventata nel corso degli ultimi vent’anni uno strumento sempre più utilizzato per interpretare forme organizzative di vario tipo, più o meno formali: dai riparatori di fotocopie (Orr 1990) alla *community* virtuale dei manager di una multinazionale dell’ingegneria (Bourdon et al. 2011), dai mastri fabbri ferrai (Keller, Keller 1993) ai capoeiristi di un’associazione romana (Benadusi 2010). Proprio in virtù della sua estrema versatilità, l’espressione ‘comunità di pratica’ è ormai un termine frequentemente citato (e spesso abusato) anche nel senso comune, motivo per cui pare opportuno fornire alcune coordinate teoriche che permettano di coglierne la fertilità in relazione al nostro contesto etnografico di riferimento. La sua intrinseca polisemia, del resto, rende il concetto di comunità di pratica molto più simile a una mappa concettuale (Grasseni 2010: 126) che non a una vera e propria categoria analitica, uno strumento dunque non necessariamente dotato di coerenza assoluta, ma in grado di adattarsi e di riconfigurarsi nei vari contesti di applicazione a seconda del particolare punto di riferimento che si intende adottare<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> L’uso del concetto di ‘comunità’ in antropologia e, in generale, nelle scienze sociali è piuttosto controverso. A partire dai classici studi di Tönnies, Durkheim e Weber, il termine è stato utilizzato dalla scuola di Chicago (Park, Wirth) in riferimento a ciò che, nel contesto urbano, sembrava riprodurre dinamiche sociali più simili a quelle tipiche del villaggio. Le nuove forme di ‘comunità urbana’ sono anche al centro dell’interesse degli antropologi riconducibili alla cosiddetta scuola di Manchester (Epstein, Mitchell), che insistono piuttosto sulla complessità delle relazioni sociali e dei conflitti nelle nuove città africane della Copperbelt. Per una sintesi circa temi e metodologie della scuola di Chicago e della scuola di Manchester si veda Hannerz 1992.

<sup>26</sup> Per trovare degli esempi circa l’utilizzo del concetto di comunità nel contesto di Mazurka Klandestina, è sufficiente fare una ricerca con questa parola-chiave all’interno del gruppo nazionale.

<sup>27</sup> Negli anni successivi alla sua introduzione, Wenger ha riformulato il concetto di comunità di pratica trasformandolo da costruito analitico a strumento operativo utile per incoraggiare la coltivazione di comunità di pratica in vari ambiti organizzativi, dalle reti aziendali all’ambito dell’educazione. In ambito italiano si segnalano il testo di Cristina Grasseni e Francesco Ronzon (2004) e le ricerche di Domenico Lipari (Lipari 2007) condotte nell’ambito del Foromez (Centro servizi, assistenza, studi e formazione per l’ammodernamento delle Pubbliche Amministrazioni).

A un livello generale, le comunità di pratiche sono gruppi di persone che condividono uno scopo di natura professionale o una passione in merito a qualcosa che praticano regolarmente e che può essere ‘implementato’ proprio grazie all’interazione tra i membri. La dimensione dell’apprendimento è centrale per definire una comunità di pratica<sup>28</sup>: contro una concezione ‘tradizionale’, che considera l’apprendimento un processo mentale specializzato e separato dal contesto, l’approccio della comunità di pratica mette l’accento sul carattere situato, relazionale e incorporato dell’apprendimento stesso (Wenger 2006)<sup>29</sup>. Quest’ultimo punto ci permette di connetterci subito al contesto di Mazurka Klandestina dove, come si è già avuto modo di anticipare altrove (cap. 2), non esistono istituzioni o veri e propri momenti dedicati all’apprendimento formalizzato. Certo, alcune persone iniziano a frequentare gli incontri klandestini dopo aver frequentato corsi o *stage* di danze folk, ma gran parte dei mazurkari si è avvicinata e continua ad avvicinarsi a questo mondo da neofita, senza conoscere un solo passo di mazurka. L’apprendimento delle ‘danze klandestine’ avviene infatti direttamente sul campo in occasione delle performance, grazie all’osservazione e all’imitazione dei ballerini più esperti e alla progressiva incorporazione di un saper-fare e di un *habitus* condivisi a livello intersoggettivo sul piano della pratica.

Nella formulazione proposta da Etienne Wenger (2006), le condizioni di possibilità di una comunità di pratica sono tre: (a) la presenza di impegno reciproco tra i membri; (b) l’esistenza di un’impresa comune; (c) l’elaborazione di un repertorio condiviso. Per quanto sia possibile tenerle distinte a livello teorico, queste tre dimensioni si intrecciano profondamente nella pratica; allo stesso modo, di fronte alla possibilità di descriverle separatamente, è sembrato più interessante ‘entrare nel vivo’ della loro convergenza, lasciandole emergere tutte insieme dal contesto di Mazurka Klandestina.

---

<sup>28</sup> In effetti, è proprio all’interno di uno specifico programma di ricerca sul tema dell’apprendimento che il concetto di comunità di pratica trova la sua prima formulazione Cfr. Lave, Wenger 2006.

<sup>29</sup> Tra le fonti di ispirazione del suo approccio teoretico Wenger cita Pierre Bourdieu e i suoi lavori sul concetto di pratica e sul potenziale generativo di quest’ultima, Michel De Certeau (dove il concetto di pratica diventa uno strumento per teorizzare la resistenza quotidiana alle strutture egemoniche) e, in ambito filosofico, il secondo Wittgenstein (Bourdieu 1983; De Certeau 2010; Wittgenstein 2009). Per quanto riguarda l’idea di apprendimento situato all’interno di pratiche condivise socialmente, un’interessante prospettiva sviluppata in tempi recenti è quella ‘ecologica’ dell’antropologo Tim Ingold. Secondo Ingold, la conoscenza non è fatta solo di rappresentazioni mentali e cognitive precostituite trasmesse da una generazione all’altra e solo successivamente tradotte in pratica. Citando proprio Jean Lane – coautrice insieme a Wenger del testo che contiene la prima formulazione del concetto di ‘comunità di pratica’ (1991) – , Ingold sostiene che «learning is a matter of understanding in practice rather than acquiring culture» (Ingold, Ray 2007: 2008). Le riflessioni teoriche di Ingold verranno chiamate in causa direttamente nei prossimi capitoli.

Per quanto riguarda il primo punto (a), parlare di ‘impegno reciproco’ significa sottolineare l’aspetto ‘interattivo’ delle comunità di pratica. La condivisione di interessi è una condizione necessaria, ma non sufficiente per l’esistenza di una comunità di pratica: essa si alimenta di azioni comuni e del supporto reciproco tra i membri, della loro disponibilità ad affrontare le varie situazioni e risolvere i problemi che possono insorgere di volta in volta. Ciò che definisce l’appartenenza alla comunità non è l’adesione a un progetto stabilito in precedenza, ma il lavorare insieme ad altri in vista di un obiettivo comune, il che equivale a mettere in risalto il carattere circostanziale delle comunità di pratica (un aspetto peraltro già emerso in relazione a Mazurka Klandestina e alla sua ‘logica di aggregazione’ riconducibile al fattore social network).

Da quest’ultimo assunto emergono due considerazioni su cui vale la pena soffermarsi. La prima: le comunità di pratica possono essere anche profondamente eterogenee al proprio interno, poiché l’appartenenza è definita da una convergenza di interessi (o di passioni) solo provvisoria. Si tratta di una considerazione importante, perché permette di sganciarsi dall’idea di comunità come gruppo sociale coerente e unificato al proprio interno che la tradizione antropologica e sociologica hanno a lungo veicolato. Le comunità di pratica non sono universi culturalmente delimitati e autoreferenziali, ma aggregazioni sociali dinamiche e ‘porose’ che acquistano senso solo in corso d’opera, attraverso una continua negoziazione di significati interna ed esterna ai propri confini. La seconda considerazione è strettamente legata alla prima: se l’omogeneità dei partecipanti non costituisce un prerequisito delle comunità di pratica, essa non rappresenta nemmeno il suo risultato atteso: le relazioni interpersonali basate su un impegno reciproco «riflettono tutta la complessità del lavorare insieme» (Wenger 2006: 92) e, nel tempo, possono generare tensioni o veri e propri conflitti<sup>30</sup>.

La seconda dimensione che caratterizza una comunità di pratica (b) è la presenza di un’impresa comune, dove ‘comune’ non significa ‘uguale per tutti’, bensì ‘negoziata in termini comunitari’. Tale impresa canalizza e orienta le azioni della comunità, creando tra i partecipanti relazioni di responsabilità reciproca che fanno parte integrante della pratica. Non essendo un obiettivo astratto

---

<sup>30</sup> Scrive Wenger: «Nella vita reale, le relazioni reciproche tra i membri di una comunità sono combinazioni complesse di potere e di dipendenza, di piacere e di dolore, di expertise e di inadeguatezza, di successo e di insuccesso, di accumulo e di privazione, di alleanza e di competizione, di distensione e di lotta, di autorità e di collegialità, di resistenza e di acquiescenza, di ira e di tenerezza, di attrazione e di ripugnanza, di divertimento e di noia, di fiducia e di sospetto, di amicizia e di odio. Le comunità di pratica presentano tutte queste ambivalenze» (Wenger 2006: 92).

precedentemente stabilito, bensì il frutto di azioni e di negoziazioni collettive, l'impresa comune viene costantemente ridisegnata nel ciclo di vita della comunità, in funzione dell'ingresso di nuovi membri e delle diverse situazioni che si presentano di volta in volta.

L'ultimo elemento cruciale per definire una comunità di pratica (c) è la presenza di un 'repertorio condiviso' sedimentato nel tempo e costantemente rielaborato grazie all'apporto dei nuovi membri. Il perseguimento di un'impresa comune e l'impegno reciproco dei partecipanti generano infatti una serie di risorse materiali e simboliche che costituiscono la base dell'azione e della comunicazione all'interno della comunità. La creazione di queste risorse – parole, concetti, gesti, strumenti, atteggiamenti, narrazioni, ma anche regole e valori che orientano le azioni dei partecipanti – rinforza il senso di appartenenza alla comunità e contribuisce parallelamente al processo collettivo di costruzione identitaria.

La costruzione di un repertorio condiviso, sostiene Wenger, combina aspetti 'partecipativi' e aspetti 'reificativi': da un lato, l'elaborazione di risorse materiali e simboliche è innescata da un'esperienza vissuta a livello collettivo, cioè dal coinvolgimento diretto in determinate attività con determinate persone; dall'altro lato, i contenuti (spesso incorporati) dell'esperienza possono essere tradotti in una forma tangibile proprio grazie un processo di reificazione che consente di 'ancorare' i significati alla realtà. Partecipazione e reificazione sono dunque due dimensioni distinte, ma complementari, della produzione sociale del significato e delle risorse simboliche e materiali che ne derivano. A proposito del delicato equilibrio tra partecipazione e reificazione, Wenger scrive:

Da una parte, la partecipazione pone rimedio alle limitazioni intrinseche della reificazione [...]. Quando la rigidità della sua forma rende obsoleta la reificazione, quando la sua muta ambiguità è fuorviante, o quando la sua finalità si perde di vista, allora viene in soccorso la partecipazione.

Dall'altra parte, la reificazione pone rimedio ai limiti intrinseci della partecipazione. Costruiamo monumenti per ricordare i caduti; prendiamo appunti per ricordarci le decisioni prese in passato [...]. Quando l'informalità della partecipazione è equivocamente generica, quando la fluidità della sua implicazione impedisce il coordinamento, quando la sua connotazione locale è troppo limitativa o la sua parzialità è troppo ristretta, allora viene in soccorso la reificazione (Ivi: 78).

Anche per quanto riguarda quest'ultima dimensione delle comunità di pratica è necessario sgombrare il campo da possibili fraintendimenti. Dal momento

che non c'è omogeneità tra i membri e tenendo conto che l'integrazione di nuovi elementi nella comunità implica sempre una trasformazione dell'impresa comune, ne consegue che il repertorio condiviso non rappresenta necessariamente un terreno di accordo (Benadusi 2010: 71). Al contrario, esso è costantemente oggetto di negoziazione e, con l'allargamento del bacino d'utenza, può diventare nel tempo fonte di possibili conflitti.

Nelle dinamiche che regolano le interazioni sociali di Mazurka Klandestina – quelle che prendono vita in piazza, ma anche quelle che si concretizzano nell'ambiente virtuale di Facebook – sono ravvisabili la medesima complessità e la stessa compresenza di impegno reciproco, responsabilità, senso di appartenenza e conflittualità che caratterizzano le comunità di pratica.

Nel contesto di Mazurka Klandestina, è senza dubbio l'organizzazione degli incontri in piazza a rappresentare l' 'impresa comune' ed è proprio qui che si concentra maggiormente l'impegno reciproco dei partecipanti. La scelta delle *location*, per esempio, viene spesso negoziata a livello collegiale dalle varie comunità locali nello spazio virtuale di Facebook, dove i membri possono interagire liberamente e confrontare pubblicamente le proprie proposte <sup>31</sup>.

Sul piano delle performance, invece, l'impegno consiste soprattutto nel rispetto e nella fiducia reciproca che caratterizzano le interazioni tra ballerini nel momento della danza: benché il contatto fisico in certi casi raggiunga livelli piuttosto 'estremi', esso è sempre negoziato a livello di coppia e, nei rari casi in cui questo non avviene, è la comunità stessa (i ballerini presenti in loco, o la piazza virtuale di Facebook) a prendere provvedimenti, isolando o allontanando i 'trasgressori' di turno.

Nel corso delle performance klandestine, l'impegno e la fiducia reciproca non si limitano però alle interazioni tra ballerini, ma coinvolgono anche la piazza, i suoi spazi e coloro che la popolano. Nel 'repertorio condiviso' di Mazurka Klandestina, vi è infatti l'abitudine di abbandonare tutto ciò che può 'ostacolare' la danza – borse, marsupi, zaini, giubbotti, occhiali, macchine fotografiche – in un unico 'mucchio' che, pur essendo generalmente in prossimità della postazione dj, si trova di fatto 'in piazza' ed è di conseguenza accessibile a chiunque. Fin dalle mie prime uscite sul campo, ho deciso di adottare anch'io questo *habitus*: nonostante la

---

<sup>31</sup> Come si vedrà meglio nel cap. 4, affinché soddisfino davvero tutti gli aspetti legati alla pratica le *location* devono poi essere 'testate' dal vivo da un gruppo di volontari, il che comporta altro impegno e l'assunzione di ulteriori responsabilità.

mia leggera inquietudine iniziale, mi è risultato subito chiaro che in questo ‘mucchio’ c’erano in gioco non solo danze più ‘libere’, ma anche relazioni di fiducia e manifestazioni di appartenenza alla comunità. Anche in questo caso, infatti, tutti i membri si assumono la responsabilità reciproca di sorvegliare il ‘mucchio’ e, nei rarissimi casi in cui si sono verificati furti, è stata la comunità intera a manifestare indignazione verso tali azioni e solidarietà nei confronti dei malcapitati.

Lo stesso impegno e la stessa condivisione di responsabilità caratterizzano le interazioni *online*, specie quando si tratta di segnalare e censurare i numerosi post *off-topic*: anche se sono gli amministratori dei vari gruppi a poter cancellare materialmente i contenuti indesiderati dalla bacheca, ci si aspetta che tutti collaborino all’impresa, facendo notare ai rispettivi autori (spesso mazurkari ‘inconsapevoli’<sup>32</sup>) l’incongruenza dei post in questione e invitandoli a rimuoverli dalla bacheca.

L’esistenza di post considerati *off-topic* suggerisce la presenza di un determinato repertorio condiviso dalla comunità klandestina, un repertorio che, come afferma Wenger (2008), combina aspetti partecipativi e reificativi e che consiste in una serie di parole, strumenti, gesti, stili, modi di fare (in breve, in un *habitus*) che la comunità ha prodotto o adottato nel corso della sua esistenza. Nel contesto di Mazurka Klandestina, l’elemento più importante di questo repertorio riguarda il genere di danze praticate dalla comunità in occasione dei ritrovi klandestini o, ancora meglio, il delicato equilibrio tra danze di coppia (soprattutto mazurke, ma anche valzer, polke, scottish e bourré) e danze di gruppo (circoli e chapelloise, en dro e anter-dro) che, come si è visto nel precedente capitolo, è in grado di garantire alle performance il giusto ‘ritorno energetico’. Si tratta chiaramente di un repertorio continuamente rinegoziato a livello collettivo nel corso delle performance: non c’è una scaletta che stabilisce l’alternarsi delle varie danze, ma è fondamentale che siano le mazurke ad occupare lo spazio preponderante. La scelta di concentrarsi proprio sulla mazurka era nata – lo si ricorderà – ai tempi del mito fondativo e, continuando a trovare conferma sul piano della partecipazione (sempre più numerosa) alle pratiche, si è poi sedimentata nel corso degli anni andando a costituire uno dei tratti distintivi della comunità klandestina. Lo spazio

---

<sup>32</sup> Nel caso di post *off-topic* pubblicati intenzionalmente – per esempio nel caso in cui, pur conoscendo le regole del gruppo, vi è l’intenzione esplicita di pubblicizzare concerti o eventi diversi dai ritrovi klandestini – la riprovazione collettiva può assumere toni particolarmente accesi.

virtuale di Facebook, in questo senso, ha offerto il supporto materiale per rendere esplicita questa predilezione, con parole che fanno parte da sempre della descrizione del gruppo nazionale: «Alle serate Mazurka Klandestina tutti sono benvenuti, ma è importante sapere che si ballano Mazurke, Mazurke, Mazurke, Mazurke, Mazurke, Mazurke, qualche Valzer-Scottish-Polka, e pochissime altre danze».

Con l'ampliamento del gruppo a livello numerico e geografico, tale elemento ormai in un certo senso 'reificato' del repertorio condiviso è stato talvolta trasgredito sul piano delle performance, provocando così il disappunto di una parte dei partecipanti: due ritrovi klandestini genovesi cui ho partecipato, per esempio, assomigliavano di più a un bal folk (ballo con repertorio folk generico) che non a una Mazurka Klandestina, e lo stesso vale per la klandestina fiorentina descritta attraverso le parole del diario di campo all'inizio del cap. 2 (prima che l'intraprendenza dei partecipanti napoletani sistemasse le cose).

La stessa ricerca di coerenza interna che caratterizza la scelta del repertorio musicale è riscontrabile anche nell'ambiente *online* attraverso l'attività di 'censura' cui si è fatto cenno in precedenza: tutto ciò che non riguarda direttamente la mazurka (intesa come danza) o le Mazurke Klandestine (aspetti organizzativi, commenti, riflessioni e contenuti di qualsiasi tipo) è considerato *off-topic*, dunque anche concerti folk a pagamento e le serate che prevedono un repertorio più ampio, le quali non possono in alcun modo essere pubblicizzati sulla bacheca dei vari gruppi virtuali. L'atteggiamento particolarmente vigile dei mazurkari, che nel corso del tempo e con l'arrivo di nuovi partecipanti è stato più volte interpretato come una manifestazione di snobismo o di chiusura, può essere in realtà ragionevolmente considerato una preziosa risorsa strumentale dettata da necessità connesse alla pratica e al perseguimento dell'impresa comune: l'organizzazione e la pubblicizzazione degli incontri in piazza. Sempre nella descrizione del gruppo nazionale, uno degli amministratori scrive:

Non è per rigidità, ma in Italia (ma abbiamo tanti iscritti anche all'estero) tutte le settimane ci saranno credo almeno una cinquantina di concerti folk e balli, sarebbe improponibile se fossero pubblicati in bacheca! Per questo motivo cancelliamo i post non direttamente riguardanti le MK. Potete guardare nella sezione 'documenti' del gruppo, ne troverete due che vi rimandano a siti che pubblicano le date dei concerti e dei festival folk italiani ed europei. Tenete presente che siamo ormai quasi 10.000 iscritti. Questo vuol dire che se ognuno di noi pubblicasse un post fuori tema al mese avremmo ogni giorno 333 post!!! Ma se anche ne pubblicasse uno solo all'anno i post giornalieri fuori tema sarebbero quasi



una trentina, con la conseguenza che il gruppo diventerebbe rapidamente ingestibile e inutile, con le notizie sulle MK che si perderebbero in mezzo a una lista di concerti in tutta Italia (se va bene) di cause, per quanto onorevoli, di tutti i tipi (dalla politica all'animalismo, passando per i flash mob), fino a... case in affitto o vendita di oggetti personali! (è successo anche questo!). Conto sulla collaborazione di tutti... Buoni balli!

Se il principale impegno reciproco dei partecipanti consiste nel dare vita agli eventi, allo stesso modo anche le maggiori tensioni nascono in riferimento a questo ambito. Una questione su cui la comunità si è recentemente confrontata con toni piuttosto accesi concerne per esempio l'opportunità di evitare o meno sovrapposizioni tra le Mazurke Klandestine e i concerti folk organizzati da associazioni culturali di stampo no-profit. L'interrogativo che sta alla base di questo contrasto può essere così riassunto: le Mazurke Klandestine possono essere 'lanciate' liberamente, o è meglio evitarle (o tutt'al più posticiparle), qualora esistano già in programma eventi a pagamento che rischiano altrimenti di essere disertati?

Il dibattito sulla sovrapposizione tra Mazurke Klandestine e concerti folk è interessante perché riflette proprio la 'complessità del vivere insieme' di cui parla Wenger: l' 'impegno reciproco' dei mazurkari, in questo senso, non interessa soltanto questioni organizzative, ma intercetta anche tutta una serie di questioni etiche, economiche e 'filosofiche'. In modo coerente con quanto affermato a proposito del carattere circostanziale delle comunità di pratica, l'appartenenza a Mazurka Klandestina non implica un'adesione totale alla comunità e, di conseguenza, non limita in maniera esclusiva l'agire individuale. Una parte consistente dei mazurkari, infatti, frequenta contemporaneamente diverse 'comunità di pratica' legate al mondo del folk o della danza in generale: c'è chi balla danze del sud, chi frequenta gli incontri di Tango Illegal e chi fa parte di associazioni culturali no-profit che – in modo sempre più frequente, visto il recente successo conquistato dal folk anche grazie a Mazurka Klandestina – organizzano concerti di gruppi folk a pagamento. È proprio in relazione a quest'ultima 'categoria' (organizzatori di concerti) che un elemento apparentemente indiscusso del repertorio condiviso di Mazurka Klandestina – la sua spontaneità e la sua indipendenza rispetto ad altri eventi, soprattutto se a pagamento – è diventato nel tempo oggetto di discussione all'interno della comunità stessa. Mentre alcuni membri ritengono che le Mazurke

Klandestine abbiano pari dignità con tutti gli altri eventi proposti nell'ambito del folk e che possano dunque essere organizzate liberamente, una parte dei mazurkari – coloro che organizzano concerti, ma anche un cospicuo numero di 'simpatizzanti' – sostiene che i concerti dovrebbero avere la 'precedenza' rispetto ai ritrovi klandestini. Oltre al 'fascino impareggiabile' della musica suonata dal vivo, tra le argomentazioni a sostegno di questa posizione vi è il fatto che il repertorio musicale diffuso alle Mazurka Klandestine esiste proprio grazie ai musicisti e al loro lavoro, lavoro che, come tale, deve essere riconosciuto. Un'ulteriore motivazione concerne i rischi connessi alla responsabilità assunta dagli organizzatori (spesso, come si è detto, anche membri più o meno attivi della comunità klandestina), i quali, di fronte alla concorrenza in qualche modo 'sleale' degli eventi gratuiti in piazza, potrebbero non riuscire a coprire le spese sostenute per l'allestimento del concerto a causa della scarsa partecipazione dei ballerini.

Nella maggior parte dei casi, le dinamiche conflittuali ravvisabili in questo dibattito si sono risolte grazie al buon senso, al rispetto e alla fiducia su cui sono generalmente improntate le relazioni intersoggettive tra klandestini (e tra 'folkettari' in generale). In qualche caso, tuttavia, i toni delle discussioni si sono fatti particolarmente accesi, quasi a voler rendere esplicita la consapevolezza che in gioco vi fosse qualcosa (il senso di appartenenza alla comunità) per cui valesse la pena spendere tutto il proprio impegno. In risposta alla 'accusa' – mai formalizzata, ma allo stesso tempo piuttosto diffusa nelle piazze – che Mazurka Klandestina stia in qualche modo 'uccidendo' il mondo del folk<sup>33</sup>, un ballerino scrive una descrizione della comunità klandestina che sembra condensare tutti gli elementi menzionati da Wenger a proposito delle comunità di pratica:

MK sono tutti quelli che partecipano, che ci mettono tempo, viaggi, il loro corpo e le loro emozioni, cibo e bevande, ospitalità, passaggi, sudore, che imparano

---

<sup>33</sup> Benché abbia sentito più volte circolare affermazioni di questo genere tra alcuni mazurkari, queste accuse non sono mai state rese pubbliche, bensì rivolte in forma privata da due esponenti del folk milanese a un ballerino all'epoca molto attivo nell'organizzazione di Mazurka Klandestine e skegge. Il ballerino in questione – uno dei miei informatori privilegiati – ha ritenuto opportuno in seguito a questo episodio aprire insieme ad altri un gruppo Facebook segreto (accessibile solo su invito) dove poter organizzare liberamente i ritrovi klandestini. Sulla bacheca del gruppo segreto, il ballerino in questione ha anche riportato in forma anonima le accuse rivoltegli, suscitando un interessante dibattito da cui è tratta la citazione della prossima pagina (per questo il nome del gruppo è riportato sotto forma di acronimo). In un commento al post che motiva la creazione del gruppo segreto in seno a Mazurka Klandestina, una ballerina si permette di far notare il carattere paradossale di questa iniziativa: «Diciamo che stona un po' che esista un gruppo segreto di mazurkari. Noi mazurkari, tutti, siamo klandestini che ci riprendiamo gli spazi della città e li restituiamo puliti e arricchiti. Renderci klandestini ai klandestini ha un sapore strano. Ecco» (R. N. su D.D., 10 gennaio 2013). In effetti, il gruppo segreto non ha avuto molto successo, è stato raramente utilizzato allo scopo che si era proposto e, pur essendo ancora visibile agli iscritti, risulta oggi silente.

ed insegnano a ballare, che ascoltano musica e che la suonano. E se fosse vero che MK distrugge il folk, siamo tutti responsabili (...). E allo stesso modo 'il folk' non sono quelle poche decine di persone che organizzano concerti stage e festival e che gestiscono i posti. Il folk sono tutti quelli che a quegli eventi ci vanno. Certo, in un mondo e nell'altro serve il lavoro di organizzazione. Ne serve tanto. Ma non basta, ci devono venire anche le persone. E soprattutto chi va a un evento o ad un altro non è un pecorone che segue il gregge, ma un adulto responsabile che fa le sue scelte. Se stiamo uccidendo il folk, è un problema collettivo e va affrontato collettivamente. Senza contare che il mondo delle MK e quello del folk, detto da uno che li frequenta entrambi, sono molto sovrapposti. Come si fa a dire se un\* è un mazarcaro o un folkettaro? C'è una cartina di tornasole per misurarlo? (L. C. su D. D., 18 dicembre 2013)

Impegno reciproco, apprendimento sociale e incorporato attraverso la pratica, assunzione di responsabilità, negoziazione comunitaria e 'porosità' dei confini: la comunità klandestina è un 'precipitato' di tutto questo.

In conclusione a questo capitolo può essere opportuno accennare a un altro dibattito emerso recentemente all'interno del gruppo, un confronto che ci permette di portare l'elemento 'impegno reciproco' verso le sue conseguenze più paradossali: è possibile che l'impegno diventi 'troppo'?

Nel luglio del 2014, una ballerina torinese sottopone alla comunità un problema avvertito a livello personale, ma che in qualche modo si riconnette alla questione della sovrapposizione tra Mazurke Klandestine e altri eventi folk che, in quel periodo, era avvertita in modo particolarmente pressante: le skegge (Mazurke Klandestine lanciate in modo ancora più estemporaneo) non stanno diventando troppo frequenti? Scegliamo in questo caso di riportare un'intera parte della conversazione comparsa sulla bacheca virtuale perché, oltre a essere particolarmente interessante per i suoi contenuti, chiamando in causa molti dei temi trattati in questo e nei precedenti capitoli, ci permette di cogliere da vicino lo stile comunicativo, i tempi e le dinamiche di interazione *online* tra le diverse anime di Mazurka Klandestina.

N. B. A., 12 luglio 2014, ore 3.09

Riflessioni su mazurke skegge e pinzimoni vari. Una cosa mi viene da dire: è stato bello che alla fine quella di stasera [la skeggia] sia partita quasi spontaneamente. Io ho dato *forfait*, un po' perchè son stata con i Deta<sup>34</sup>, un po' perchè devo studiare domani mattina, un po' perchè non ne sentivo la necessità. Ma con oggettività apprezzo sia stata più o meno improvvisata. Spero che i musicisti vi abbiano allietato con la loro musica, spero abbiate ballato e abbiate

---

<sup>34</sup> I Detaran sono un giovane gruppo folk torinese.

condiviso emozioni. Sulle emozioni mi viene da fare però una riflessione... Una volta andare ad una MK mi faceva andare completamente fuori di testa, era un'occasione di gioia, una festa... ora mi viene solo da pensare: «Oddio un'altra??». Mi rendo conto che sia un problema mio, ve ne do atto. Vorrei sapere se capita a qualcun altro. Inoltre credo che Torino abbia molto da offrire. Mi manca la galleria ma non sento la necessità di occuparla ogni settimana, la necessità di invocare una skeggia ogni due per tre. Abbiamo millemila concerti millemila musicisti e millemila eventi. Sarebbe bello condividere con loro l'astinenza da ballo. E magari organizzare qualcosina in meno.... Ma con più magia. Esempio. Meglio dieci skegge ai giardini reali, o una al chiaro di luna magari a superga? O al castello di Rivoli, come progettavamo già da maggio io e G.? Creare la preziosità. Questo penso. Pochi eventi preziosi più che millemila tanto per farli. Questo è il mio pensiero, sono curiosa di sentire i vostri !! Vi voglio bene - anche se faccio la pistina

(Piace a 14 persone)

F. K., 12 luglio 2014, ore 10. 02

Riflessione assolutamente condivisibile! Il troppo stroppia. Ops, mi correggo: il troppo PUO' stroppiare. La saturazione da eventi danzerecci, a maggior ragione quando focalizzati su determinati balli (mk in primis), può sopraggiungere quando meno lo si aspetta! Ma questa è e resta una questione personale, legata alla sensibilità nonché richiesta/necessità soggettiva di fruir con dis-continuità del movimento in musica (o musica in movimento che dir si voglia). Ciò premesso, ok, nessuno vieta di 'porsi un freno', centellinare per meglio goder della magia della danza... ma l'importante è avere a disposizione una lista di eventi tra cui scegliere! Forzo un po' i numeri, ma giusto per capirci: meglio avere una dozzina di skegge/mk mensili e decidere di partecipare con comodo ad un paio (al max) dei suddetti eventi, oppure convogliare assieme a 200 persone a due mk annuali? Mio pensiero: apprezzo e ringrazio coloro che quotidianamente si prodigano per fornirci luoghi, accoglienza, magia e danze. Non seguirò, come di fatto già accade, tutti gli eventi... ma di tanto in tanto arriverò! Saluti e omaggi

(Piace a 4 persone)

[...]

R. F., 12 luglio 2014, ore 10.56

Concordo non in pieno, di più se possibile. Ma poi se lo fai presente qualcuno ti risponde : «Nessuno ti obbliga, se vuoi vieni sennò ne fai a meno...». Vero: ma in questo modo riduci le MK ad una mera abitudine, come andare al lavoro alla mattina, bruciando quella magia di cui parla N. B. A. e che è quello che contraddistingue questi momenti dall'andare a ballare in discoteca.

(piace a 2 persone)

L. P., 12 luglio 2014, ore 11.03

Cara N... C'è sempre qualcosa di quello che dici in proposito che risuona in me. Tu parli di 'preziosità', legata alla frequenza delle proposte.. Io penso anche alla 'purezza', alla 'libertà' (profonda), all'attenzione con cui si vivono gli eventi.. La ripetizione ravvicinata, la creazione di un gruppo più ristretto di partecipanti 'affezionati', oltre ad essere cose belle e piacevoli, rischiano di creare anche dei meccanismi, forse delle stereotipie inconsapevoli nel modo di vivere la danza, rassicuranti ma un po' statiche (paradossalmente) e che alla fine potrebbero essere un po' limitanti.. Dico forse e uso il condizionale, perché non voglio delimitare le cose con dei giudizi, ma solo provare a tracciare e condividere qui delle sensazioni.. Anche in me è emerso nel tempo il senso di 'perdita'.. Ma è così difficile mettere in parole quello che risiede nel corpo e nelle emozioni, nel flusso libero e spontaneo del momento.. Grazie dell'ascolto, stavolta mi sono dilungata un po'.

(piace a 1 persona)

A. M., 12 luglio, ore 11.30

Secondo me è una cosa che ha che fare semplicemente col carattere personale. Ognuno vede le cose a modo suo. Siamo tutti ballerini che condividiamo la passione della danza giusto? Ci piace ballare? Allora semplicemente creiamo occasioni per ballare, anche tutte le sere perchè ognuno balla quando può e ognuno ha voglia di ballare quando vuole. Ma ballare bisogna farlo tutti i giorni! Io sono musicista e suono TUTTI i giorni, mica mi dico: cavolo meglio se suono di meno sennò rovino la magia della mia musica.. più suono, più divento bravo.. Sono sicuro che in certi posti del mondo, dove la gente non ha paura di divertirsi troppo, ci son piazze dove si suona e balla ogni sera e per loro sarebbe stupido non farlo. Poi ovvio, una skeggia come quella di stasera tra le montagne a Varese è molto più magica di una infrasettimanale al palazzo della regione (che potrebbe tuttavia essere magica per chi partecipa la prima volta...). Ma chi ha detto che ogni skeggia deve essere magica? Lo è quando effettivamente è organizzata in certi posti e in certi contesti, ma se non lo è non è certo colpa delle numerose skegge organizzate prima. Le skegge sono anche semplicemente un ritrovo tra amici, un po come la 'cumpa' del parchetto, che poi ogni tanto organizza la gita al lago... Infatti qui a Milano si è creata una comunità e una rete di intrecci personali che secondo me fa tanto bene a molti. Io la vedo così, e sono ballerino, musicista e organizzatore.

(piace a 10 persone)

S. N., 12 luglio 2014, ore 12. 07

N. B. A. [riferendosi alla ballerina che ha lanciato la discussione], R. F., non condivido il Vs pensiero. Si potrebbe dire lo stesso di tutti gli eventi folk ci sono ogni settimana e diventano un abitudine... Nello specifico ieri sera abbiamo seguito un concerto dei Terminal Traghetti dove si poteva ballare poco e sulla ghiaia. Da qui e' rimasta la voglia di ballare ancora un pochino ed e' nata la Skeggia ai giardini qualcuno e' venuto e ci siamo divertiti. I concerti erano terminati da un pezzo. E come dice F. K. scegliete liberamente a cosa partecipare in tutta serenità senza vincoli e polemiche un abbraccio a tutti.

(piace a 4 persone)

N. B. A., 12 luglio 2014, ore 13.24

Ma sì, l'ho detto fin dal principio, quello che ho espresso è un mio pensiero e un mio 'disagio', raccolgo tutti i pensieri e i punti di vista e cerco di metabolizzarli. Ma una cosa mi viene da dirla subito: è vero che si creano relazioni interpersonali. Ma di che genere? Io in alcune città ho visto grandi famiglie che si riunivano (Torino in primis), in altre gente che balla e basta. Credo che l'assuefazione porti anche a questo. A non calcolare gli altri rapporti, a non capire più che le relazioni umane si creano anche bevendo una birra! È vero che siamo accumulati da una stessa passione (che per me non è il ballo, ma il mondo folk, ci tengo a specificarlo, sono una ballerina ma perché è il mio modo di partecipare a questo mondo)... Ma ognuno la vive in modo diverso e questo magari non viene capito e ovattato da questa smania di ballare.  
(piace a 1 persona)

[...]

G. D. N., 12 luglio 2014, ore 15.44

A mio parere avete ragione un po' tutti. E' vero, se le MK/skegge sono troppo frequenti si rischia di entrare in una routine ed io per primo sono per farne meno. E' altresì vero che ci sono persone che spingono per farne tante. Secondo me dobbiamo trovarci a metà strada. Devo comunque dire che mi fa piacere che ci siano persone, oltre al sottoscritto, che si prendono la briga di lanciare skegge e si organizzano per farle, questo lo trovo positivo. Sempre che, beninteso, qualora si lanci una skeggia/mk, si seguano le linee guida musicali della 'casa madre', di cui questo gruppo è una costola [si riferisce al gruppo nazionale Mazurka Klandestina, *nda*]. Per quanto riguarda la skeggia di ieri devo dire che, nonostante sia durata poco, ha avuto il suo fascino, la sua piccola magia. E questo grazie a J. che ha suonato per noi. E grazie anche a quel pazzo di E. che dopo il concerto dei Detaran si è precipitato da noi mettendo a disposizione l'auto con tanto di autoradio. Perché pazzo? Solo un pazzo può andare dai carabinieri a chiedere di poter salire con l'auto sul marciapiede per poter sentire meglio la musica! Ovviamente han detto no, ma si sentiva comunque benissimo. E' anche per questo che mi piace il mondo del folk, un mondo di squilibrati!!!  
(piace a 8 persone)

R. B., 14 luglio 2014, ore 22.19

Il sole sorge e tutti i giorni... la magia sta negli occhi che aspettano e guardano l'alba... le onde del mare si susseguono sempre... il profumo e il suono del mare sono ogni volta una sorpresa nuova... si può vivere una vita vicino ad una persona, fare l'amore tantissime volte, ma ogni volta ci può essere la sorpresa dell'emozione che fa vivere qualcosa di nuovo... posso mangiare cioccolato tutti i giorni, ma non stancarmi mai del gusto dolcemente amaro che mi lascia in bocca... nella danza è così... ho ballato alcune mazurke centinaia di volte e ogni volta è un'emozione diversa, perché io sono diversa... e se un giorno mi annoio, se diventerà un'abitudine vorrà dire che per un po' farò altro e poi se mi andrà ritornerò... ma penso che la magia non smetterà di esistere, perché è dentro il mio cuore... e per questo ringrazio tutti i meravigliosi 'pazzi drogati mazurkari' come E.

D. V., A. M., S. N. che non si lasciano scappare la minima occasione per ballare, anche solo in cinque intorno a un'auto in un parcheggio buio... non importa dove, non importa quando o quanto... l'importante è non perdere la capacità di emozionarsi e di vivere le proprie emozioni... le emozioni belle che vedo sempre nei tuoi occhi che luccicano, N. B. A....  
(piace a 10 persone)



Fig. 1 Screenshot della mail che annunciava la prima Mazurka Klandestina





Fig. 2 Piazza Affari, 24 ottobre 2008, seconda Mazurka Klandestina (foto di Diego Cantore)



Fig. 3 Gennetines (Francia) 2012, Stage di 'Danses de couple' presso Le Gran Bal de l'Europe, uno dei festival folk più importanti in Europa (foto dell'autrice).



Fig. 4 Vialfré, Gran Bal Trad. Alcuni ballerini aspettano l'alba danzando (foto di Diego Cantore)

## CAP. 4 RIAPPROPRIAZIONE DEGLI SPAZI PUBBLICI

### 1. La città è (ancora) un diritto

Nella Prefazione a uno dei suoi ultimi libri, David Harvey (2013) sottolinea come l'idea di diritto alla città – tema reso celebre da Henri Lefebvre verso la metà degli anni Settanta (Lefebvre 1976) – sia tornato prepotentemente alla ribalta nell'ultimo decennio. Le ragioni di questa straordinaria rinascita, secondo Harvey, sono da ricercarsi in primo luogo nella preziosa eredità intellettuale del filosofo francese e nel potenziale 'generalizzante' del concetto, capace di inglobare in un'unica espressione una molteplicità di esperienze diverse, accomunate però da un unico obiettivo fondamentale: riappropriarsi della città e reinventarla dal basso. Benché a prima vista potrebbe apparire tale, non si tratta per Harvey di una «moda intellettuale del momento» (Ivi, p. 13): i motivi del grande successo che sta conoscendo oggi l'idea di diritto alla città non sono rintracciabili esclusivamente tra le pagine di Lefebvre, ma erompono soprattutto nelle strade e nelle piazze delle città di tutto mondo attraverso il grido più o meno urlato dei movimenti sociali. Movimenti politici come il Movimento 15-M, #OccupyWall Street o le primavere arabe, fenomeni come i flash mob, gli 'attacchi verdi' del Guerriglia Gardening o le pratiche di riuso che interessano i cosiddetti 'vuoti urbani': tutti questi fenomeni contemporanei, pur nell'eterogeneità degli obiettivi e delle pratiche messe in atto, hanno in comune l'aspirazione dei partecipanti a riappropriarsi dal basso del proprio ruolo di soggetti attivi, in un contesto urbano che, al contrario, li vede spesso spettatori passivi di politiche e proposte culturali imposte dall'alto.

Anche il fenomeno Mazurka Klandestina può essere collocato in questo contesto, come si evince dal conciso 'manifesto poetico' riportato nella descrizione del gruppo Facebook: «... con un'attenzione particolare anche al riprendersi il diritto di fruire di strade e piazze pubbliche al di fuori dei circuiti commercial-consumistici dove si deve pagare per qualsiasi cosa»<sup>1</sup>.

Ci troviamo in un certo senso agli antipodi del mondo sociale 'commercializzato' descritto da Paul Cressey in uno dei grandi classici dell'antropologia urbana, un testo che rappresenta anche uno dei primi (e pochi) lavori etnografici interamente dedicato a un contesto ricreativo tipicamente

---

<sup>1</sup> Descrizione del gruppo Mazurka Klandestina. Consultato in data 30 dicembre 2014.

occidentale (le Taxi Dance Hall) incentrato sul ballo (1932). Assai diffuse nella Chicago degli anni Venti, le Taxi Dance Hall erano sale da ballo piuttosto malfamate, il cui nome fa riferimento al fatto che le ballerine ricevevano un compenso ‘a tempo’ (10 cents per ogni ballo), metà del quale finiva nelle tasche del proprietario del locale, mentre l’altra metà veniva trattenuta dalle ‘ragazze a noleggio’, come le definisce Cressey. La caratteristica più significativa di questi locali era il fatto di avere una clientela esclusivamente maschile, composta da uomini d’affari di passaggio e da persone appartenenti alle categorie sociali più ‘marginali’, fra i quali Cressey annovera *hobos*, filippini, slavi, greci, nani, mutilati, ecc.. .

Nella visione di Cressey – che si era soffermato a lungo sul campo, coinvolgendo anche un cospicuo numero di informatori selezionati sulla base di ‘speciali abilità’ (Ivi: XX) – le Taxi Dance Hall erano un’espressione dei profondi mutamenti che l’ambito ricreativo stava conoscendo in quegli anni nel contesto delle metropoli americane: aumento della richiesta di ‘eccitazione’, crescita della ricreazione commercializzata, tendenza generale alla promiscuità e conseguente inadeguatezza dei dispositivi di controllo. Le parole di introduzione al libro, scritte dal collega di Cressey Ernest Burgess (autore dell’omonimo diagramma delle aree naturali urbane), ci consentono di cogliere il significato delle Taxi Dance Hall nel più ampio orizzonte delle trasformazioni del *leisure*, un panorama che abbiamo già descritto in parte attraverso le idee di Victor Turner (cap. 2). Sempre più dissociato dall’ambito familiare e dalle relazioni di vicinato che in passato scandivano la vita delle comunità rurali, tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo il tempo libero stava assumendo nelle città industriali una propria autonomia di significato e di pratiche:

[...] With the passing of the frontier, the bright-light areas or ‘the jungles’ of the city become the *locus* of excitement and new experience. Family and neighborhood recreation have declined in direct proportion to the growth of city-wide enterprises intent upon commercializing the human interest in stimulation. The result has been the growing tendency to make the pursuit of thrills and excitement a segmented interest detached from the other interests of the person (Burgess 1932: XV).

Dopo aver elencato alcuni esempi di dispositivi e formule ricreative introdotti o implementati in risposta al crescente bisogno di eccitazione delle metropoli americane (Miss America, roadhouse, night club e sale da ballo, crescita

del baseball professionistico, diffusione sempre più capillare dell'automobile),  
Burgess prosegue:

In all of these the center of interest has gravitated from the home and the neighborhood to the outside world, *in nearly all of them the effect of participation goes little beyond the stimulation of individual emotion and has little or no function for social integration, and practically all of them are operated on a basis of commercialization* (Ivi: XVI, corsivo mio).

La situazione descritta da Cressey e da Burgess va ben al di là dei confini della Chicago degli anni Venti: nella Francia degli anni Novanta che fa da sfondo a *L'utopia del tempo libero* – tanto per richiamare uno dei testi già citati in precedenza (cap. 2) – il sociologo Daniel Mothé riscontrava la stessa 'povertà' di partecipazione, la medesima assenza di funzione socializzante e la simile tendenza alla commercializzazione delle opzioni ricreative. Vi è certamente molto di vero in queste descrizioni, tanto in riferimento al passato quanto al presente; tuttavia, per quanto adeguate, esse non aderiscono completamente alla realtà, ed è un merito riconosciuto di Turner l'aver saputo intravedere in modo netto anche il potenziale creativo e trasformativo del *leisure* a livello individuale e collettivo.

Il tramonto complessivo della politica (De Matteis 2014: 21) e la grave crisi economica e sociale che hanno colpito l'Occidente a partire dal 2008, hanno esacerbato ulteriormente i drammi sociali della vita urbana ma, allo stesso tempo, hanno visto anche affacciarsi i primi sintomi di una generale inversione di tendenza, una sorta di lotta per il diritto alla città che può essere interpretato come una 'rivincita' sull'estinzione della sfera pubblica denunciata da Richard Sennet nella metà degli anni Settanta (Sennet 2006).

Tornando alle argomentazioni di Harvey da cui eravamo partiti, per il geografo britannico è proprio negli spazi pubblici che queste rivendicazioni del diritto alla città assumono concretezza, attraverso una molteplicità di pratiche intrise di esperienza vissuta e animate da sentimenti e passioni profonde. L'idea del diritto alla città – sostiene Harvey – nasce proprio da qui:

Di solito noi accademici siamo piuttosto abili nel ricostruire la genealogia delle idee. Così, leggendo gli scritti di Lefebvre di quel periodo, riusciamo a rintracciare un po' di Heidegger qui, un po' di Nietzsche là, qualcosa di Fourier da una parte, impliciti riferimenti ad Althusser e Foucault e, ovviamente, l'inevitabile cornice teorica fornita da Marx [...]. E tuttavia, ciò che tendiamo perlopiù a dimenticare è il ruolo svolto dai sentimenti che provengono dalla strada e crescono

intorno a noi: l'inevitabile senso di perdita provocato dalle demolizioni [...], l'euforia o il fastidio per le manifestazioni di piazza [...], la speranza che aleggia quando gruppi di immigrati riportano la vita in un quartiere [...], o l'infelicità che scaturisce dalla cupa angoscia dell'emarginazione [...]. Sono sicuro che Lefebvre fosse molto sensibile a tutto questo [...] (Harvey 2013, pp. 10-11).

Così come faceva Lefebvre nella Parigi degli anni Sessanta, chi oggi si occupa di movimenti urbani non può fare a meno di scendere in strada, mescolarsi alle persone che la animano, osservare da vicino le pratiche che qui prendono vita. Tutte cose, a ben vedere, che rientrano tra ciò che gli antropologi sanno fare meglio<sup>2</sup>.

## 2. Piazze Temporaneamente Autonome

Come si è già avuto modo di accennare in precedenza, il tema della riappropriazione degli spazi pubblici rappresenta a ben vedere, insieme alla gratuità della dimensione ricreativa, uno dei pochi obiettivi intenzionali e dichiarati del gruppo. Occorre dunque partire da qui, perché, pur riconoscendo che con l'ampliamento vertiginoso della comunità tale questione non sempre risulta essere del tutto vicina all'esperienza dei partecipanti, si tratta nondimeno di un aspetto fondamentale per comprendere lo stile di Mazurka Klandestina.

Rispetto ad altre forme di riappropriazione e di riuso che, in questi ultimi anni, hanno interessato gli spazi urbani in contesti geograficamente anche molto diversi tra loro, una prima caratteristica che balza all'occhio della riappropriazione klandestina è la sua *temporaneità*. Uno strumento utile per chiarire questo aspetto così essenziale al fenomeno Mazurka Klandestina è un concetto analitico emerso una decina di anni fa nel contesto della contro-cultura americana, concetto che, pur non provenendo dall'ambito strettamente accademico, si rivela uno strumento utile per provare a intercettare traiettorie e linee di tendenza della vita urbana contemporanea. Si tratta dell'idea di 'Zona Temporaneamente Autonoma' (TAZ), formulata dal filosofo anarchico conosciuto sotto lo pseudonimo di Hakim Bey. La

---

<sup>2</sup> Si segnalano in questo senso i lavori condotti negli ultimi vent'anni dall'antropologa SETHA LOW sullo spazio pubblico presso il PSRG (Public Space Research Group) nell'ambito di quella che può essere definita '*engaged anthropology*' (Low 1996a); 1996b); 2011). In ambito francese, si segnala l'attività del CRESSON (Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain) del CNRS, mentre per quanto riguarda il contesto italiano sono di grande pertinenza con l'idea di un'antropologia applicata allo spazio pubblico le attività dell'associazione culturale 'Anthropolis' di Roma (cfr. Scarpelli, Romano 2011) e le riflessioni multidisciplinari del network 'Tracce urbane'.

Zona Temporaneamente Autonoma, scrive Bey, «è come una sommossa che non si scontri direttamente con lo Stato, un'operazione di guerriglia che libera un'area (di tempo, di terra, di immaginazione) e poi si dissolve per riformarsi in un altro dove, in altro tempo, prima che lo Stato la possa schiacciare» (Bey 2007: 15). Le installazioni artistiche degli Art Parking, gli 'attacchi verdi' del Guerriglia Gardening, le performance ludiche di alcuni Flash Mob e le milonghe improvvisate del Tango Illegal – oltre naturalmente alle performance di Mazurka Klandestina – sono solo alcune delle numerose forme in cui l'idea di TAZ può essere declinata oggi, in modo più o meno diretto e intenzionale a seconda dei casi. Ciò che sembra accomunare tutte queste esperienze, infatti, è innanzitutto la rivendicazione del valore positivo della 'temporaneità' contro l'idea di 'permanenza' sottesa alle grandi rivoluzioni storiche: ciò che conta – sostiene Bey – sono quei «momenti di intensità» che solo un'esperienza straordinaria può far scaturire, momenti che «non possono accadere ogni giorno», ma che nonostante questo (o meglio, proprio per questo) «danno forma e significato a un'intera vita» (Ivi: 13-14).

Tornando al nostro caso etnografico, nel contesto di Mazurka Klandestina (dove peraltro il concetto di TAZ viene utilizzato dagli stessi ballerini in un paio di discussioni su Facebook) la scelta di utilizzare gli spazi pubblici si accompagna all'idea di dar vita a opportunità ricreative e festive diverse da quelle organizzate dagli «aspiranti manager del nostro tempo libero» (Bey 2007: 21). A differenza di ciò che accade in altre situazioni in cui si balla un repertorio simile, ma in uno spazio privato (per esempio i concerti o i bal folk che, come si è detto, una parte consistente dei mazurkari frequenta), nelle piazze klandestine chiunque può accedere gratuitamente, in qualsiasi momento e per tutto il tempo che desidera, tenendo conto che i ritrovi iniziano verso le undici di sera e si protraggono fino all'alba. Non solo: dal momento che non esistono veri e propri vertici all'interno della comunità, l'organizzazione degli eventi è di fatto aperta a tutti e lasciata alla libera iniziativa di chi, di volta in volta, decide di assumersi questo compito. Benché come si è visto esistano al suo interno 'figure di potere' e alcune dinamiche *top-down* nella gestione della leadership decisionale (mi riferisco al ruolo del dj o all'attività degli amministratori dei gruppi Facebook), si tratta di un gruppo sostanzialmente (e dichiaratamente) 'acefalo', dove prevalgono dinamiche di tipo *bottom-up*.

Come si è detto, le performance di Mazurka Klandestina hanno inizio attorno alle undici di sera e terminano di solito la mattina del giorno seguente, lasciando il luogo scelto per l'occasione esattamente come era stato trovato in precedenza: nessuna traccia visibile, nessun segno impresso nel territorio per 'marcare' in qualche modo il proprio passaggio. I ritrovi klandestini, nelle parole di un ballerino, sono «*un momento di poesia regalato a chiunque passi lì per caso*»<sup>3</sup>. L'idea del resto non è quella di impossessarsi in modo permanente di un luogo in particolare, ma piuttosto quella di poter fruire della città e dei suoi numerosi spazi per praticare liberamente la propria passione. Certo, in sei anni di vita del movimento milanese alcune piazze sono diventate 'storiche' (Piazza Affari, dove tutto ha avuto inizio) e altre sono state consacrate 'luoghi d'elezione' (come Piazza Città della Regione Lombardia, dove a partire dal 2010 sono stati organizzati la maggior parte degli eventi più importanti di Milano) ma, come si evince dalla mappa relativa al capoluogo lombardo, le *location* scelte dai mazurkari milanesi per i loro ritrovi sono diverse e spaziano dal centro alla periferia, da luoghi di interesse artistico come la Galleria Vittorio Emanuele e Piazza del Duomo a spazi piuttosto anonimi o solitamente destinati al transito come il già piazzale Maciachini, il mezzanino della metropolitana o un parcheggio sotterraneo (figg. 1-6).

In un articolo pubblicato lo scorso gennaio sul quotidiano *Il sole 24 ore*, il giornalista Francesco Prisco ha definito le Mazurke Klandestine «l'ultima frontiera della protesta musicale», accomunando i ritrovi dei mazurkari alla «rivolta della break dance esplosa nella Harlem di inizio anni Ottanta»<sup>4</sup>. L'articolo, uno dei tanti che la stampa ha dedicato in questi anni al fenomeno, ha inaugurato un dibattito virtuale sulla bacheca del gruppo ed è stato molto criticato per le sue inesattezze, specie per aver deliberatamente manipolato l'idea di riappropriazione urbana nei termini di un aperto dissenso, arrivando addirittura ad affermare che Mazurka Klandestina «'aggreisce' i luoghi che simboleggiano il potere». Un ballerino da sempre sensibile alle implicazioni politiche del gruppo interviene nella discussione e, per descrivere il rapporto che Mazurka Klandestina intrattiene (o meglio, *non* intrattiene) con le istituzioni, utilizza queste parole: «Se devo dare un nome alle pratiche della MK, mi piace riassumerlo in 'ballare come se lo Stato non ci fosse'»<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> L. C. su Mazurka Filosofica (corsivo mio), 2 luglio 2013.

<sup>4</sup> <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2014-01-24/da-facebook-piazza-tutti-pazzi-la-mazurka-klandestina-ultima-frontiera-protesta-musicale-163122.shtml?uuid=ABIU90r>

<sup>5</sup> L. C. su Mazurka Klandestina, 27 gennaio 2014.



Queste considerazioni ci permettono di spostare l'attenzione dalla dimensione della 'temporaneità' dei ritrovi klandestini ai risvolti 'politici' che l'occupazione degli spazi pubblici solleva: in quali delle diverse accezioni va inteso l'aggettivo 'klandestina' contenuto nel nome del gruppo? Se infatti, secondo il vocabolario Treccani, 'clandestino' significa «fatto di nascosto, e si dice per lo più di cose fatte senza l'approvazione o contro il divieto delle autorità», è bene sottolineare fin da subito che il caso di Mazurka Klandestina rientra decisamente nella prima delle due eventualità menzionate. Nel contesto etnografico preso in esame, il fatto di non richiedere i permessi per l'occupazione del suolo pubblico non corrisponde a una presa di posizione frontale anti-sistema (anzi, non c'è l'obiettivo di infrangere la legge e si è sempre molto attenti a non disturbare la quiete dei residenti), ma in un aggiramento della normativa vigente rispetto all'uso degli spazi pubblici o meglio, in una sua sospensione. La questione legale è rimasta a lungo un aspetto implicito di Mazurka Klandestina, ma in tempi piuttosto recenti lo sgombero del gruppo romano da Piazza della Repubblica ha offerto l'occasione per affrontarla apertamente e pubblicamente sulla bacheca del gruppo nazionale.

Nel tentativo di tradurre i ritrovi klandestini nel linguaggio giuridico, la prima difficoltà è quella di definire che cosa essi rappresentino dal punto di vista legale: spettacoli di trattenimento che prevedono attività danzanti (queste ultime curiosamente definite un 'elemento sintomatico' del carattere di imprenditorialità dello spettacolo stesso) o semplici assemblamenti, manifestazioni in luogo pubblico. Le procedure burocratiche da seguire per rientrare nell'ambito della legalità sono infatti differenti nei due casi: in entrambe le situazioni, è necessario dare comunicazione preventiva alla Questura e richiedere al Comune l'autorizzazione per l'occupazione temporanea di suolo pubblico; nel caso di ritrovi danzanti, che rientrano nell'art. 68 del TULPS (Testo Unico delle Leggi sulla Pubblica Sicurezza), occorre aggiungere anche l'autorizzazione del Questore. L'intervento di una ballerina-avvocato nella discussione ha permesso alla community di raccogliere informazioni più precise circa lo statuto giuridico e le eventuali conseguenze legali dei ritrovi klandestini. Vale la pena riportare quasi integralmente uno dei suoi post:

Se si fa rientrare in trattenimento e feste danzanti è peggio perché rientrano nell'art. 68 del TULPS ed è prevista l'autorizzazione quando sono in luogo pubblico... (...) Considerato che non si tratta di spettacoli di intrattenimento ma di

assemblamenti di tante persone, ho pensato dunque che la mera comunicazione ex art. 18 TULPS (che è l'adempimento minimo previsto dalla legge) dovrebbe essere sufficiente... e non ha costi... mi rendo conto però che non è nello 'spirito' delle 'clandestine' che come dice il nome stesso sono così come il tango 'illegal' in un certo senso abusive e nel contempo... in cui non c'è una vera convocazione di persone ma un evento spontaneo... è ovvio che se nessuno organizza, nessuno può inviargli comunicazione... Il fatto che adesso non partecipino più alcune decine ma diverse centinaia di persone potrebbe aver indotto le autorità a temere potessero crearsi problemi di ordine pubblico pertanto non è detto che tali assemblamenti continuino a essere tollerati (M. C. R. su Mazurka Klandestina, 11 marzo 2013).

Dal punto di vista giuridico, i ritrovi dei mazurkari sono dunque 'klandestini' nel vero senso della parola, illegali a tutti gli effetti. Ma è anche vero che, potendo contare sull'estemporaneità e sull'assenza di organizzatori ufficiali, le MK risultano contemporaneamente 'eventi spontanei' e, in assenza di violazioni del codice penale da parte dei singoli o della collettività (disturbo della quiete pubblica, schiamazzi notturni, ecc.), esse non sono perseguibili alla stregua di manifestazioni o spettacoli organizzati. In caso di eventuali illeciti, fino a questo momento non registrati, sarebbero i diretti responsabili a rispondere in prima persona. L'attenzione al rispetto del luogo e della quiete pubblica sono dunque i primi provvedimenti presi dai ballerini per evitare di incorrere in possibili infrazioni: «allora sarà un'atmosfera poetica e non sembrerà una manifestazione di bivaccatori non autorizzata», scrive una ballerina romana, attribuendo una parte di responsabilità per il recente sgombero all'atmosfera eccessivamente 'caciaronà' della serata.

Dal momento che lo statuto giuridico di Mazurka Klandestina non è chiaramente definibile e che le norme che regolamentano l'uso degli spazi pubblici presentano diverse eccezioni, il tipo di provvedimento adottato dalle forze di ordine pubblico può variare a seconda delle circostanze e, in assenza di condizioni di reato, è in sostanza a discrezione dei singoli agenti intervenire o meno sulla base delle ordinanze promulgate a livello locale (fig. 7). A Milano, per esempio, si sono verificati raramente veri e propri sgomberi e, quando c'è stato, l'intervento delle forze dell'ordine era stato sollecitato dagli abitanti della zona per il volume della musica, considerato eccessivamente alto.

Nelle intenzioni dei ballerini, che sono pur consapevoli della propria condizione di clandestinità, non c'è insomma l'idea di porsi in posizione di diretto antagonismo nei confronti delle istituzioni, ma semplicemente la convinzione che gli spazi pubblici appartengano a tutti e che tutti abbiano il diritto di fruirne senza

dover pagare o compilare una serie infinita di carte bollate. La struttura ‘acefala’ e la dimensione spontanea di Mazurka Klandestina, del resto, la rendono difficilmente inquadrabile in una configurazione giuridica stabile, consentendole in un certo senso di giocare con le diverse interpretazioni delle leggi e con i vuoti normativi che da queste conseguono. Le pratiche coreutiche dei mazurkari – proprio come le tattiche quotidiane dei consumatori di De Certeau (2010), che si insinuano silenziosamente nelle pieghe dell’ordine economico dominante del mercato definendo insospettabili traiettorie creative – prendono forma nello spazio interstiziale che si dischiude all’interno delle strutture formali delle istituzioni e possono dunque essere lette come tattiche di resistenza, sia nei confronti della fruizione ordinaria degli spazi urbani, sia rispetto alla commercializzazione delle attività ricreative. Non è forse un caso allora se, tra le metafore utilizzate proprio da De Certeau per descrivere la creatività dei comportamenti quotidiani compaia anche l’idea di ‘clandestinità’ (Ivi: 66): il riferimento qui è alla contrapposizione tra la visione ‘panottica’ e astratta delle strategie pianificate dall’alto e l’esperienza quotidiana, concreta degli attori sociali, spesso costretti (proprio come i clandestini) a improvvisare le proprie azioni sulla base delle occasioni che si presentano di volta in volta.

### **3. Klandestini in casa propria**

Frase troppo spesso abusata, quella del titolo, che di primo acchito il senso comune è portato a intendere come uno di quegli slogan anti-immigrazione da spendere in campagna elettorale. Se infatti la ‘clandestinità’ a cui i fatti di cronaca e l’opinione pubblica ci hanno abituato si associa quasi sempre all’idea di ‘precarietà’, e se i *sans-papiers* (termine francese per ‘clandestini’) sono spesso tristemente anche ‘sans-maison’, potrebbe apparire quantomeno bizzarro che una delle metafore più utilizzate dai klandestini per descrivere la piazza sia proprio quella della casa. Riporto qui di seguito un pensiero in versi pubblicato da un ballerino in proposito:

Nella Notte Klandestina ti ri-appropri della Città. Meglio dire che ti APPROPRI della Città. A meno che tu non l'abbia persa...

Cosa hai di TUO, al fine di comprendere che cosa si intende per appropriarsi della città?

La tua casa.

Ecco allora.

Vivere la tua Città come se vivessi nella tua casa.

Prendertene cura prima di tutto.

Ma viverla, in tutte le sue infinite stanze.

Stanze che sono anche in te. Dentro.

E tu parte di LORO.

La Città è la tua casa.

Bene, la senti come tua?

(post pubblicato in forma anonima su Mazurka Filosofica, 3 giugno 2013)

Benché solo in modo temporaneo e in un certo senso funzionale al desiderio di ballare, nel corso delle performance klandestine la piazza risulta essere abitata ‘come la propria casa’<sup>6</sup>, non semplicemente occupata, e questo è vero in almeno due sensi differenti.

Innanzitutto, lo spazio scelto per i ritrovi viene ‘addomesticato’ attraverso una serie di pratiche e di semplici gesti: dall’arredo minimo per una Mazurka Klandestina (un tavolino per il pc e un altro per le vivande) all’appropriazione creativa di eventuali elementi architettonici o di design presenti in loco, dall’utilizzo di bicchieri personali non usa e getta alla raccolta differenziata, fino ad arrivare alle minuziose operazioni di pulizia effettuate al termine degli eventi (fig. 8). Si tratta di pratiche apparentemente banali, che tuttavia rivestono un’importanza primaria per l’identità del gruppo, poiché riflettono la dimensione di impegno reciproco presente nella comunità e l’assunzione di responsabilità che deriva dal perseguimento di un’impresa comune (Wenger 2006). Nello spirito che anima da sempre i ritrovi klandestini, infatti, il diritto di riappropriarsi degli spazi pubblici è inseparabile dal dovere di prendersene cura; e questo perché, al di là dell’attenzione a non infrangere la legge per non compromettere una posizione già di per sé delicata sotto il profilo giuridico, il rispetto per i luoghi rappresenta la modalità più immediata per rendere manifesta quella capacità di saper disporre del proprio tempo libero rivendicata dal gruppo. Il proposito di vivere la piazza con la stessa cura con cui ci si dedica alla

---

<sup>6</sup> A partire dalla pubblicazione del saggio di Heidegger *Costruire abitare pensare* nel 1952, (Heidegger 1976), il tema dell’*abitare* ha stimolato numerose riflessioni anche in ambito antropologico. Tra le prospettive più interessanti in relazione al posizionamento teorico di chi scrive vi è certamente quella di Tim Ingold, il quale, riprendendo Heidegger, sottolinea come le attività dell’abitare e del costruire non possano essere intese come separate: «Costruire [...] è un processo che continua per tutto il tempo che un ambiente viene abitato. Non comincia con un progetto preformato, per finire con un artefatto finito». (Ingold 2004: 138). Un altro riferimento teorico vicino al punto di vista qui adottato è, in ambito francese, De Certeau et. al. 1994.

propria casa non resta una mera dichiarazione di intenti o un obiettivo astratto, né tantomeno risulta essere qualcosa di scontato per un gruppo perennemente in crescita, bensì è il frutto di un percorso lungo e faticoso, non sempre costellato da esperienze positive.

È questo il caso di una delle prime Mazurke Klandestine ‘in grande’ organizzate nel 2011 in Piazza Città della Regione Lombardia, quando gli ultimi ‘superstiti’ del mattino si sono ritrovati di fronte a una piazza abbruttita da bicchieri e bottiglie abbandonate, cartacce e mozziconi di sigarette. La situazione sconcertante ha sollecitato l’intervento di uno dei fondatori di Mazurka Klandestina, che a poche ore dalla conclusione dell’evento decide di pubblicare sulla bacheca le proprie riflessioni in merito. Eccone un estratto:

Le Mazurke Klandestine sono innanzitutto un momento di divertimento facendo una cosa che ci piace fare, cioè ballare, ma mi piacerebbe che fosse anche un piccolo segnale che si può stare insieme, anche in tanti, in un modo diverso, un modo condiviso, in cui ognuno invece di essere un fruitore pagante di divertimento, e quindi autorizzato a deresponsabilizzarsi (‘tanto ho pagato, o comunque c’è chi ha organizzato per me...’) si prende la responsabilità di esserne protagonista, con gli onori e gli oneri che questo comporta... Se uno dei motti di MK è, come si legge nella descrizione del gruppo, «riprendersi il diritto di fruire di strade e piazze pubbliche al di fuori dei circuiti commercial-consumistici dove si deve pagare per qualsiasi cosa», vorrei qui specificare che se abbiamo il diritto di riprenderci questi spazi abbiamo anche il dovere di fare in modo che quando l’ultimo di noi se ne è andato, tutto risulti come prima, se non addirittura in condizioni migliori, insomma il dovere-piacere di prenderci cura dei ‘nostri’ posti (C. M. su Mazurka Klandestina, 4 dicembre 2011).

Nelle parole di questo ballerino emerge in modo evidente come la clandestinità di questi ritrovi danzanti abbia ben poco a che vedere con le idee di ‘illegalità’ o di ‘delinquenza’ a essa associate dall’opinione pubblica, ma anche con gli attributi di ‘invisibilità’ ed ‘esclusione’ che la accompagnano, per esempio, nei dibattiti di antropologia delle migrazioni. Se ciò che accomuna tali interpretazioni (certamente molto diverse) è il fatto di considerare la condizione di clandestinità in termini di opposizione a quella di cittadinanza, allora l’esperienza di Mazurka Klandestina può essere vista come un esempio abbastanza sorprendente di come questi due termini possano convivere all’interno di un’unica frase: nella città contemporanea, sono proprio i klandestini a incarnare una possibile idea di cittadinanza attiva e consapevole, restituendo un po’ di concretezza a quel concetto tanto evocato, quanto piuttosto rarefatto, di partecipazione.

È però soprattutto in relazione al tipo di socialità cui i ritrovi klandestini danno origine che la piazza – luogo pubblico per eccellenza – risulta essere abitata ‘come la propria casa’. Come si avrà modo di approfondire meglio nelle prossime pagine, nelle piazze klandestine prendono vita delle forme di socialità estremamente intime, basate su un livello di prossimità fisica di norma ammesso solo nello spazio privato, all’interno della propria cerchia familiare e amicale. Nel contesto di Mazurka Klandestina, al contrario, il contatto fisico ‘serrato’ implicato dalla danza coinvolge individui che non necessariamente si frequentano nella vita quotidiana e, ancora più spesso, dei perfetti sconosciuti.

Curiosamente, l’esperienza di Mazurka Klandestina sembra qui giocare ancora una volta con un’autorevole dicotomia. Da un lato, le performance rilanciano la funzione dello spazio *pubblico* come collettore di incontri sfruttandone a pieno le potenzialità: il libero accesso alla piazza è ciò che permette di avere quel continuo ‘approvvigionamento di estranei e sconosciuti’ che rappresenta un ingrediente fondamentale per la vitalità del gruppo. Dall’altro lato, i ritrovi klandestini insinuano negli spazi pubblici uno spazio *privato* che si rende visibile attraverso un modo intimo, quasi confidenziale, di relazionarsi all’altro: un modo più o meno sensuale, intenso o affettuoso a seconda dei casi, ma in ogni modo più simile al tipo di relazioni che restano normalmente confinate entro le mura coniugali o domestiche.

Vi è dunque un atteggiamento di grande apertura nei confronti dei nuovi arrivati, tanto da far affermare a uno dei ballerini milanesi più carismatici di Mazurka Klandestina: «Alle Mazurke Klandestine tutti sono i benvenuti, anche e soprattutto chi non sa ballare»<sup>7</sup>. Certo, esistono modi diversi di occupare lo spazio da parte dei mazurkari più esperti e dei neofiti, ma l’assenza di un palcoscenico o di un vero e proprio ‘spazio spettacolarizzato’ fa sì che chiunque, persino un passante, possa varcare in qualsiasi momento la soglia invisibile che delimita la pista. Utilizzando una terminologia cara alla letteratura antropologica dedicata a specifici rituali (come si è visto, una prospettiva certamente fertile per l’oggetto di studio in questione), potremmo dire che nel contesto di Mazurka Klandestina la pista è accessibile anche ai non-iniziati. Da questo punto di vista, nella visione dei miei informatori le Mazurka Klandestina non sono altro che un tentativo di restituire alle

---

<sup>7</sup> S. F. su Mazurka Klandestina, 19 novembre 2013. Gli informatori che frequentano entrambi i contesti (MK e Tango Illegal) concordano nel ritenere che l’atmosfera di Tango Illegal sia decisamente più ‘snob’, proprio perché è molto difficile essere invitati a ballare se non si conoscono i passi e se non si hanno già dei partner rodati.

danze popolari quella funzione inclusiva e aggregante che ricoprivano nei contesti tradizionali: «Mazurka Klandestina porta con sé un'etica. Un'etica di semplici e atavici valori, nati nelle piazze, aie, villaggi, prati, valori che si passano sempre nei medesimi luoghi attraverso la musica, nell'interpretazione di una danza, nei rapporti interpersonali»<sup>8</sup>.

Il paesaggio sonoro e quello musicale<sup>9</sup> giocano un ruolo determinante in questo processo di 'addomesticamento' della piazza: le emozioni generate dal contatto fisico implicato dalla danza sono inseparabili dalla 'magia' generata dalle note struggenti e malinconiche della mazurka, e trovano una perfetta corrispondenza nello scalpiccio sommesso dei piedi che si offre all'orecchio più sensibile. Sono significative, in proposito, queste parole di un ballerino: «Il ritrovo in un luogo cittadino consente di riappropriarsi dello spazio pubblico, ma la melodie della mazurka clandestina lo rendono *immediatamente domestico*»<sup>10</sup>. L'immediatezza cui l'informatore fa riferimento ci ricorda che l'esperienza di Mazurka Klandestina si gioca innanzitutto a livello sensibile, carnale, sfruttando tutti i canali conoscitivi che il corpo mette a disposizione: per comunicare con il proprio partner durante la danza, certo, ma anche per vivere e abitare lo spazio circostante e attribuirgli un senso.

Il 'senso del luogo': benché questa espressione sia entrata a far parte del lessico di diverse discipline al punto da diventare un'idea piuttosto familiare, può forse essere utile ritornare alle intenzioni di Steven Feld e Keith Basso, curatori dello storico volume *Senses of place*<sup>11</sup>. Secondo i due antropologi, il concetto di 'senso del luogo' allude proprio al processo attraverso cui le persone percepiscono i luoghi investendoli di significato, un processo che non si snocciola soltanto attraverso una costruzione di tipo concettuale, bensì in una relazione 'intima' tra *embodiment* ed *emplacement*, tra *self* e luoghi<sup>12</sup>:

The experience of sensing places [...] is [...] both roundly reciprocal and incorrigibly dynamic. As places animate the ideas and feelings of persons who attend to them, these same ideas and feelings animate the places on which attention has been bestowed, and the movement of this process – inward toward facets of the

---

<sup>8</sup> S. F. su Mazurka Klandestina, 24 ottobre 2013.

<sup>9</sup> In questa sede il fenomeno non è stato analizzato dal punto di vista etnomusicologico, pur ritenendo che questo rappresenti una prospettiva potenzialmente fertile in relazione a Mazurka Klandestina.

<sup>10</sup> M. C. su Mazurka Filosofica, 16 giugno 2013.

<sup>11</sup> S. Feld, K. H. Basso 1996 (a cura di), *Senses of Place*, Santa Fe, School of American Research Press.

<sup>12</sup> S. Feld, K. H. Basso 1996, *Introduction*, in S. Feld, K. H. Basso 1996 (a cura di), *Senses of Place*, cit., pp. 3-12.

self, outward toward aspects of the external world, alternately both together – cannot be known in advance (Basso 1996: 55).

Benché tale processo riguardi in prima istanza il *self*, in determinate circostanze esso può assumere i tratti di un'esperienza incorporata condivisa a livello collettivo, che può a sua volta contribuire alla costruzione di un *noi*. È esattamente questo che accade ogni volta che i klandestini si ritrovano in piazza: nell'oscurità della notte, le sensazioni e le emozioni vissute individualmente e a livello di coppia sono capaci di generare una sorta di 'pelle collettiva' che, trovandosi ad abbracciare anche l'ambiente circostante, finisce per mostrarlo sotto una luce nuova. Proprio come si evince da queste parole di un ballerino:

Ogni volta che passerò per il luogo dove si è svolta la Clandestina, esso, per me, non sarà mai più lo stesso... Dentro questo pensiero è contenuta una rivoluzione. Un modo di vedere il mondo che ci circonda (in questo caso di una piccola parte di esso) in modo nettamente diverso. Dopo aver vissuto con tutto noi stessi e INSIEME, di notte, un luogo che magari durante il giorno ha una funzione sociale accessoria e/o anonima, esso acquisisce da quel momento, per noi, un 'qualcosa': un'identità. E ci sembra anche un'energia. Almeno questa è solo la nostra sensazione (post pubblicato in forma anonima sul gruppo Mazurka Filosofica, 16 maggio 2013).

#### 4. Sensualità dei luoghi

Nelle intenzioni di coloro che hanno dato origine all'esperienza di Mazurka Klandestina, la necessità di riappropriarsi della città si legava all'opportunità di rivitalizzare – attraverso la danza, la musica e la socialità in generale – spazi urbani segnati dal passaggio frenetico della folla diurna, abbandonati la notte al proprio destino, al silenzio di una città deserta<sup>13</sup>. Una rivitalizzazione, dunque, che può essere intesa come una sorta di 'risveglio' dei luoghi, secondo un'idea piuttosto familiare alla letteratura antropologica dedicata ai fenomeni rituali: i pigmei BaMbuti di Colin Turnbull (1960) ritenevano per esempio che in caso di disgrazie occorresse ridestare la foresta con il canto, mentre ai giovani iniziandi Ndembu studiati da Turner (1972) era affidato il compito di suonare un campanello per risvegliare le ombre e gli alberi della foresta da cui si sarebbero estratte le medicine

---

<sup>13</sup> Tale dimensione emerge per esempio in uno dei primi video 'professionali' realizzati su Mazurka Klandestina, realizzato da Tiziana Zaffino e Maria Rosa Pavia il 3 aprile 2009 nell'ambito del Master in Giornalismo IULM, Campus Multimedia. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=HJicdSTPd1Q>.



rituali. Questa comparazione, forse, potrebbe spingersi anche oltre la semplice ‘intenzione suggestiva’, se si pensa che una delle metafore più utilizzate per descrivere le dinamiche della vita urbana (ne troviamo un esempio nella citazione di Burgess riportata in questa sede alle pagg. 120-121) è proprio quella della giungla. Nel suo uso corrente, tuttavia, questa figura retorica coglie di rado la prorompente vitalità delle rigogliose foreste equatoriali, limitandosi a prenderne in prestito il carattere intricato e stratificato.

A questo proposito, il tema del risveglio dei luoghi si presta a fare idealmente da ponte tra il paragrafo precedente – dedicato al modo più ‘concettuale’ con cui i mazurkari si rapportano allo spazio – e le prossime pagine, dove si tenterà di dar conto delle modalità con cui i ballerini vivono ed esperiscono lo spazio a un livello più sensibile, carnale, sfruttando cioè tutti i canali conoscitivi che il corpo mette a disposizione. È comunque opportuno ricordare che l’esperienza della piazza – sensorialmente ed emotivamente connotata – e quella dell’arena virtuale – decisamente più logo-centrica e concettuale – non sono da intendersi come due dimensioni separate, ma vanno intese piuttosto come complementari, simbiotiche: se le performance dal vivo manifestano i tratti dell’esperienza rituale (la liminalità della notte, la perdita dei riferimenti temporali) e della *communitas* turneriana (sospensione dei ruoli sociali; costruzione di un repertorio simbolico condiviso), la «*web communitas*» (Milicia 2014: 282), grazie all’estrema ‘mobilità’ degli smartphone e dei nuovi dispositivi informatici, consente in un certo senso di prolungare l’«effervescenza creativa» (ivi: 283) oltre i limiti dello ‘spazio rituale’, trascinandola nella vita quotidiana dei singoli partecipanti.

Si è già avuto modo di accennare, in queste pagine, alla transitorietà della riappropriazione klandestina: alla fine di ogni serata danzante, i luoghi scelti dai mazurkari per i propri ritrovi ritornano a essere quelli di sempre. O quasi: per tutta la durata di una Mazurka Klandestina, infatti, essi sembrano caricarsi di energie e significati potenti che finiscono per lasciare delle tracce nella memoria dei partecipanti (e dei luoghi stessi). Prendere parte a una di queste performance coreutiche, come si è visto, si traduce per la maggior parte dei ballerini in un’esperienza straordinaria per l’intensità e la magia con cui viene vissuta e, lungi dal costituire un mero sfondo, i luoghi assumono spesso un ruolo da protagonisti in questo processo.

Per cercare di chiarire tale questione, in questo paragrafo ci focalizzeremo sul caso milanese, cercando di far emergere il senso e la ‘sensualità’ dei luoghi (Feld, Basso 1996) dai gesti e dalle azioni di coloro che li abitano, seppur in modo temporaneo. Il concetto di ‘sensualità’, peraltro, appare qui particolarmente calzante, perché facendo virare la nostra indagine da un’idea piuttosto astratta di spazio fisico allo spazio incarnato, cioè alla concretezza del corpo vissuto che si dà necessariamente in un certo ambiente<sup>14</sup>, ci permette di giocare su un duplice registro: a livello del senso comune, tale concetto ci consente di tenere a mente quei processi emotivi innescati dal contatto fisico e dall’intimità dello ‘stile klandestino’ che, come si è detto, hanno un’importanza cruciale per comprendere il *quid* (nonché lo straordinario successo) di questo fenomeno; dal punto di vista dell’analisi scientifica (quello di Steven Feld e Keith H. Basso, curatori dell’autorevole raccolta *Senses of Place*), l’idea di sensualità allude invece al ruolo centrale del corpo e della percezione nell’esperienza del luogo.

Secondo l’approccio fenomenologico adottato dai due antropologi, il processo attraverso cui attribuiamo senso ai luoghi che ci circondano non può consistere soltanto in una costruzione di tipo concettuale, perché nei dati offerti dalla percezione sensibile è già al lavoro quella che Varela chiama una ‘mente incorporata’ (Varela et. al. 1991). Stiamo parlando di una forma di conoscenza ‘locale’ e dunque culturalmente orientata che, non potendo che radicarsi in un luogo concreto, permette al corpo vissuto di integrarsi nell’ambiente circostante. Sottolineando con sguardo critico il predominio del visualismo nella concezione europea di paesaggio (un primato che ha influenzato anche il lavoro di molti antropologi), Feld e Basso evidenziano l’urgenza di recuperare la multisensorialità e la complessità dell’esperienza del luogo, una ricchezza che, nelle parole di Feld, «was never fully sublimated to abstract cognition» (Feld 1996: 92)<sup>15</sup>.

Nelle performance klandestine, in effetti, l’esperienza del luogo si costruisce innanzitutto attraverso sinestesie, per mezzo dell’interazione di diversi ambiti percettivi: la meraviglia ‘visiva’ che nasce dalla constatazione di ballare fra architetture storiche o futuristiche è inseparabile dalla ‘magia’ generata dalle note struggenti e malinconiche della mazurka, così come la sensazione di prendere il

---

<sup>14</sup> Questo passaggio è tipico di un approccio fenomenologico: *emplacement* ed *embodiment* sono concetti profondamenti legati, come ci ricorda Casey (1996) nel già citato volume a cura di Steven Feld e Keith Basso.

<sup>15</sup> Anche i lavori di Johannes Fabian sulla cultura popolare congolese sottolineavano la necessità di adottare una simile prospettiva multisensoriale contro l’egemonia del paradigma visualista (1996; 1998; 2000).

volò su una pavimentazione particolarmente liscia trova corrispondenza nel dolce suono dello scalpiccio dei piedi (spesso nudi, fig. 9) che si offre all'orecchio più sensibile.

Il ruolo fondamentale del corpo vissuto e della multisensorialità in relazione al luogo emerge già a partire dalla scelta dei *setting* in cui organizzare i ritrovi. Per individuare una nuova potenziale piazza non è sufficiente consultare visivamente una mappa della città (mentale o reale che sia): è necessario sperimentare il luogo in prima persona, meglio ancora se in compagnia di qualche ballerino volontario. Questo aspetto viene spesso ribadito anche nelle discussioni su Facebook: «per testare un nuovo luogo, funziona se ci si avvisa in qualche modo in modo da essere almeno 3 o 4 persone e si prende poi appuntamento. Si porta una cassa (ne abbiamo 3) e si testa»<sup>16</sup>.

I criteri che orientano la scelta dei luoghi sono di diverso ordine e, oltre a identificare aspetti strettamente logistici (accessibilità e possibilità di parcheggio, possibilità di ripararsi in caso di pioggia), tengono in particolare considerazione i dati che emergono dall'attivazione di diversi canali sensoriali. Le caratteristiche della pavimentazione, per esempio, sono un aspetto di primaria importanza: «la pavimentazione, quando si tratta di danze, non è un dettaglio... poi si può ballare anche in un campo arato, ma il risultato è differente»<sup>17</sup>. Una volta condivisi sulla bacheca del gruppo Facebook, i risultati dei test preliminari si concretizzano in una sorta di nuova mappa della città in cui i luoghi di interesse non coincidono con monumenti o con zone commerciali, ma con potenziali piste da ballo, angoli nascosti o dimenticati della città dalla pavimentazione particolarmente liscia. Una mappa a cui ciascuno dei partecipanti può contribuire in prima persona pubblicando le proprie 'scoperte' sul forum virtuale, proprio come è accaduto in questo caso, che si riferisce al contesto milanese:

Sapevate che alla fine di via Mazzini, quasi all'angolo con piazza Missori, c'è questa galleria? Io non avevo mai fatto caso! È piena di negozi, ma non mi sembra di aver visto citofoni di appartamenti, semmai uffici. Controllerò meglio. Se rimane aperta, potremmo tenerla presente in futuro. È molto intima, seminascosta, e

---

<sup>16</sup> S. F. su MK Milano e Lombardia, 21 maggio 2014.

<sup>17</sup> D. L. su MK Milano e Lombardia, 12 maggio 2014. Non è certo un caso che, per differenziare i nuovi balli di coppia che si stavano diffondendo in tutta Europa all'inizio del Novecento dalle danze popolari più 'saltate', venne adottata proprio l'espressione di 'ballo liscio': le nuove danze, infatti, erano danze *urbane* e, per quanto inizialmente praticate nelle piazze o in spazi di fortuna (i 'palchetti' non sempre erano disponibili), potevano comunque contare certamente su superfici più omogenee e pulite delle polverose e sconnesse aie dove si ballava in cascina.

il pavimento è eccezionale come quello in Vittorio Emanuele (A. D. su MK Milano e Lombardia, 21 maggio 2014).

Un altro aspetto interessante è che anche quando l'ambiente pone delle restrizioni a livello sensoriale – per esempio in una zona particolarmente trafficata – è possibile trovare soluzioni creative o comunque 'compensatorie'. È questo il caso di Piazzale Maciachini, un 'non-luogo' anonimo e con un transito di veicoli particolarmente elevato (che mal sembrerebbe conciliarsi con l'atmosfera intima delle klandestine), ma allo stesso tempo individuato come possibile *location* in virtù della vicinanza alla metropolitana e della presenza di una struttura coperta abbastanza ampia sotto cui trovare riparo in caso di maltempo. Dopo il consueto giro di ricognizione, un ballerino scrive sulla bacheca del gruppo milanese: «Tutto sommato questo luogo (Piazzale Maciachini) non è affatto male per tante ragioni e inoltre il rumore del traffico finisce per essere una barriera acustica ai palazzi circostanti»<sup>18</sup>.

Ciò che sembra emergere dagli esempi citati è una forma di conoscenza che si esprime in una sorta di 'sensorialità spaziale', una capacità di adattarsi all'ambiente circostante mediante l'apertura di nuove mappe – mentali, ma soprattutto incorporate – che consentono a loro volta di intravedere nuove qualità dello spazio urbano (Thomas 2007) e nuovi modi possibili per abitarlo.

L'antropologo italiano Franco La Cecla considera l'attività del vivere e del conoscere uno spazio come una vera e propria competenza che chiama 'fare mente locale':

[...] Non c'è distinzione tra l'abitare come fare qualcosa di esteriore e l'abitare come sentirsi abitare. L'abitare non è una percezione istantanea [...]. Ci vuole tempo. La mente locale è una competenza e al pari di una competenza liunguistica si acquista. Questo è vero per la propria città o per la propria lingua, ed è vero per un'altra lingua e per un'altra città» (La Cecla 2011: 68-69).

Diversamente da quanto potrebbe suggerire un'interpretazione letterale dell'espressione utilizzata da La Cecla, dalle sue parole emerge chiaramente che la capacità di 'fare mente locale' non comporta solo il coinvolgimento delle facoltà mentali, ma si traduce piuttosto in un saper-fare e in un 'sentire' che – così come le lingue straniere – si apprendono meglio e più velocemente attraverso una

---

<sup>18</sup> S. F. su Giovani Danzatori Milano, 13 giugno 2014

«frequentazione collettiva e assidua nel tempo» (Ivi: 41). Ancora una volta, chi oggi sembra esercitare maggiormente questa competenza sono secondo La Cecla i migranti (spesso clandestini) che, attraverso una serie di pratiche quotidiane che si consumano collettivamente nello spazio pubblico, disegnano nuove mappe mentali e concrete, utili per orientarsi in uno spazio vissuto come estraneo o ancora più spesso come ostile (Ivi: 70).

Non sono però solo i migranti, oggi, a vivere con senso di estraneità gli spazi urbani: i luoghi della città sono progressivamente diventati ‘alienati’ anche ai cittadini stessi (Ivi: 41). Secondo La Cecla, la nascita della città moderna nel XIX secolo, il suo ‘furore’ innovatore e la sua logica di ‘igienizzazione’ hanno fatto piazza pulita della vita di strada, e ciò ha avuto come conseguenza un irrigidimento del senso comune dello spazio, in favore di una sua concezione decisamente più astratta e impersonale (Ivi: 16-17). Parafrasando ancora La Cecla, è come se le nostre mani (e i nostri piedi) non avessero più un accesso diretto alla forma dello spazio (Ivi:18).

A questo proposito, può essere utile effettuare un’ulteriore deviazione teorica prendendo spunto da un articolo di Tim Ingold (2004b) il cui sottotitolo – *The World Perceived Through the Feet* – non può non attirare la nostra attenzione. Le argomentazioni di Ingold sono estremamente ampie e, come al solito, attraversano trasversalmente diversi ambiti disciplinari come la biologia, l’antropologia, la sociologia e la storia. Dopo aver richiamato il tema fondamentale dell’articolo, ci limiteremo dunque a cogliere qualche semplice suggestione che sembra entrare particolarmente in risonanza con il nostro discorso.

L’argomento principale di *Culture on the Ground* (questo il titolo dell’articolo) è provocatorio: se è opinione condivisa – tanto a livello scientifico, quanto nel senso comune – che è grazie alla posizione eretta e alla locomozione bipede che la cultura umana ha potuto svilupparsi, perché i nostri piedi sono rimasti così ai margini delle teorie sull’evoluzione, perennemente subordinati a manisempre più abili e ‘manipolatrici’?

L’idea che la posizione eretta abbia consentito ai primi ominidi di liberare le mani e di renderle così utilizzabili per scopi ‘superiori’, in effetti, è ben solida e radicata a partire dal mondo classico: la storia dell’evoluzione umana coincide in un certo senso con una progressiva divisione dei compiti tra le mani, dispositivi a servizio dell’intelligenza razionale, e i piedi, strumenti finalizzati (e in qualche

modo sempre più confinati) alla meccanica della locomozione (Ingold 2004b: 317). L'influente pensiero di Darwin non fa eccezione: mentre le mani dell'uomo sviluppano abilità manipolatorie ed espressive sempre crescenti rispetto ai primati, i piedi perdono ogni funzione prensile, diventando poco più che un piedistallo per il resto del corpo (Ibidem).

Non è intenzione di Ingold smentire tali teorie, ma piuttosto smascherare la loro forte componente etnocentrica e ideologica:

Paradoxically, it seems that with the onward march of civilization, the foot has been progressively *withdrawn* from the sphere of operation of the intellect, that it has regressed to the status of a merely mechanical apparatus, and moreover that this development is a consequence – not a cause – of technical advance in footwear. Boots and shoes, products of the ever more versatile human hand, imprison the foot, constricting its freedom of movement and blunting its sense of touch (Ivi: 319).

Secondo Ingold, tra sviluppo della cultura e regresso a funzione locomotoria del piede non esiste un nesso causale diretto, ma quest'ultimo è semmai un effetto dei progressi della tecnologia delle calzature che, ponendo una 'civile' distanza tra il terreno e il piede, lo ha progressivamente privato delle sue potenzialità tattili. Filosoficamente parlando, le scarpe sono un simbolo del trionfo della cognizione sulla locomozione, dell'intelligenza umana sull'istinto, della ragione sulla natura. Un trionfo piuttosto relativo, tuttavia, se si considera che è avvenuto al prezzo di una progressiva perdita di abilità: imprigionati in calzature sempre più tecnologiche, i nostri piedi sono ormai privati di ogni possibilità di conoscere e di 'pensare' (Ivi: 323).

La stessa presa di distanza dal terreno, del resto, è ravvisabile per Ingold nella 'infondatezza' (*groundlessness*) della vita urbana moderna e contemporanea: «It is as though, for inhabitants of the metropolis, the world of their thoughts, their dreams and their relations with others floats like a mirage above the road they tread in their actual material life» (Ibidem). Le società metropolitane hanno trasformato lo spazio urbano in una sorta di 'piazza d'armi' (*parade-ground*) dove i pedoni, provvisti di calzature sempre più sofisticate, possono esercitare i propri piedi come se stessero facendo fitness su una *stepping machine*<sup>19</sup>. Appoggiandosi allo studio

---

<sup>19</sup> La *stepping machine* (o *step machine*) è una macchina per il fitness introdotta negli anni Novanta che permette di simulare in posizione 'statica' i movimenti della camminata, della corsa e della scalata senza sollecitare troppo le articolazioni e senza il rischio di incidenti.

del geografo Miles Ogborn sulla Londra della seconda metà del XVII secolo, Ingold afferma che

The construction of pavements offered pedestrians a street surface that was smooth and uniform, regularly cleaned, free from clutter and properly lit. Above all, *the streets were made open and straight, creating a fitting environment for what was considered the proper exercise of the higher faculty of vision – to see and be seen* (Ivi: 326, corsivo mio).

Tutto questo ci riporta al consolidato primato della vista sulle altre facoltà percettive, un primato che affonda le radici nel pensiero filosofico di Platone e Aristotele e che, successivamente, si è riversato anche nell'orientamento *mainstream* di molte discipline come l'antropologia, la psicologia e la biologia.

Ingold, al contrario, è convinto che un approccio più 'fondato' (nel senso di *grounded*) alla percezione sarebbe utile per restituire al tatto il proprio posto nell'equilibrio dei sensi, perché «it is surely through our feet, in contact with the ground (albeit mediated by footwear), that we are most fundamentally and continually 'in touch' with our surroundings» (Ivi: 330). In vista di questa nuova agenda per gli studi antropologici, psicologici e biologici, una delle sfide proposte dall'antropologo britannico è cercare di scoprire quali sono le peculiarità del tatto 'pedestre' rispetto a quello manuale: in quali situazioni, per esempio, il suolo su cui camminiamo non rappresenta solo lo 'sfondo', ma anche il focus delle nostre percezioni?

L'esperienza klandestina nel suo complesso sembrerebbe offrirne un possibile esempio: per i mazurkari, la pavimentazione urbana non rappresenta solo un *background* su cui si stagliano le cose da percepire<sup>20</sup>, ma diventa essa stessa oggetto di percezione sia in occasione dei test preliminari *in loco*, sia durante le performance vere e proprie. Ma non solo: la riorganizzazione percettiva ha effetti anche sulla vita di tutti i giorni, e io stessa mi sono sorpresa più volte ad accennare a qualche passo scivolato per testare la levigatezza della banchina da cui ogni mattina

---

<sup>20</sup> Nella testimonianza *self-publishing* di Luca Turchet – sound designer, musicista e compositore, appassionato frequentatore del mondo folk – la centralità del tatto pedestre nel ballo folk (e in generale nella danza) è citata fra gli 'accessori per il ballo', al pari del profumo e dell'abbigliamento: «Quanto alle scarpe, si va da quelle da ballo al ballare a piedi nudi, tanto gli uomini quanto le donne. Come tanti altri ragazzi, preferisco ballare a piedi nudi o al più con dei sandali, ma sempre senza calze. Mi da un senso di libertà e lo trovo decisamente più comodo. Anzi ci si abitua talmente tanto a ballare a piedi nudi che ogni volta che si balla con le scarpe non ci si sente più a proprio agio. Tuttavia a fronte di tale comodità vi è il costante rischio di ricevere pestoni tremendi, specialmente dai neofiti, e se i pavimenti delle piste da ballo non sono perfettamente lisci si rischia di farsi male. La bontà di un festival si riconosce anche dalla qualità dei pavimenti. Comunque dopo qualche anno di esperienza, si fa il callo sia ai pestoni sia alla paura di riceverli, e si evita di ballare scalzi quando ci sono troppe persone sulla pista da ballo» (Turchet 2013: 88).

prendo il treno per andare al lavoro, e lo stesso ho fatto a casa di amici, sotto i portici dei ristoranti, negli atri condominiali e persino (ma solo qualche volta) lungo i corridoi della mia università.

Le pratiche coreutiche klandestine, a ben vedere, implicano una vera e propria riorganizzazione delle abitudini e delle capacità percettive (Wacquant 2002) che, oltre a interessare il corpo in relazione allo spazio circostante, si determina anche – e contemporaneamente – nel rapporto che esso intrattiene con altri corpi nel momento della danza. Avremo modo di ritornare in modo più approfondito su queste tematiche nel prossimo capitolo.

Tornando invece alla ‘sensualità’ dei luoghi, è possibile affermare che, se in generale l’esperienza dei cittadini e il loro modo di abitare lo spazio urbano sembra essersi appiattita tanto sul piano sensoriale quanto su quello cognitivo, i ritrovi dei mazurkari – proprio come le pratiche quotidiane dei ‘veri’ clandestini – possono essere letti come un tentativo di restituire allo spazio la sua concretezza sensibile, il suo essere ‘intrecciato alla vita’. Allo stesso modo, le performance klandestine si intrecciano profondamente allo spazio circostante in un processo continuo e senza fine (Tilley 1994 cit. in Ingold 2004b: 333).

Particolarmente esemplare, in questo senso, è il caso di Piazza Città di Lombardia, attuale luogo-simbolo di Mazurka Klandestina a Milano. Forse anche a causa della sua recente costruzione<sup>21</sup>, pochi milanesi conoscono questo spazio con il suo vero nome, e in pochissimi saprebbero raggiungerlo senza navigatore. Per qualcuno, forse, a Milano una piazza che si chiama così nemmeno esiste.

Ci sono almeno cinquecento persone, però, che saprebbero arrivarci quasi a occhi chiusi, molti dei quali neppure milanesi. Sono persone che l’hanno arredata con un semplice tavolino, due casse e un computer, che hanno saputo vedere nelle maniglie delle sue anonime porte a vetri dei possibili appendiabiti o che saprebbero trovare l’angolo più riparato a seconda di dove tira il vento. Persone che conoscono quasi ogni singola beola del suo pavimento perché lo hanno spazzato più volte con cura, o perché ci hanno ballato sopra così tanto da aver consumato le soles delle scarpe. Per tutte queste persone, Piazza Città di Lombardia è ‘la Piazza della Mazurka Klandestina’.

---

<sup>21</sup> Inaugurata ufficialmente il 21 marzo 2011, Piazza Città di Lombardia ospita la nuova sede di Regione Lombardia ed è attualmente la piazza coperta più grande d’Europa. Si sviluppa secondo una forma ogivale su una superficie di circa 4.000 m<sup>2</sup> coperti da una struttura modulare in efte posta a 32 metri di altezza.





Fig. 1 Skeggia in Galleria Vittorio Emanuele (foto di Gianluca Miano)



Fig. 2 Skeggia itinerante con 'sosta' in Piazza del Duomo (foto di Diego Cantore)



Fig. 3 Skeggia alla fermata Affori della MM1 (foto di Gianluca Miano)



Fig. 4 Mazurka Klandestina nel parcheggio sotterraneo di un centro commerciale a Bergamo (foto di Gianluca Miano)



© DiegoCantore

Fig. 5 Milano, Skeggia alla Palazzina Liberty (foto di Diego Cantore)

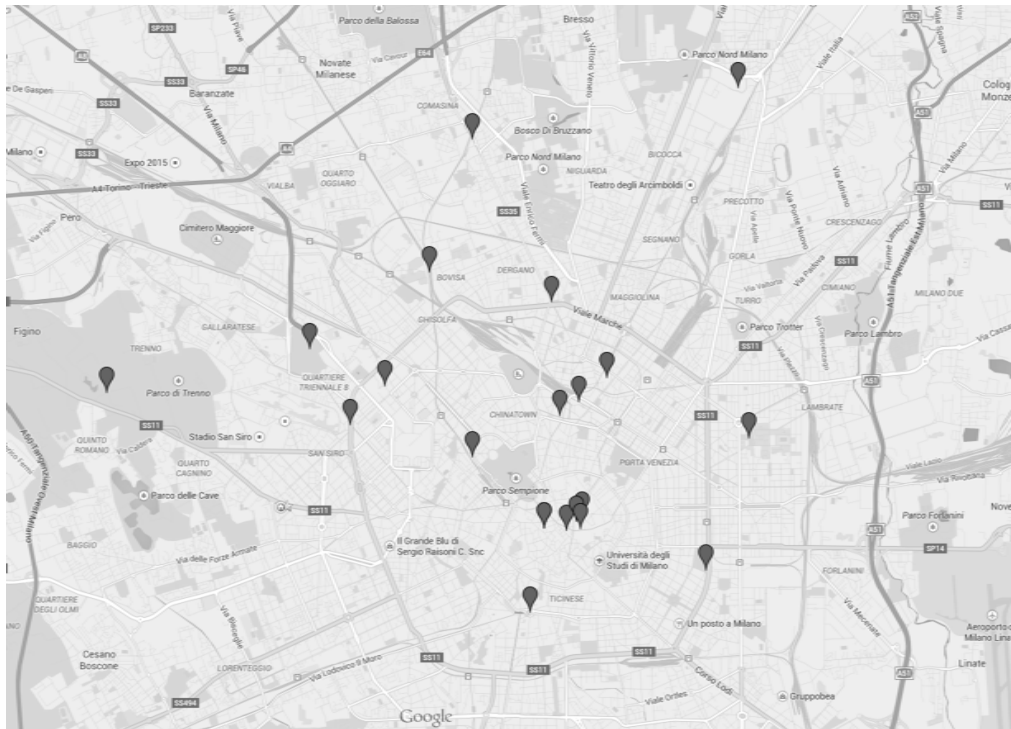


Fig. 6 Mappa delle Mazurke Klandestine organizzate nella città di Milano (realizzata dall'autrice e aggiornata al 31 marzo 2015)



Fig. 7 Consultazioni 'rilassate' con la Polizia Locale a Bergamo in occasione di una Mazurka Klandestina (foto di Gianluca Miano)



Fig. 8 Piazza Città di Lombardia, operazioni di pulizia 'minuziosa' al termine di una Mazurka Klandestina (foto di Diego Cantore)





Fig. 9 Due ballerini danzano a piedi nudi (foto di Gianluca Miano)

## CAP. 5 RIAPPROPRIAZIONE DELL'INTIMITÀ

### 1. Stile 'klandestino'

Come già visto nel secondo capitolo, il concetto schechneriano di 'intensità della performance' ci permette di guardare a Mazurka Klandestina da un'angolatura particolare: attraverso la compresenza di diversi attori sociali impegnati simultaneamente in un'esperienza fisica a forte intensità corporea, i raduni klandestini generano un flusso di energia collettiva che provoca un senso di straniamento spazio-temporale e che può accompagnarsi all'emergere di un nuovo *habitus* percettivo (Wacquant 2002) e di un saper-fare incorporato. Tale *habitus* è stato successivamente visto all'opera nelle pratiche – estremamente 'sensuali' – attraverso cui i mazurkari abitano e rivitalizzano lo spazio della città (cap. 4). In questa sede, invece, l'esperienza di Mazurka Klandestina e l'intensa sensualità delle sue danze verranno lette come un tentativo di riappropriarsi dell'intimità per farne una risorsa, uno strumento per conoscere ed entrare in comunicazione con l'Altro.

Una doverosa premessa: attorno al tema dell'intimità e delle sue possibili applicazioni epistemologiche la letteratura esistente è assai poco generosa di titoli significativi, specialmente in relazione all'ambito ricreativo e intorno al tema della danza, che hanno storicamente rivestito un ruolo piuttosto marginale rispetto ai dibattiti *mainstream* dell'antropologia (Natali 2009). Fa eccezione, in questo senso, il testo *Sociologie des danses de couple* di Christophe Apprill (2005), una delle pochissime monografie che affronta senza imbarazzo metodologico il tema della sensualità dei balli di coppia a partire da un terreno etnografico specifico, il tango.

Tuttavia, prima di approfondire queste possibili implicazioni, anche questa volta pare opportuno partire dal campo, nel tentativo di individuare e di descrivere le 'tecniche del corpo' (Mauss 1965) peculiari al contesto preso in esame. In effetti, per quanto non esista qualcosa di codificato identificabile come lo 'stile klandestino', anche una breve frequentazione del contesto può essere sufficiente per riuscire a distinguere il modo di ballare dei mazurkari da quello di chi ha imparato a ballare ai corsi e che si limita a farlo sostanzialmente ai concerti o ai *bal folk*.

A questo proposito, può essere interessante prendere le mosse da una conversazione virtuale avvenuta tra due ballerini francesi sulla bacheca del gruppo

Facebook 'Mazurka Klandestina'. Una ballerina di Marsiglia diretta a Padova chiede se ci sono Mazurke Klandestine in programma nel nord Italia per i giorni in cui sarà di passaggio; in tutta risposta, troverà le 'istruzioni per l'uso' di un suo connazionale, diventato negli ultimi anni parte integrante della comunità:

A. M. T., 16 novembre 2014, ore 16.55

Bonjour!

excusez-moi, je ne parle pas un mot d'Italien...

Je fais le trajet Marsiglia-Padova le 19 et le 21 décembre. J'ai deux possibilités: Torino-Milano-Brescia-Verone ou Genova-Piacenza-Brescia-Verone. Je cherche des bals ou des Mazurkas Clandestines sur ma route le 19 et 20 décembre. Quelqu'un peut-il me renseigner?

Merci!

Céline

L. T., 16 novembre 2014, ore 21.05

Bonjour Céline. Tout d'abord...allant danser parfois en MK, en Italie (évidemment!!), j'attire ton attention sur le fait qu'en Italie on danse vraiment de très près, et aussi au ressenti. Donc, pas vraiment coincé comme les français... même si l'on ne se connaît pas, au minimum c'est tête contre tête d'entrée de jeu et le bras du gars qui va au delà de l'attache du soutif pour une gestion du guidage typée tango.. *Donc gaffe au dos*. Il faut savoir aussi que cela se passe dans des endroits insolites et en extérieur..et que ça peut cailler....Donc prévoir le manteau, l'écharpe et le bonnet à la période où tu y vas n'est pas un luxe. Il faut savoir aussi que souvent la MK dure toute la nuit.... Tu peux trouver le calendrier ad hoc, mais évolutif ici: [...]. Je vois donc que pour le moment il y en a une à Varèse. Cela dit, les Milanais sont des passionnés et je recommande... Au plaisir...  
(corsivo mio)

Benché la sua risposta abbia un tono ironico e affettuoso nei confronti delle Mazurke Klandestine (che peraltro lui stesso frequenta), il ballerino francese si sente in qualche modo in dovere di mettere in guardia la sua connazionale rispetto all' 'alto grado di sensualità' di questo genere di appuntamenti danzanti (in tre parole: «occhio al posteriore!»). Difficile negare l'utilità pragmatica di queste parole, così come il senso di disorientamento che può cogliere chi si accosta per la prima volta a una serata klandestina: per chi non conosce l'ambiente (e forse a maggior ragione per chi, magari, non ha mai ballato in vita sua), l' 'iniziazione' può risultare effettivamente spiazzante. Lanciarsi tra le braccia del primo ballerino che ti rivolge un invito è cosa piuttosto comune all'universo delle danze di coppia

(soprattutto per le donne, ma anche per gli uomini, dal momento che l'invito non è sempre prerogativa maschile), assai meno comune è ritrovarsi nel giro di pochi istanti avviluppati in un abbraccio dal sapore intimo e sensuale.

A proposito dell'elemento 'sensualità' dei balli klandestini, è necessario effettuare subito un'importante precisazione: tutti i balli di coppia – non solo le danze klandestine – implicano un contatto fisico tra partner generalmente (ma non necessariamente) di sesso opposto, e tutte sono dunque potenzialmente in grado di originare quelli che il sociologo Christophe Apprill chiama 'spazi di circolazione del desiderio' (Apprill 2005: 32). Una certa sensualità impregna l'intero universo delle danze di coppia, e la 'concretezza' di tale aspetto si esprime innanzitutto negli atteggiamenti di critica, sorveglianza, giudizio morale e persino divieto che queste danze hanno sempre suscitato<sup>1</sup>. Da buon sociologo, Apprill ci tiene a sottolineare come normalmente tale 'eccitazione' venga in qualche modo regolata sul terreno della pratica: «essendo realizzata sotto lo sguardo del gruppo, la relazione promiscua esige un controllo di sé che si esprime tanto nella danza, quanto nei momenti che le fanno da contorno» (Ivi: 32, traduzione mia). Anche nel contesto di Mazurka Klandestina, del resto, esistono simili dinamiche di impegno reciproco: si ricordano per esempio l'azione di 'sorveglianza collettiva' svolta da tutti i partecipanti alle serate klandestine, affinché il contatto fisico fra i ballerini non oltrepassi i limiti negoziati a livello di coppia (cap. 3). Il punto sta nel 'dove' si pongono questi limiti, e dal momento che risulterebbe difficile (nonché farraginoso) estendere il discorso ad altre danze di coppia di cui non si dispone di materiale etnografico di prima mano<sup>2</sup>, ci sembra più ragionevole circoscrivere la comparazione a livello 'regionale', limitando al contesto delle danze folk le nostre considerazioni a proposito dell'elemento sensualità dei balli klandestini.

L. T. – il ballerino francese – parla di un modo di ballare 'all'italiana', riferendosi evidentemente alle performance di Mazurka Klandestina dove, in questi ultimi anni, si è assistito alla nascita di un modo completamente nuovo di interpretare le danze folk e la mazurka in particolare: il cosiddetto 'stile klandestino'. A ben vedere, sono soprattutto coloro che lo 'criticano' – piuttosto che coloro che lo 'praticano' – a utilizzare più spesso l'espressione 'stile klandestino',

---

<sup>1</sup> Secondo Apprill, anche la scarsità di lavori scientifici sull'argomento danze di coppia è in qualche modo riconducibile all'elemento 'sensualità', che ha rappresentato a lungo un elemento *tabù* (nel senso generale del termine) in ambito accademico e che pone indiscutibili problemi morali (2005: 85).

<sup>2</sup> Per lo studio di altri generi di ballo di coppia estremamente diffusi e di successo, come il ballo latino americano o il tango argentino, si rimanda al lavoro di altri studiosi, tra cui il già citato Apprill o Tylor (2000).



nella maggior parte dei casi in un'accezione negativa o addirittura denigratoria: come sinonimo di 'struscio' (per usare un'efficace espressione utilizzata soprattutto a Milano, a livello emico) o come sintomo quasi inequivocabile di assenza di tecnica. I klandestini, dal canto loro, si limitano piuttosto a difendere la libertà d'interpretazione della danza e a mettere in risalto l'importanza primaria dell'aspetto comunicativo-emotivo rispetto a quello meramente tecnico-esecutorio.

Al di là di queste polemiche che interessano molto da vicino lo stile klandestino (e che per ragioni espositive troveranno uno spazio più ampio nel prossimo capitolo), e nella consapevolezza che si tratta di un tentativo di semplificare e schematizzare ciò che nella realtà si declina in una serie infinita di varianti stilistiche<sup>3</sup>, le caratteristiche dello stile klandestino – ovvero gli elementi che ci permettono di distinguere il modo in cui si balla in piazza dagli altri contesti in cui è presente un simile repertorio folk – sono sostanzialmente tre:

a) La prima caratteristica riguarda la gestione della distanza tra i ballerini nella coppia, distanza che nel contesto di Mazurka Klandestina è generalmente ridotta, in certi casi del tutto inesistente (figg. 1, 2). A questo proposito, il già citato sociologo Christophe Apprill distingue per quanto riguarda il tango tra una postura aperta e una postura chiusa: mentre nel primo caso c'è una certa distanza tra il petto dei due ballerini, nella postura chiusa – *pecho a pecho* – il petto dei ballerini è molto vicino o entra addirittura in contatto (2002: 183). Questi due modi differenti di gestire la distanza tra partner corrispondono (seppure in modo non assoluto) a due diversi 'mondi di appartenenza' del tango: la postura aperta è tipica del tango da scena, molto figurativo, elegante e danzato in spazi molto grandi, mentre la postura chiusa è associata al tango *milonguero*, una danza decisamente più intima e sensuale (2002: 184).

Tenendo presente che si tratta di comunità molto sovrapposte, è possibile riscontrare una simile distinzione anche all'interno del mondo delle danze folk: nei contesti più 'tradizionali' (i concerti o i *bal folk*) vige una postura più aperta, mentre nelle performance di Mazurka Klandestina la postura è decisamente chiusa.

b) La seconda caratteristica dello stile klandestino, a ben vedere, è proprio una conseguenza diretta della prossimità fisica: se la distanza tra i partner si riduce,

---

<sup>3</sup> Non dobbiamo dimenticare quanto affermato nel par. 3.2 a proposito della mazurka, una danza 'carente' a livello strutturale e dunque più aperta di altre ad accogliere nuove possibili interpretazioni, a loro volta suggerite e alimentate dai ritmi sempre più lenti e 'sinuosi' proposti dai musicisti contemporanei.

aumenta il contatto tra i corpi dei ballerini e questo, nel contesto specifico delle performance klandestine, si traduce in una lunghissima serie di danze corpo-a-corpo (più che *pecho-a-pecho*) (figg. 3, 4). Il contatto fisico ‘serrato’ tra partner – in gergo locale, lo ‘struscio’ – ha ovviamente importanti ricadute sia sul piano sensibile, sia sul versante emotivo: le performance klandestine – lo vedremo meglio nel prossimo paragrafo – si traducono talvolta in veri e propri ‘esperimenti socio-sensuali’ (Jackson P. 2004), che oltre al piacere del ballo in sè, al fascino della piazza e al gusto della ‘convivialità’ klandestina, mettono in moto altre dinamiche e coinvolgono altri fattori<sup>4</sup>.

c) La terza caratteristica dello stile klandestino riguarda la gestione del corpo nello spazio a livello di coppia e il rispetto (trasgredito) di una delle regole fondamentali dei balli di coppia: la ronda. Per creare un movimento armonico a livello collettivo, infatti, le coppie in pista devono sempre muoversi e ruotare in senso antiorario, pena il rischio di inevitabili scontri. Nei balli klandestini, invece, le coppie tendono a ballare sul posto o, in ogni caso, a seguire traiettorie del tutto libere e improvvisate.

La trasgressione della ronda nel contesto di Mazurka Klandestina, di per sé, non rappresenta un problema, perché lo spazio della piazza è generalmente molto più ampio rispetto alla maggior parte dei locali o delle piste da ballo. Diventa invece un problema in altri contesti – come i concerti o i festival – dove i mazurkari incontrano le altre comunità folk, e dove il mancato rispetto della ronda diventa, insieme ad altri elementi, uno dei principali bersagli polemici dei difensori più tenaci della tradizione.

Abbiamo dichiarato in partenza quanto parlare di uno ‘stile klandestino’ possa risultare eccessivamente reificante, tanto rispetto alla molteplicità di

---

<sup>4</sup> Un'altra possibile ipotesi in merito alla postura corpo-a-corpo tipica dello stile klandestino (un'intuizione del tutto ‘incorporata’ che proviene dalla mia personale esperienza di campo e che, sono sicura, non troverebbe molti pareri favorevoli, nè tra i miei informatori, nè tanto meno tra gli insegnanti o gli studiosi di danza) è che, oltre ad avere innegabili connessioni con l'aspetto comunicativo-emotivo delle danze klandestine, il contatto fisico ravvicinato possa avere a che fare anche con un aspetto ‘cinetico-relazionale’. Certo, per ballare bene tecnicamente le danze di coppia presenti nel repertorio folk è necessario adottare una postura aperta, una postura cioè che prevede una certa distanza tra i ballerini. Tuttavia, il contatto corporeo può diventare uno strumento estremamente efficace per cavarsela al meglio da autodidatti, ovvero per riuscire a trasmettere o intuire meglio i gesti e gli spostamenti suggeriti di volta in volta da partner sempre diversi. Nel mio caso, per esempio, l'utilità del contatto ravvicinato con il partner è stata più volte avvertita nel corso dei primissimi mesi di apprendistato; una volta acquisiti i primi rudimenti ‘tecnici’ e un minimo di confidenza con la danza, ho potuto anch'io apprezzare progressivamente i vantaggi della postura aperta dal punto di vista esecutivo.

interpretazioni esecutive individuali, quanto in relazione alla preminenza dell'aspetto comunicativo-emotivo della pratica, che tende a mettere in secondo piano ogni questione meramente tecnica. Si tratta solo di una tendenza – uno 'stile', appunto – che è opportuno cercare di rendere più aderente al contesto attraverso le singole voci di alcuni ballerini.

In un post pubblicato da un ballerino su Facebook, per esempio, il *coté* comunicativo della danza (e di Mazurka Klandestina in particolare) sembra emergere in modo piuttosto chiaro, sebbene espresso attraverso un linguaggio a tratti un po' criptico:

La danza è una forma di comunicazione. Ci facciamo un'idea della danza ma la danza non è un pensiero ma un'azione comunicativa. Non è una immaginazione ma qualcosa di reale. E vitale. Si finisce per innamorarsi del pensiero del danzare e così ce ne facciamo un'immagine; una cosa è danzare un'altra è costruirsi un'immagine ed identificarcene. Come per l'uso delle parola, se incontri una persona di cui hai parecchio piacere, non parli per celebrare l'uso della parola – cioè non per l'immagine che ti sei fatto della verbo 'parlare' – ma comunichi, scambi: pensieri, stati d'animo, sentimenti... e questa la chiami comunicazione. Dici: «Ho incontrato una mia amica per caso, era tanto che non ci vedevamo...», non «...abbiamo fatto uso della parola». Stesso discorso per il linguaggio scritto. Così quando danzi veramente non pensi allo 'star danzando' ma a che stai comunicando. È anche vero che prima bisogna imparare... ma il fine, l'obiettivo – in particolar modo alle Mazurke klandestine – è lo scambio (S. F. su Mazurka Klandestina Milano, 16 gennaio 2014).

L'ultima frase di questa citazione è interessante, perché suggerisce la possibilità di leggere le pratiche coreutiche dei klandestini attraverso una categoria antropologica che, dopo aver rappresentato a lungo il nucleo principale di alcuni dibattiti classici della disciplina, è tornata recentemente alla ribalta come paradigma alternativo alla modernità capitalistica: il dono (Godbout 1992; Dei 2012). La 'gratuità' dei ritrovi klandestini, infatti, non si limita al versante puramente economico e all'estraneità delle serate danzanti dai circuiti commerciali e consumistici, ma è una dimensione che permea anche il momento della danza. Innanzitutto, non essendoci momenti di apprendimento formalizzato, ogni ballo rappresenta un'occasione per 'donare' all'altro (e per ricevere da lui) movimenti, passi e gesti acquisiti altrove, attraverso la pratica con altri ballerini. Io stessa ho imparato a ballare così, accogliendo i suggerimenti che mi venivano 'donati' dai miei partner (o dalle mie partner) di danza, per farne poi dono a mia volta a danzatori meno esperti.

Ma è specialmente a un livello più profondo che la categoria del dono può aiutarci a comprendere meglio alcune peculiarità delle danze klandestine. Attraverso l'intenso contatto fisico e l'intimità generata dalla danza, per l'intero corso della notte i ballerini si scambiano soprattutto emozioni, donando gratuitamente una parte di sé al partner del momento e continuando a farlo con i partner successivi. Si tratta di dinamiche che possono essere destabilizzanti sul piano emotivo e che non sono del tutto del prive di risvolti dolorosi: avremo modo di ritornare sulla 'sofferenza' di Mazurka Klandestina nel prossimo paragrafo.

In un altro post pubblicato su Facebook da un ballerino, la dimensione del 'dono' risulta ancora più esplicita:

Non ballo da moltissimo tempo, sono più o meno 5 anni ed in questo periodo di tempo ho sicuramente 'ricevuto' un sacco da chi la danza la danzava ancora prima di me!! Ho appreso, ho immagazzinato, ho memorizzato ed alla fine ho modificato, conglobando tutto quello che avevo, ed apprendo ancor oggi, nel mio modo di esprimere la danza. Io ho vissuto un sacco di anni con la musica, non da piazza come quella che ascolto oggi, ma era un vivere la musica per compagnia e per il gusto di poter dire : si la so anche io! Ora è diverso, molto diverso. Ballando con 'tutte' le ballerine apprendi da ognuna di esse una sensazione nuova che ti permettere di 'trasmettere' ogni volta un qualcosa di diverso e solo il semplice fatto che loro si fidino di te ti fa capire che quello che esprimi è quello che sei!!! Le cose più belle ti accadono in quella manciata di minuti in cui liberi le tue sensazioni e le trasmetti agli altri, disconetti tutto. Il tuo mezzo neurone (alcuni ne hanno solo un quarto) si blocca non ti consiglia più nulla perchè lui in quel momento ti lascia libero di essere quello che sei e che esprimi con la danza, con la mazurka, dal tuo partner senti complicità ed empatia e passo dopo passo ti incontri con l'altro, lo senti, il tuo ed il suo sono respiri che all'unisono librano nell'aria. Questo ti 'sconvolge' ti trasporta ti fa sognare, ma è più forte di te e pensi che da un momento all'altro tutto questo finirà ma non lo dimenticherai; è vero poi si torna al solito tran tran ma non in quel momento non in quell'avventura, ma dopo. E' verissimo quello che dice C. D., sei più disposto a sorridere e capisci che questa danza ti permette di amarti un po di più per dare agli altri ciò che tu hai appreso!! Non dimenticherai facilmente quei momenti, è vero la vita reale è un'altra cosa ma se si può sognare e trasmettere qualcosa a qualcuno gratuitamente nella consapevolezza che (ti) stai facendo del bene e che per il tempo di un sospiro hai donato qualcosa di meraviglioso ad altri!! E' questo non ti costa nulla, ma ti arricchisce all'interno e ti permette di affrontare i problemi, che ci saranno sempre nella vita, con uno spirito diverso. Lo spirito di chi danza!! (G. A. su Giovani Danzatori-Milano, 15 settembre 2014)

Se volessimo attribuire allo 'stile klandestino' un significato più profondo, potremmo allora dire esso consiste in un atteggiamento di apertura verso ogni esperienza di condivisione che può scaturire attraverso la pratica; una condivisione di danze, di sorrisi, di abbracci; uno scambio di 'intimità'.

A conclusione di questa riflessione sullo 'stile' dei mazurkari klandestini, ci sembra opportuno richiamare un altro lungo post pubblicato su Facebook da una ballerina che, riportandoci alla dimensione corporea delle performance, si chiude anticipando in modo suggestivo alcuni dei temi che verranno trattati nelle prossime pagine:

## DANZANDO IN MAZURKA

Una chitarra arpeggiata, la ritmata melodia dell'organetto che porta il racconto musicale, il dolce acuto del violino che ricama il tutto e due corpi che si muovono, si toccano, si accarezzano a volte, si attaccano altre volte in una simbiosi perfetta.

La mazurka francese è tutto ciò.

Quando mi trovo a danzarla per ore e ore, il mio corpo diventa morbido e vellutato, si muove al suono di quegli strumenti che lo accompagnano a trovare un altro corpo.

L'incontro è delicato e rispettoso: un braccio del corpo maschile avvolge la mia schiena, l'altro braccio afferra il mio con quella dolcezza impercettibile impregnata di sicurezza interna per poter sostenere il mio corpo. Io mi lascio andare assecondando la presa ed inizia la danza. Gli occhi si chiudono, i piedi iniziano a muoversi piano piano a passo, ogni piccola parte del corpo inizia a toccarsi: le due mani, le gambe, la pancia, il pube ed infine la testa quasi in una coccola infantile. In me nasce subito la percezione di calore, appagamento, una piccola simbiosi che tutto il corpo percepisce sia fisicamente che emotivamente; tutto ciò trasportato dalla musica. Così la danza si fa' vita in un'alternanza di accarezzamenti e tocchi tenaci, tra passi distaccati e altri più uniti, tra movimenti lenti e altri più veloci; con momenti di 'apnea' o sospensione: le pause che la melodia ci regala per fermare un attimo i due corpi e farci assaporare il contatto, fermo tra una spalla e l'altra, tra una gamba e l'altra, tra pancia e pancia. Ecco, quel momento è magico, curativo, è ascolto del respiro mio e dell'altro, che mi ridimensiona allo stato istintivo e presente di me stessa.

Piano piano la musica sfuma e arriva il finale, il momento del distacco e del ringraziamento per le sensazioni provate delle coccole corporee e musicali sentite. La melodia volge al termine, i due corpi si cullano sempre più lentamente, i piedi ritornano fermi, il mio corpo si adagia in un dondolio quasi impercettibile, finendo in un abbraccio di ringraziamento. Poi il distacco piano, senza lacerazione alcuna solo la musica accompagnatrice di questo momento ci ha lasciati.

In quell'istante nascono in me senso di pienezza e di piacere consapevole della perdizione appena provata. I miei occhi si aprono alla realtà, non perché non sia reale ciò che ho appena vissuto, ma totalmente ignara di ciò che accadeva all'esterno, tutto il mio essere era all'interno mescolato nel corpo dell'altro, quasi fossi in un grembo materno.

Per qualche minuto, mentre gli occhi si ringraziano accompagnati da un sorriso muto di parole, mi sento persa, in una dimensione diversa, in un dondolio, anche se il mio corpo fisicamente è fermo; allora ricontatto il mio respiro e sono pronta per un altro incontro, per un'altra perdizione.

La mazurka è anche tutto ciò per me. Ovviamente ogni momento è diverso in base all'incontro, alla fiducia e alla sicurezza che io sento nell'altro, perché ciò che è peculiare è la relazione che si crea tra i due corpi, tra l'incontro con me stessa, la

mia energia e l'altro che in quel momento rappresenta ricchezza, scoperta del nuovo, del diverso, insieme in un connubio danzante atto a cercare quel piacere corporeo, istintivo, primordiale, spontaneo che nasce e finisce in una relazione.

Una volta ho letto che la mazurka è una storia d'amore che nasce e finisce con la musica.

E' vero, l'ho provato....

(C. D. su Mazurka Filosofica, 10 ottobre 2013)

## 2. Nuove abitudini percettive

Per comprendere appieno le dinamiche con cui le performance klandestine agiscono sulla sfera della sensualità, è necessario tenere conto di diversi fattori: la natura delle *location* (spazi pubblici della città), la durata (le performance klandestine ‘abbracciano’ tutta la notte e si consumano nella sua oscurità, in attesa dell'alba), l'intimità dello stile klandestino e, infine, la frequenza con cui questo senso di intimità viene sollecitato nel corso delle lunghe notti danzanti, dove languide e struggenti mazurke si susseguono senza sosta per gran parte della serata.

A un occhio esterno (meglio, a un corpo) potrebbe forse apparire eccessivo, ma esperienze come quella di Mazurka Klandestina, per quanto ‘marginali’ rispetto ad altre dimensioni più strutturate della nostra esistenza, sono decisamente potenti sul piano sensibile e sul versante emotivo, e possono avere un certo impatto sul nostro modo di conoscere il mondo, nonché di relazionarci alle altre persone che lo abitano.

Innanzitutto, come abbiamo già evidenziato precedentemente, le pratiche coreutiche klandestine implicano una riorganizzazione delle abitudini e delle capacità percettive (Wacquant 2002: 83) che, oltre a interessare il corpo in relazione allo spazio circostante (cap. 4), si determinano anche – e contemporaneamente – nel rapporto che il corpo intrattiene con altri corpi nel momento della danza.

Tale riorganizzazione percettiva era stata registrata (e vissuta in prima persona) anche dal sociologo francese Loïc Wacquant nel già citato lavoro etnografico sul mondo pugilistico. Nella boxe è soprattutto la vista a essere potenziata: «lo sparring è un'educazione dei sensi, in particolare della facoltà visiva» (Ivi: 82). Attraverso l'esercizio prolungato sul ring, il *boxeur* impara progressivamente a organizzare e persino estendere il proprio campo visivo per

poter gestire contemporaneamente lo sguardo dell'avversario e i suoi movimenti rapidi e imprevedibili.

Nell'esperienza di Mazurka Klandestina, invece, la riorganizzazione della struttura percettiva si realizza soprattutto 'a discapito' della vista, dal momento che durante le mazurke la maggior parte dei ballerini tende a danzare con gli occhi chiusi. Per molte ballerine (me compresa), tenere gli occhi chiusi durante la danza permette di sintonizzarsi meglio sul ritmo e di concentrarsi maggiormente sui movimenti e sulla comunicazione empatica con il partner. Per i ballerini invece (che generalmente guidano la danza) il discorso è un po' più complicato, dal momento che, dovendo condurre la danza, essi dovrebbero almeno in linea teorica essere sempre in grado di rendersi conto di ciò che avviene in pista.

Diversamente da quanto accade generalmente nei balli di coppia, nel contesto di Mazurka Klandestina le cose vanno in modo diverso: molti dei miei informatori mi hanno confessato di chiudere spesso gli occhi, soprattutto quando la danza è particolarmente coinvolgente, e io stessa ne ho avuto riprova sia in modo diretto, nel corso della mia lunga esperienza di campo, sia attraverso il materiale multimediale pubblicato su Facebook (figg. 5, 6). In questo senso, la tendenza a ballare sul posto e il conseguente 'rifiuto' della ronda (una caratteristica molto criticata dello 'stile klandestino' cui abbiamo accennato nello scorso paragrafo) possono essere ragionevolmente messi in relazione con la rilevanza assunta dagli aspetti comunicativo-emotivi rispetto a quelli meramente tecnici, e alla necessità – una necessità in questo senso 'rivendicata' anche dal genere maschile – di abbandonarsi completamente alla danza senza preoccuparsi troppo di ciò che succede intorno.

In un articolo dedicato al tango, la studiosa di danza Kornilia Chatzimasoura (2009) mette in evidenza un'ulteriore implicazione possibile del 'danzare a occhi chiusi' che può essere interessante anche in relazione al contesto di Mazurka Klandestina: la chiusura degli occhi, in certi casi, può creare involontariamente dei ponti di comunicazione con l'esterno ed essere 'investita' di un'intimità che non sempre corrisponde a quella vissuta dai ballerini (Ivi: 53). Si tratta, secondo Kornilia Chatzimasoura, di un interessante esempio di 'appropriazione dell'esperienza sensoriale dell'Altro' (Ibidem), con tutte le conseguenze che questo genere di fraintendimenti può comportare sul piano emotivo.

Se la vista si rivela una modalità percettiva tutto sommato marginale nella pratica nella danza, essa diventa però uno strumento fondamentale nelle strategie di invito al ballo. Quasi sempre un incrocio di sguardi è sufficiente per comunicarsi reciprocamente il desiderio di ballare e, viceversa, gli occhi possono diventare uno strumento efficace per declinare ‘gentilmente’ un invito: se si vuole evitare l’invito di qualcuno, è opportuno cercare in tutti i modi di sfuggire al suo sguardo o cercare di distoglierlo il prima possibile.

L’assenza di sguardo nelle pratiche coreutiche klandestine, un po’ come tutte le assenze, lascia uno spazio libero che viene colmato dalle altre modalità percettive: l’olfatto certo (trattandosi di un corpo-a-corpo), l’udito (avendo a che fare con la musica), ma soprattutto il tatto. Un tatto che non è localizzato solo nella mano – come ci ricorda Ingold (2004b) – ma che, grazie al contatto fisico generato dalla danza, risulta essere decisamente più ‘diffuso’ a livello corporeo, come si evince anche dalla testimonianza di questo ballerino pubblicata sul gruppo Mazurka Filosofica:

Se la sede deputata al tatto per antonomasia è la mano, accade che nei balli di coppia (mazurka in primis) tale gerarchia possa venir ribaltata a favore del contatto tra i corpi... fino al punto di ballar con la mano sinistra dell'uomo totalmente aperta (questo almeno a giudicar da certe foto), quasi a costituire una sorta di trespolo, di timone a cui la donna può agganciarsi (post pubblicato in forma anonima dall’amministratore del gruppo Facebook Mazurka Filosofica, 30 maggio 2013) (fig. 7).

Il ruolo fondamentale svolto dal contatto fisico nel contesto di Mazurka Klandestina risulta significativo specialmente se rapportato alla complessiva svalutazione del tatto nella cultura occidentale (Bromberger 2007) e nel contesto urbano in particolare; una svalutazione progressiva – ci spiega Christian Bromberger in un numero monografico della rivista «Terrain» dedicato al tatto – ma tutto sommato recente, maturata nel corso di quello che Norbert Elias ha definito il ‘processo di civilizzazione’ (Elias cit. in Bromberger 2007: 6)<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Sul ‘toccare’ e sulla ‘tattilità’ si segnalano inoltre due altri recenti lavori: quello di Constance Classen sulla storia del tatto dal Medioevo alla modernità (Classen 2012), e il lavoro di Bernard Andrieu, docente presso la Facoltà di Sport dell’università di Nancy, sul valore terapeutico delle pratiche connesse al ‘toccare’ (Andrieu 2008). Non si può infine dimenticare il testo più ‘classico’ *Touching: the Human Significance of the Skin*, pubblicato nel 1971 dall’antropologo britannico Ashley Montagu (responsabile, tra l’altro, del progetto di studio dell’Unesco *Il problema della razza*, da cui, nel 1950, è scaturita la celebre *Dichiarazione*). La principale tesi di Montagu è che i vari tipi di esperienza cutanea cui l’organismo umano può essere soggetto nella prima infanzia (carezze, abbracci, leccamenti) abbiano un’influenza



Il saggio di Bromberger prende le mosse dal celebre dipinto di Marcel Duchamp datato 1947 e intitolato *Prière de toucher*, un'opera dal valore altamente simbolico secondo lui, poiché invita a trasgredire un doppio tabù imposto a partire dalla metà del XIX secolo: il divieto di toccare le opere d'arte al museo (*l'habitus* museale precedente, corroborato anche dagli scritti di Herder, prevedeva al contrario una manipolazione degli oggetti e delle opere d'arte esposte) e il divieto di abbandonarsi a gesti sensuali ed erotici in luoghi pubblici (Ivi: 5-6). Per quanto si tratti di un processo tutto sommato recente (a dimostrazione di quanto anche la sensorialità sia un ambito culturalmente e storicamente determinato), la svalutazione della tattilità nella cultura occidentale contemporanea ha avuto effetti molto concreti: la conclusione di questo processo, secondo Bromberger, è che «al museo, così come nella vita sociale, i sensi nobili della vista e dell'udito hanno relegato il tatto al rango di sospetti arcaismi, riservati all'intimità» (Ivi: 6, traduzione mia)<sup>6</sup>. Nel corso degli ultimi due secoli, di fatto, la vista e l'udito sono diventate le modalità percettive primarie delle forme di socialità più comuni (ascoltare un concerto a teatro, osservare i passanti dalla panchina di un parco pubblico), mentre il tatto – divenuto sinonimo di immaturità, volgarità e sessualità – è generalmente ammesso solo nei rapporti intimi che caratterizzano la sfera privata, familiare o amicale (Bromberger 2007).

A ben vedere, nel senso comune occidentale tutte le pratiche che coinvolgono il corpo – non solo i gesti sensuali, ma anche, per esempio, il consumo alimentare – appartengono allo spazio privato, come messo in evidenza anche da Alessandra Brivio nella sua ricerca etnografica sull'uso dei parchi milanesi da parte dei migranti (2013). In pubblico, invece, esistono delle frontiere corporali stabilite dall'adesione, quasi sempre implicita, a una serie di convenzioni prossemiche socialmente condivise, un codice di distanze simbolico e non scritto, ma allo stesso tempo invalicabile, se non attraverso forme di violenza.

Quasi in risposta a questo declassamento della modalità percettiva tattile e della corporeità in luogo pubblico, le performance di Mazurka Klandestina si fanno

---

decisiva sul suo sviluppo fisico e comportamentale, tanto che la mancanza di una corretta stimolazione tattile da bambini può avere numerose conseguenze sulla nostra vita da adulti (Montagu 2012).

<sup>6</sup> Bromberger chiama in causa anche il binomio purezza/contaminazione che, per quanto abbia un forte valore simbolico, a livello pragmatico traccia un limite molto netto tra ciò che può essere toccato e ciò che è 'intoccabile' nelle diverse società umane. L'antropologo francese mette in luce in modo interessante come, nella cultura occidentale, il paradigma biomedico abbia giocato un ruolo tutt'altro che marginale nel dettare le regole e dirigere le trasformazioni che interessano le modalità percettive: lo sviluppo della video-chirurgia, per esempio, ha determinato un ulteriore eclissamento dei saperi tattili e del 'corpo-a-corpo chirurgico' (Bromberger 2007: 7).

portavoce di un bisogno sociale di contatto fisico e di intimità, proponendo contemporaneamente un nuovo modo di entrare in relazione con l'Altro – non importa se si tratti dell'amico frequentato abitualmente o di uno sconosciuto – attraverso il linguaggio comunicativo del corpo, la pelle, il 'toccarsi'.

### 3. Esperimenti socio-sensuali

A proposito di nuove forme di socialità e di nuovi modi di costruire la relazione con l'Altro, può essere interessante prendere le mosse dalle riflessioni che l'antropologo Phil Jackson ha prodotto a partire da un decennale lavoro etnografico sui *club* (nel senso di discoteche) e sul *clubbing* come esperienza sociale (2004). Phil Jackson è egli stesso un *clubber* – anche nel suo caso, dunque, sembra opportuno parlare di 'partecipazione osservante' (Wacquant 2002) – e, negli anni, ha avuto modo di calcare diverse *dance-floor* della scena londinese.

Secondo Jackson, quella del *clubbing* è un'esperienza complessa e meritevole di particolare attenzione: l'intensa sensualità delle sue pratiche, che nasce da una combinazione tra la danza, le droghe e la 'folla' (*the crowds*), può dare origine a una forma particolare di conoscenza sociale e incorporata che, pur scaturendo proprio all'interno dei club (un contesto 'ai margini' dell'esperienza urbana nel suo complesso), assume significato soprattutto se messa in relazione al più ampio mondo sociale in cui è immersa: la città (Ivi: 5). Scrive Jackson: «Clubs exist at the edge of both the civilizing process and the habitus. They house and express a social idea based in a desire to be with people while experiencing a sense of liberation as how you can interact with those people and present yourself at the crowd» (Ivi: 123).

Certo, l'esperienza del *clubbing* presenta alcuni elementi che la allontanano in modo significativo da Mazurka Klandestina, *in primis* la forte componente di trasgressione che si esprime soprattutto attraverso l'utilizzo di droghe (specialmente chimiche) e il fenomeno del *crossdressing* (travestitismo). Tuttavia, seppure in forme decisamente meno trasgressive, il senso di liberazione e lo spostamento dei limiti imposti collettivamente alla 'sensualità in pubblico' di cui parla Jackson a proposito del *clubbing* emergono anche nel contesto di Mazurka Klandestina, grazie all'intensa sensualità delle sue performance. Una sensualità che risulta di fatto

trasgressiva, sia in materia di socialità in luogo pubblico sia, come si è visto, nei confronti delle norme che regolamentano in modo tacito il mondo del ballo folk e più in generale l'universo delle danze di coppia.

Se gli 'esperimenti socio-sensuali' realizzati attraverso il *clubbing* sfociano spesso in relazioni di natura prettamente sessuale, nel contesto di Mazurka Klandestina è emersa più volte – specie nelle interviste che ho condotto in forma privata con i ballerini – la necessità di distinguere la 'sensualità' dalla 'sessualità'. Riportiamo qui di seguito alcuni stralci tratti da due diverse interviste:

G.: Sessualità e sensualità sono due cose completamente diverse. La sessualità è qualcosa direttamente finalizzato alla realizzazione dell'atto sessuale, mentre la sensualità per me è più globale, più generale, se vuoi più femminile...

V.: In che senso femminile?

G.: Eh, c'è spesso questo stereotipo di una sessualità maschile, più concentrata negli organi genitali, e una sensualità più diffusa, questo almeno in stereotipi classici. Per questo dico che la sensualità che io vivo attraverso la danza è più femminile, la parte più sessuale in sé non mi coinvolge più di tanto, non in quell'ambito. È proprio come invece se ci fosse un'apertura dei canali di comunicazione, quindi comunicare ma con delle antenne paraboliche enormi, questo è un po' il tipo di sensazione che mi dà, e che arriva a volte a delle magie tipo sfiorare la telepatia... io cioè non riesco ancora a capire, dopo anni che comunque ballo, come sia possibile che, con alcune ragazze, mi basta solo pensare un movimento e lei va già in quella direzione. Qui stiamo parlando proprio di frazioni di secondo, ma che sono già un segnale sufficiente all'altra per capire cosa sta succedendo in tempo reale. Quindi proprio una sintonizzazione totale, assoluta. E questa è la cosa che mi entusiasma di questo tipo di relazione che immagino ci sia anche nel tango. Perché è una cosa che dall'esterno vedi, perché anche il tango è improvvisato, cioè ci sono delle figure, ma non una vera e propria coreografia. E lo stesso vale per la mazurka, ed è per quello che è la danza che mi emoziona di più, perché ha questo aspetto che è peculiare, questa capacità di creare una connessione talmente forte da essere quasi telepatica, una sincronizzazione assoluta di corpi (Intervista a G. A., 14 marzo 2013).

C: La sensualità si vive quotidianamente in qualsiasi relazione, con persone di qualsiasi sesso e con qualsiasi ruolo, animali e addirittura oggetti. Ecco, perché sono belle le cose? Perché sono sensuali. C'è sensualità anche lì. Poi, senza arrivare a animali e oggetti, io sono convinto che ci sia sensualità anche in qualsiasi relazione umana. Qualsiasi. Da uno a cento c'è comunque, anche solamente 'uno', anche dal salumiere dove vai a comprare il prosciutto. Per cui a maggior ragione c'è ballando. Ma questo non implica che ci sia un risvolto sessuale, perché sensualità e sessualità sono due cose strettamente collegate, ma anche indipendenti. Per me anche nel rapporto con un bambino c'è sensualità. Io sono convinto di questo. Nel rapporto con tua madre, con tuo padre, tuo fratello c'è sensualità, e quindi a

maggior ragione c'è tra due persone tendenzialmente di sesso diverso. Figuriamoci poi tra due persone che ballano in una maniera così intima come spesso balliamo noi le mazurke: quell'aspetto di sensualità c'è sempre, ma non necessariamente è legato all'aspetto sessuale. O può anche darsi che l'aspetto sessuale ci sia, ma per poter godere della danza non è necessario che questo aspetto sessuale venga 'finalizzato'. Cioè, io posso anche ballare con Valentina [*sic!*], sentire la sensualità e provare anche un piacere, un'idea di desiderio sessuale, ma non avere intenzione e non sentirmi frustrato se questa cosa non va in porto. Oppure non desiderarlo neanche e semplicemente vederlo, osservarlo. Punto. E questa cosa è bella secondo me, è una cosa che in una maniera non facile rivitalizza magari anche i rapporti di coppia. In realtà questa cosa a livello teorico mi piacerebbe fosse estesa alla vita in generale, ma mi rendo conto che è difficilissimo (Intervista a C. M., 16 febbraio 2013).

Come si avrà già avuto modo di intuire dalle parole di questi informatori, la dimensione del desiderio sessuale non è del tutto esclusa dalle performance klandestine<sup>7</sup>. Lo conferma anche l'aneddoto riportato su Facebook da un fotografo (oggi anche ballerino) di Mazurka Klandestina che, mostrando i suoi scatti a una collega estranea all'ambiente, era rimasto colpito dalla 'veracità' del suo commento: «Ma questi fanno l'amore in piazza!<sup>8</sup>». Anche ammesso che ci sia una componente di 'appropriazione sensoriale' (Chatzimasoura 2009), le parole di questa fotografa di certo non fraintendono completamente il contesto.

Tuttavia, nelle performance klandestine la sessualità propriamente intesa risulta del tutto secondaria (essa viene regolata sul terreno della pratica grazie a quello che Apprill chiama lo 'sguardo del gruppo', che agisce come meccanismo di controllo sociale anche in questo contesto), specialmente se rapportata alle potenzialità emotive e comunicative della danza e al tipo di 'sensualità' invocata dai miei informatori: una sensualità libera e 'gratuita', senza secondi fini. Oltretutto, lo ricordiamo, nel corso delle lunghe notti danzanti si ha raramente l'opportunità (e specialmente la voglia) di soffermarsi su un unico partner (uomo o donna che sia), e ciò permette in qualche modo di 'stemperare' la concentrazione passionale che può scaturire da una danza particolarmente accesa e di ridimensionarla in una pluralità di esperienze diverse. La testimonianza di una ballerina pubblicata in forma anonima sul gruppo 'Mazurka Filosofica' descrive in modo particolarmente efficace questo genere di dinamiche:

---

<sup>7</sup> Nel testimonianza del già citato del ballerino e musicista folk Luca Turchet, la dimensione della sessualità emerge in modo esplicito: «Del resto la danza favorisce l'attrazione tra due persone. Anzi in alcune danze, come per esempio le mazurke, l'empatia tra i due partners può essere talmente forte da scaturire un'eccitazione sessuale. Nei maschi è sicuramente più... notevole, e ciò non sfugge alla ballerina di turno. La reazione delle ballerine a questo? Chiedetela a loro!» (Turchet 2013: 85).

<sup>8</sup> G. M. su Mazurka Klandestina, 19 dicembre 2013.

Allora... succede che in una delle prime volte in cui vai a ballare accade che ti inviti Lui. «Oddio... l'ho visto ballare sempre con le altre ed intravedevo, senza dare nell'occhio.. il loro sguardo sognante sulla spalla di lui. E adesso è Lui..che mi invita...». Inizia la mazurka e in men che non si dica sei trasportata in un mondo parallelo, cullata dalla musica e ...da Lui. Il cuore ti batte e... sì! forse senti di esserti innamorata, chè c'è troppo un dolcissimo feeling tra di voi, e credi che anche Lui lo avverta. Finisce la danza e Lui ti guarda per un attimo e poi si allontana e tu rimani in mezzo alla pista ancora con gli occhi trasognati. Inizia un'altra mazurka e sei ora invitata da un'altro. Accetti ... distrattamente. Inizi a muoverti seguendo il suo tempo.... «Ehi! ma che mi succede!?, sento lo stesso sentimento anche con lui!! Ma ..non è possibile, io, io... non ci credo, non può essere che mi possa essere innamorata anche di lui.. E poi 'questo' non mi piace neanche....Non posso essermi innamorata di questi due... nello spazio di così poco tempo!!». Finisce anche questa mazurka e in quel momento, mentre un po' perplessa e sola con te stessa stai cercando di capire cosa stia succedendo in te... : «Ciao, é tanto che ti volevo invitare... balli?» (Mazurka Filosofica, 31 maggio 2013)

Al termine di tutti questi 'esperimenti socio-sensuali' di Mazurka Klandestina può anche capitare che nascano delle storie di sesso e, in qualche caso, vere e proprie storie d'amore. In ogni caso, si tratta di uno scenario profondamente diverso da quello descritto da Pierre Bourdieu in un lungo saggio del 1962 dedicato alla campagna bearnese, il contesto dove Bourdieu aveva trascorso la propria infanzia e dove, fino alla metà del secolo scorso, il ballo ricopriva ancora la funzione di '*institution marieuse*' (2012). In un lavoro successivo dedicato sempre alle trasformazioni del mondo contadino<sup>9</sup>, il sociologo francese si rende conto 'a posteriori' di come, nella Francia rurale negli anni Sessanta, il ballo avesse rappresentato un vero e proprio 'shock di civilizzazione', riversando con una certa irruenza nella vita paesana i modelli culturali, la musica, le tecniche del corpo del mondo cittadino (Ivi: 113). Nelle parole di Bourdieu, interessato più che altro a comprendere la crisi del sistema matrimoniale tradizionale e l' 'enigma sociale' del celibato dei primogeniti (che fino a quel momento erano sempre stati i favoriti dal sistema), il ballo diventava «una realizzazione concreta e sensibile del mercato dei beni simbolici che, unificandosi su scala nazionale [...], aveva destinato a una brusca e brutale svalutazione di coloro [i primogeniti, *nda*] che avevano preso parte al mercato protetto degli antichi scambi matrimoniali controllati dalle famiglie» (Ivi: 13).

---

<sup>9</sup> I due lavori sono stati recentemente ripubblicati in edizione economica in un unico volume (insieme a un terzo saggio sul medesimo argomento) intitolato *Le bal de célibataires* (2012).

Anche i balli klandestini possiedono in un certo senso questo valore ‘scioccante’: il ‘corpo alternativo’ (Jackson P. 2004) generato dalle performance, in qualche caso, può fare irruzione anche nella vita di tutti i giorni, finendo per riuscire a erodere almeno in parte l’*habitus* della nostra esperienza di cittadini. Il modo in cui l’esperienza di Mazurka Klandestina può influire sulla maniera di relazionarsi agli sconosciuti, offrendo una possibile risposta concreta agli annosi problemi dell’anonimato e della solitudine nella vita urbana, è forse l’esempio più lampante di questa ‘liberazione’ dall’*habitus*. Se normalmente gli sconosciuti rappresentano una minaccia o tutt’al più un ostacolo ai nostri spostamenti in città, nel contesto di Mazurka Klandestina essi sembrano incarnare piuttosto un’opportunità. Anzi, si potrebbe dire che proprio la presenza di sconosciuti giochi un ruolo fondamentale nel contesto di Mazurka Klandestina, un ruolo legato alla possibilità di generare esperimenti socio-sensuali sempre nuovi: in un contesto più piccolo, per esempio in un paese dove tutti si conoscono, le ‘combinazioni possibili’ si esaurirebbero presto e il livello di conoscenza reciproca sarebbe troppo alto per provare ancora quel ‘senso di disorientamento’ che abbiamo visto essere uno dei motori di Mazurka Klandestina. In questo senso, il fenomeno Mazurka Klandestina non poteva che nascere in una grande città come Milano, dove incontrare sconosciuti fa parte dell’esperienza quotidiana.

Ecco come ciò viene magistralmente concettualizzato sul gruppo Facebook da Silvia Zucca, affermata scrittrice nonché appassionata ‘mazurkara’:

#### SUL BALLARE CON GLI SCONOSCIUTI ED ENTRARE NELLA TANA DEL BIANCONIGLIO

Non sai mai che ti possa accadere. Non sai mai cosa quella mano tesa e quel sorriso ti riserveranno. Solo se accetti l’invito lo potrai scoprire. Solo se decidi di fidarti e di affidargli i prossimi cinque, sette, dieci e più minuti di te. Solo se condenserai la tua vita nello spazio del ballo. In quel tempo più o meno breve potresti vivere una grande storia d’amore così come una cocente delusione.

A te la scelta, come sempre, quando ti trovi davanti a qualcosa che non conosci. E fa paura.

A me è capitato proprio stanotte. Uno sconosciuto. Una mazurka. Un invito.

Braccia che mi serrano, spalle che mi guidano scolpendo i movimenti nell’aria densa di altri corpi, di calore, di energie. Gambe che si piegano, movimenti che mi tagliano.

Decido.

Decido che lo odio.

Dio, perché ho accettato? Non è il mio modo di ballare, non lo capisco, non mi piace. Non lo voglio.

Lo rifiuto. Mi accanisco.

Fremo per volermi muovere in maniera diversa, per ottenere quello che voglio, il mio ideale, e che non posso avere. Non da questa persona, così diversa da me.

Lo spazio di un ballo. La fatica di un ballo contro tutto quello che sono.

Che penso di essere.

Fino a quando.

Non so bene cosa sia scattato.

Semplicemente mollo la guida. Semplicemente mi fido e cedo.

E scopro che quello che non voglio... è quello che voglio. Scopro una maniera diversa, scopro che seguire una nuova strada è incredibilmente divertente.

Al giro di vite della musica, non vorrei più che finisse. Vorrei continuare ad esplorare, a muovermi così, a ricalcare i movimenti secchi delle sue gambe, a disegnare l'aria coi coltelli dei miei gomiti.

E mi viene da pensare che davvero lo spazio di un ballo sia una metafora.

Il ballo come una palla di vetro, dove in miniatura si recita la vita.

Quando ti ostini a lottare contro i mulini a vento, perché hai deciso che vuoi qualcosa e quella cosa soltanto.

Ma se lasci andare e apri le mani, se volgi la testa, gli occhi e il cuore verso un diverso orizzonte, allora potresti scoprire che è lì.

Che tu sei, lì, in quell'istante, tutto quello di cui hai davvero bisogno.

Allora ogni cosa è giusta, e ti lasci attraversare dalla vita, con partecipazione, ma senza sforzo. Ed è bello.

Prova. È incredibilmente bello.

(Silvia Zucca su Mazurka Klandestina, 7 dicembre 2013)

Nella sua ricerca etnografica sulle discoteche londinesi, lo stesso Phil Jackson aveva posto in evidenza la stessa potenzialità liberatoria del *clubbing*, un'esperienza sociale in grado di sfidare le regole incorporate dell'*habitus*, proponendo modelli di socialità alternativi e più soddisfacenti perché basati sulla fiducia, piuttosto che sulla paura<sup>10</sup>.

Riguardo al rapporto con persone sconosciute, in particolare, Jackson scrive:

We are taught from an early age to be wary of strangers because they are fraught with potential dangers [...]. Yet, this is the minority of people, the existence of whom deeply affects the way we encounter the majority. Within clubbing people's expectations are reversed; they expect strangers to be all right, to behave themselves; they are expected to be tolerant, chilled-out, smiley and charming. *This expectation alters the way clubbers approach and interact with one-another, which*

---

<sup>10</sup> Una ballerina mi ha rivelato nel corso di un'intervista che l'esperienza di Mazurka Klandestina (e la danza in generale, di cui poi si è appassionata) le ha cambiato profondamente la vita nel senso della 'fiducia': «Io sono andata a scuola dalle suore e secondo me lì c'è proprio una tara a livello di educazione sui sensi, sul contenimento. Anche il contatto con le persone... è tutto inquadrato, costretto. E questa cosa di avvicinarti ad altri non ti capita mai, se non nel tram mentre vai a scuola o comunque in situazioni in cui non lo vorresti. Da quando ballo ho iniziato a fidarmi molto di più degli altri e a vedere il mondo con altri occhi» (Intervista a V. L., 11 giugno 2014).

*plays a hugely important role in turning these expectations into social realities* (Ivi: 89, corsivo mio).

Vi è però ancora un aspetto che si vorrebbe prendere in considerazione riguardo al modo cui gli esperimenti socio-sensuali di Mazurka Klandestina possono avere un impatto sulla cornice strutturante dell'*habitus*: la dimensione della 'sofferenza'. Una sofferenza che non riguarda (solo!) i piedi feriti o le ossa rotte dopo quasi otto ore consecutive di danza, ma che può coinvolgere anche una dimensione più profonda, interiore. Si tratta di una questione estremamente soggettiva, privata; motivo per cui preferiamo affidarci ancora una volta alle voci dirette – per quanto tecnologicamente mediate – di due ballerine<sup>11</sup>:

CLANDESTINI. A volte capita di avere il cuore in gabbia.... traumi passati che bloccano l'espressione libera della nostra anima. La paura ci attanaglia, la mente costruisce muri tra noi e i nostri stessi dolori, quelli che non abbiamo voluto affrontare... ma ci sono modi per cominciare a scavare... la danza è un modo. C'è quella magia, quel momento in cui la musica è tutto, e tu appartieni al tutto, sei il tutto... In quei momenti i tuoi piedi si muovono da soli... e senti il tuo compagno che ti porta lontano... eppure si lì, presente, cosciente e vivo...e ascolti... e scopri che il lontano è proprio lì, dentro di te. In quei momenti puoi essere gioia, grazia, ma anche malinconia e dolore... puoi essere passione, stabilità o movimento... fantasia... puoi essere tutto quello che ti manca d'essere. Mazurka Klandestina... siamo noi i clandestini, emigrati in un paese diverso rispetto a quello che ci appartiene... in quel viaggio oltre i nostri stessi confini, quello che da soli non siamo riusciti a fare, ... E in questo dialogo, puro e gratuito, troviamo il coraggio di danzare nella nostra Anima (S. C. su Mazurka Klandestina, 26 marzo 2014).

#### LA MAZURKA SULLA PELLE

Danzo togliendomi i vestiti. Per indossarne altri.

Danzo sfilandomi la pelle.

Operazione dolorosa, il ballo. Pratica autolesionista tra le più spietate, in sanguinoso ritaglio dell'io. Per rinuncia.

Rinuncio al liquido amniotico del mio guscio, rinuncio al riparo del mio isolamento. Per diventare la tua stessa pelle.

Sono cera nuda sui tuoi arti.

Mi muovo al tuo movimento.

Voglio disegnarti come una mappa.

Voglio essere il prolungamento delle tue vene, l'intreccio dei tuoi muscoli, la carezza sulla punta delle tue dita.

Ballando, divento tutte le piccole increspature della tua epidermide.

Non ti conosco, ma *ti* sono, nello spazio dei minuti di una sola musica.

Ti capisco senza comprenderti e ti faccio mio senza avverti.

---

<sup>11</sup> La pubblica espressione della sofferenza nel contesto di Mazurka Klandestina sembra in effetti connotata a livello di *gender*; tuttavia, nel corso della mia ricerca sul campo ho avuto modo di raccogliere diverse testimonianze di sofferenza 'vissuta' da parte di ballerini uomini.



È un'illusione ottica. Un'illusione emotiva di vibrazioni che emergono da me e da te, e propagandosi si disperdono come il calore.

Sento. Ricalco.

Genero. Non me e non te, ma qualcosa di più che si impossessa delle nostre gambe. Qualcosa di più che esce dalle nostre pance.

E il respiro rotto delle nostre anime si ricompone in quel rammendo.

E fa uscire il dolore dalla sua tana.

Voglio la tua felicità e la mia.

Voglio un ballo.

(Silvia Zucca su Mazurka Klandestina, 9 gennaio 2014)

La sofferenza chiamata in causa nel primo dei due post nasce da storie di vita pregresse e mai del tutto risolte, è una sofferenza 'incancrenita': in questo quadro, la danza può rivelarsi 'terapeutica' e assumere una funzione per certi versi simile – seppur in un contesto sociale profondamente diverso – a quella già evidenziata dall'autorevole Ernesto De Martino nei suoi studi sul tarantismo salentino (De Martino 2001)<sup>12</sup>. Nel secondo caso, invece, la sofferenza sembra scaturire proprio dalla danza stessa, intesa come pratica che implica necessariamente un certo grado di abbandono, di rinuncia a Sè: nell'esempio della ballerina la ferita 'si ricompone in un rammendo', ma la perdita di autocontrollo – per quanto temporanea – comporta sempre un certo grado di rischio, portando con sè, oltre alle potenzialità, anche i 'limiti' di questo genere di rapporti sociali.

Sarebbe scorretto, tuttavia, considerare questo tipo di sofferenza in un'accezione totalmente negativa, come un puro limite. In fondo, in un altro grande classico della storia dell'antropologia, Marcel Mauss evidenziava tra le maggiori potenzialità pedagogiche delle tecniche del corpo la capacità di insegnare «la resistenza all'impeto dell'emozione» (Mauss 1965: 409):

Ritengo che l'educazione fondamentale, che scaturisce da tutte queste tecniche, consista nel far adattare il corpo al suo uso. Le grandi prove di stoicismo, ad esempio, che costituiscono l'iniziazione presso la maggior parte dell'umanità, hanno per scopo di insegnare il sangue freddo, la resistenza, la serietà, la presenza di spirito, la dignità, ecc. L'aspetto più utile del mio alpinismo di un tempo consistette nell'avermi educato al sangue freddo, che mi consentì di dormire in piedi sul più piccolo ripiano sull'orlo dell'abisso (Ivi: 408).

---

<sup>12</sup> È forse opportuno precisare che, nella consapevolezza che la storia e l'antropologia della danza potrebbero rappresentare una preziosa cornice teorica per collocare il fenomeno 'Mazurka Klandestina', in questa sede si è preferito percorrere altre strade, suggerite dalle specificità (e dall'originalità) del campo.

In questo senso, le piazze klandestine possono essere viste come una sorta di palestra dove le persone, non senza un certo stoicismo<sup>13</sup>, si allenano a gestire emozioni generate da un uso del proprio corpo che non corrisponde necessariamente a quanto prescritto dalle convenzioni sociali, ma che proprio per questo permette a chi lo esperisce di allargare i propri orizzonti percettivi ad altri usi possibili del corpo umano.

#### 4. La risorsa dell'intimità

In conclusione a questo capitolo si vorrebbe proporre una riflessione di carattere più generale sul tema dell'intimità, un tema che peraltro, negli ultimi anni, sembra essere sempre più presente nei dibattiti della nostra disciplina.

Nel titolo dell'ultima conferenza EASA (2014) – *Collaboration, Intimacy & Revolution. Innovation and continuity in an interconnected world* – l'idea di intimità si associa per esempio alle nuove pratiche di cooperazione e collaborazione che prendono forma in una contemporaneità sempre più interconnessa e tecnologica: da un lato, molteplici e inedite forme di 'collaborazione intima' che proliferano attraverso il web e al di là di esso; dall'altro, il richiamo all'intimità delle pratiche etnografiche e alla necessità di considerare il *fieldwork* innanzitutto come un'esperienza sensibilmente ed emotivamente connotata, in linea con il '*sensuos re-turn*' più volte invocato dall'antropologia contemporanea<sup>14</sup>. Il noto antropologo Micheal Herzfeld, invece, utilizza il concetto di 'intimità culturale' per leggere i processi di costruzione delle identità collettive che operano nei moderni Stati nazionali (Herzfeld 2003): in questo contesto, parlare di 'intimità' significa fare riferimento a «quegli aspetti dell'identità culturale considerati motivo d'imbarazzo con gli estranei, ma che nondimeno garantiscono ai membri la certezza di una società condivisa» (Ivi: 25).

In questa sede si vorrebbe però percorrere un'altra strada, seguendo la pista aperta da un lungo saggio recentemente pubblicato dal filosofo e sinologo francese François Jullien (2014). Le sue argomentazioni sembrano infatti particolarmente

---

<sup>13</sup> Nel suo recente lavoro dedicato ai riti di iniziazione, una delle chiavi interpretative proposte dall'antropologo Stefano Allovio per i riti di iniziazione alla vita adulta ruota proprio intorno all'idea di 'contegno durevole', ovvero la «ricerca dell'autocontrollo, del pudore e della compostezza quali misure dell'essere umano» (Allovio 2014: 122).

<sup>14</sup> <http://www.easaonline.org/conferences/easa2014/theme.shtml>.

pertinenti con i temi e alcune dinamiche emerse nel contesto etnografico di Mazurka Klandestina.

Le riflessioni di Jullien prendono le mosse dalla constatazione di come il tema dell'intimità abbia sempre occupato una posizione marginale nella tradizione filosofica occidentale: non essendo nè una virtù nè una qualità, e non avendo un *telos* verso cui rivolgere la vita etica, l'intimità non ha mai destato particolare interesse tra i filosofi (Ivi: 26). Al contrario, secondo Jullien l'intimità può rappresentare una risorsa estremamente potente, perché in grado di ribaltare il processo su cui si fonda la morale occidentale: dalla morale prescrittiva 'del comandamento' (Ivi: 99) – una morale pensata sul soggetto individuale e irrigidita da un insieme di prescrizioni e di divieti che non sempre aderiscono alle nostre convinzioni – a una morale 'della promozione', derivante dall'apertura nei confronti di un 'Altro' e dalla conseguente abolizione delle frontiere che rinchiudono l' 'Io' (Ivi: 103).

Per comprendere questo potenziale dell'intimità è necessario riportare la parola ai suoi usi nel linguaggio comune, usi che ci mettono di fronte a due sensi apparentemente opposti in cui il termine può essere inteso: «L'intimità si riferisce a 'ciò che è contenuto nel più profondo di un essere': si parla infatti di un 'senso intimo' o della 'struttura intima delle cose'. Ma è anche 'ciò che lega strettamente attraverso quanto vi è di più profondo': unione intima, avere relazioni intime, essere in intimità con... (Ivi: 19)».

Che rapporto c'è – si chiede Jullien – tra questi due significati? Se da un lato l'intimità sembra indicare «ciò che sta appartato e celato», dall'altro lato essa «dice la relazione» (Ibidem). È abbastanza evidente che non posso essere in intimità da solo, con me stesso; posso esserlo solo attraverso un 'Tu' (Ivi: 25).

È proprio in questo apparente paradosso che si nasconde la risorsa dell'intimità come possibile 'inizio' – *versus* 'fondamento' – della morale: l'intimità è, in effetti, ciò che vi è di più interno in ciascuno di noi e, allo stesso tempo, ciò che fa emergere l'«esigenza di una condivisione» (Ivi: 21), facendo crollare le tradizionali frontiere tra 'dentro' e 'fuori', tra Sè e Altro:

L'intimità con l'Altro è (...) l'indizio di una vocazione morale che posso sviluppare con chiunque aprendo insieme a lui un interno. Certo, in questa estensione la relazione cambia d'ordine e di natura: l'interno condiviso non è più lo stesso; ma resta la disposizione a un'apertura che fa cadere la frontiera, ed è tale apertura a essere propriamente morale (Ivi: 110).

L'intimità cui Jullien fa riferimento è un'esperienza (Ivi: 64), non una regola o una prescrizione; un'esperienza che può essere vissuta da tutti in prima persona e che è in grado di promuovere un'apertura disinteressata verso l'Altro.

Al di là delle interessanti conclusioni di Jullien (di cui non ci sembra opportuno discutere in questa sede), vi sono alcuni elementi della sua idea di 'intimità' che possono fornire qualche spunto utile per approfondire ulteriormente lo sguardo sul fenomeno di cui ci stiamo occupando.

Innanzitutto, Jullien si sofferma sulla descrizione del 'gesto intimo' e sulla sua prodigiosa efficacia (Ivi: 37): il gesto intimo muove da un sentimento interno (*il più* interno, come ci ricorda l'etimologia) e, in modo piuttosto diretto e deciso, supera di colpo le frontiere dell'Io più profondo e quelle dell'Altro, incarnandosi (e imponendosi) nell'elemento più tangibile e più esterno, il corpo (Ivi: 36). Le caratteristiche del gesto intimo sono sostanzialmente due: da un lato, esso deve essere intenzionale (a differenza dei gesti o del contatto fisico che avvengono inavvertitamente); dall'altro, esso «può imporsi, ma vale solo se l'altro acconsente» (Ivi: 38). Jullien ci ricorda che il gesto intimo è sempre un po' un atto di forza, qualcosa di audace e di inaudito (Ivi: 40-41); il che ci riporta al senso di disorientamento provocato dall'intimità dei ritrovi clandestini alla testimonianza della ballerina citata in precedenza, secondo cui il ballo è 'una dolorosa operazione di ritaglio dell'Io'. Il gesto intimo, dice Jullien, è «una scommessa che si basa sul consenso dell'Altro per far cadere la demarcazione con sè, [...] estendendo la 'privatezza' a noi due» (anche il 'ritaglio dell'io' finisce per ricomporsi in un rammendo che non è né me né te, ma 'qualcosa di più'). La descrizione del gesto intimo di Jullien sembra entrare perfettamente in risonanza con il carattere 'miracoloso' (e in un certo senso 'ambiguo') delle danze clandestine: da un lato, l'audacia del gesto intimo, il suo imporsi fisicamente; dall'altro, la 'dolcezza infinita' e condivisa in cui tale invasione può trasformarsi (Ivi: 42).

Un secondo elemento messo in evidenza da Jullien a proposito dell'intimità è l'assenza di interesse, di secondi fini; un elemento, questo, che differenzia l'esperienza dell'intimità dall'esperienza amorosa – con i suoi calcoli, pressioni e rapporti di forza – e dal desiderio erotico, il quale mira sempre in qualche modo a essere appagato. Scrive Jullien:

Ciò che rende possibile l'intimità [...] è che non ci siano più mire nè progetti sull'Altro; in altri termini, che non si voglia nè ci si attenda nulla da lui; che si liberi la relazione da qualsiasi finalità e interesse. La condivisione dell'intimità può avvenire allora solo se la finalità si ritira (Ivi: 87).

Come abbiamo già avuto modo di affermare, anche l'intimità delle danze klandestine nasce e si realizza proprio attraverso una condivisione di gesti, movimenti ed emozioni senza alcuna finalità ulteriore, se non il piacere della danza stessa. Un'intimità condivisa, dunque, in cui ciascuno dei partner 'rischia' qualcosa di profondo del sè, senza aspettarsi nulla in cambio.

A proposito della componente di 'rischio', le argomentazioni di Jullien sembrano avvicinarsi in modo sorprendente a uno degli elementi-chiave dell'intimità klandestina: il fatto che essa può realizzarsi anche con dei perfetti sconosciuti. Riportiamo direttamente le parole del filosofo francese, che possono essere piuttosto illuminanti se traslate nel contesto di Mazurka Klandestina:

(...) nell'intimità la questione non è tanto del 'chi' («Chi sarà?»): la domanda, si dice, delle ragazze sognatrici), ma di ciò che ne facciamo della relazione, di ciò che in essa arrischiamo e facciamo diventare fecondo. È sufficiente allora un Altro, che ci sia un Altro, un 'primo che si apre'. Può essere il primo venuto. Ciò che conta non è 'ciò che è' l'altro, ciò che si calcola sempre soltanto a partire dai miei fini, ma *fin dove* sono pronto, 'disposto', a impegnarmi e correre il rischio con lui. Fin dove sono in grado di arrivare, di abbandonarmi e di rovesciarmi dal mio fuori in un dentro condiviso: per promuovere *tra* noi un 'più dentro' di noi in cui poter esistere (Ivi: 90).

«Può essere il primo venuto», dice Jullien. L'intimità è qualcosa che può essere innescato da una circostanza aleatoria (proprio come accade nelle piazze klandestine, dove è spesso il caso a farci incappare in danze particolarmente intime), e che, tuttavia, rimanda al tempo stesso a una responsabilità, poiché esige una decisione: «Bisogna *osare* l'intimità» (Ivi: 107).

Le riflessioni di Jullien, per quanto espresse in un linguaggio filosofico e dunque apparentemente legate a un punto di visto 'etico', sono in realtà qualcosa di cui gran parte dei ballerini di Mazurka Klandestina è pienamente consapevole. Mi piace allora concludere questo viaggio 'teoretico' nell'intimità con un ritorno fugace al campo, attraverso le parole pubblicate su Facebook da uno storico ballerino torinese:

## STARE DA QUESTA PARTE

In occasione di una skeggia torinese, riferendosi al solito capannello di curiosi che si erano fermati a guardare un po' attoniti quello che stavamo facendo, un'amica mi ha detto: «Sono contenta di stare da questa parte». Demarcava una linea di confine immaginaria che divide non solo chi balla e chi no, ma anche chi è capace di vivere le emozioni con pienezza e chi, seguendo le cosiddette convenzioni sociali, si ferma a diversi metri dagli altri, fisicamente e non. Il confine è permeabile si può attraversarlo a passo di danza ma di certo anche tra i non ballerini ci sono persone che vivono la vita fino in fondo e con naturalezza. Di sicuro scambio e comunicazione profonda passano in modo preferenziale attraverso la musica (in particolare quando è dolce ed emozionante come la mazurka) e l'armonia di corpi che si muovono all'unisono. In fondo è solo la scoperta che ci si può fidare l'uno dell'altro, lasciarsi andare, fare fluire delle emozioni e non si rischia nulla se non qualche volta di innamorarsi della tua ballerina o anche solamente della vita. Non è poco, può diventare una rivelazione, aprire nuove prospettive e cambiarti nel profondo. Alla mia amica, quella sera, porgendogli la mano per un nuovo ballo ho risposto sorridendo «Anche io lo sono». (F.G. su Mazurka Klandestina, 23 ottobre 2013)



Fig. 1 La 'postura chiusa' delle danze clandestine (foto di Diego Cantore)



Fig. 2 La 'postura chiusa' delle danze clandestine (foto di Diego Cantore)



Fig. 3 Danze 'corpo-a-corpo' (foto di Diego Cantore)



Fig. 4 Danze 'corpo-a-corpo' (foto di Gianluca Miano)





Fig. 5 Danzare a occhi chiusi (foto di Diego Cantore)



Fig. 6 Anche gli uomini danzano a occhi chiusi (foto di Diego Cantore)



Fig. 7 La mano dell'uomo come un 'trespolo' cui la donna può agganciarsi (foto di Gianluca Miano)

## CAP. 6 RIAPPROPRIAZIONE DELL'IDEA DI TRADIZIONE

### 1. Mazurka Klandestina e 'cultura popolare': due possibili direzioni di lettura

Un'ulteriore possibile questione da considerare in riferimento al nostro oggetto di indagine riguarda da vicino il tipo di repertorio scelto dai ballerini per animare le proprie serate danzanti – la musica folk – e le modalità con cui questo repertorio viene concettualizzato e 'utilizzato' nel contesto preso in esame. Se per gran parte dei klandestini ballare la mazurka in piazza significa appropriarsi liberamente di un codice espressivo corporeo basato sullo scambio di intimità, per qualcun altro il senso di questa danza (e delle danze folk in generale) risiede invece innanzitutto nel rispetto di una certa postura e di determinati tempi, in breve di una coreografia in qualche modo legata a una tradizione.

Prendere in considerazione tali aspetti di Mazurka Klandestina significa provare a connettere il nostro oggetto di indagine al dibattito sulla cultura popolare, un'operazione che meriterebbe un maggiore spazio di approfondimento, ma i cui presupposti possono già da ora rivelarsi estremamente interessanti da due diversi punti di vista.

A livello scientifico, può essere stimolante provare a domandarsi che posizione occupi un fenomeno complesso come quello di Mazurka Klandestina nella prospettiva d'indagine che ruota intorno al concetto di cultura popolare: come collocare, per esempio, le performance klandestine in relazione alla classica dicotomia tradizione/modernità? Da un lato, le pratiche klandestine attingono a forme coreutiche che possono essere annoverate – seppur in modo piuttosto controverso, come dimostrato dal caso della mazurka (par. 3.2) – nell'ordine del 'popolare' o del 'tradizionale'; dall'altro lato, la 'modernità' irrompe prepotentemente attraverso i mezzi tecnologici utilizzati per animare i ritrovi klandestini (gli mp3, il pc, le casse o l'autoradio) e, soprattutto, attraverso le fibre telematiche di Facebook – oggi uno dei prodotti massificati per eccellenza – e il loro potenziale di visibilità e aggregazione (par. 3.3).

Dal punto di vista etnografico, un approfondimento del contesto storico-culturale e una riflessione sul 'popolare' risultano indispensabili per cercare di

comprendere meglio alcune dinamiche conflittuali che, in modo piuttosto ciclico, caratterizzano il fenomeno fin dalla sua nascita. Mi riferisco, per esempio, alla polemica sullo ‘struscio’ (par. 5.1), o al problema della sovrapposizione tra Mazurke Klandestine e concerti dal vivo (par. 4.4); conflitti che, se da un lato riflettono l’eterogeneità del gruppo e la complessità del vivere e del lavorare insieme (Wenger 2006), dall’altro lato veicolano modi radicalmente diversi di rapportarsi a ciò che viene comunemente inteso come ‘tradizione’.

Nell’impossibilità di ripercorrere puntualmente le tappe del dibattito scientifico sulla cultura popolare in Italia, ci limiteremo in primo luogo a richiamarne alcuni nuclei centrali, concentrandoci in modo particolare sul ventennio 1950-1970. Tale incursione nella storia della disciplina folklorica tornerà utile in un secondo momento, per riuscire a inquadrare meglio il processo di folk revival in cui Mazurka Klandestina affonda le proprie radici e per restituire un significato antropologico alle dinamiche conflittuali emerse nel contesto etnografico qui in esame.

## **2. Il dibattito sulla tradizione: una questione ancora aperta**

Tornando alla dicotomia tradizione/modernità evocata a proposito di Mazurka Klandestina, essa rappresenta, in effetti, proprio uno degli aspetti costitutivi del sapere popolare-folklorico, un sapere che ha preso forma all’interno dei progetti nazionalistici del romanticismo europeo e che, anche nelle sue ridefinizioni più recenti, ha sempre mantenuto un certo attaccamento a un’idea nostalgica di tradizione (Dei 2002: 62).

Tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta, gli studiosi italiani di tradizioni popolari si sono impegnati a ridefinire i confini della propria disciplina sulla base degli stimoli offerti dalle idee di Antonio Gramsci e dal suo interesse specifico nei confronti della cultura popolare. Rifiutando l’idea di folklore come ricettacolo immobile di sopravvivenze e forme arcaiche di pensiero, e ispirandosi fortemente alle intuizioni gramsciane, Alberto Maria Cirese propone un’idea diversa di ‘popolare’, decisamente più calata nella storia e nella contemporaneità: «ciò che in genere fa la ‘popolarità’ di un fatto culturale» – scrive Cirese – «è la relazione storica di differenza o di contrasto rispetto ad altri fatti culturali coesistenti e

compresenti all'interno dello stesso organismo sociale» (Cirese cit. in Dei 2002: 66). Si tratta di una definizione del 'popolare' di carattere storico-sociologico (contro la visione essenzialistica dei primi folkloristi, che attribuiva alla cultura popolare determinate proprietà sostantive) che, saldandosi alle teorie gramsciane, risulta di fatto applicabile alla cultura delle classi subalterne, quelle cioè rimaste ad abitare un mondo rurale che stava attraversando in quegli anni una fase di grande contrazione: una cultura isolata, periferica e dunque per certi versi autonoma rispetto al progetto culturale egemonico.

La definizione di Cirese ha un'impronta fortemente relazionale: il 'popolare' non è mai tale in senso assoluto, sostanziale, e uno stesso oggetto può essere 'popolare' o meno a seconda del contesto. Tuttavia, questa impostazione relazionale della definizione ciresiana, potenzialmente in grado di garantire al concetto di cultura popolare una validità euristica anche in mutate condizioni storico-sociali, risulta funzionare solo a livello teorico: nella pratica, fa notare Fabio Dei, «anche la demarcazione relazionale in termini di egemonico-subalterno finisce per identificare la cultura popolare con un ambito tradizionale e residuale, vale a dire in contrapposizione alla modernità» (Ivi: 67).

Per comprendere le ragioni di questa sovrapposizione tra cultura popolare e mondo tradizionale – una sovrapposizione che, come vedremo, agisce tanto in ambito accademico, quanto nella percezione di senso comune – è importante tenere conto che il problema della demarcazione della cultura popolare in ambito scientifico si innesta in uno scenario socio-culturale caratterizzato dai mutamenti epocali del secondo dopoguerra, uno scenario che, in modo piuttosto rapido, decreta la definitiva scomparsa proprio del mondo contadino, centro propulsore degli studi sul folklore (Dei 2012: 116). Negli stessi anni in cui Cirese cercava di definire l'oggetto della demologia, i processi di industrializzazione e modernizzazione del nostro Paese stavano infatti raggiungendo il loro momento di massima intensità: in seguito allo spopolamento delle campagne e all'avvento della televisione, ceti sociali sempre più ampi hanno avuto accesso a un nuovo stile di vita e a modelli culturali improntati sul consumo di massa e sui prodotti dell'industria culturale.

Mentre il processo di urbanizzazione massiccia contribuiva al venir meno delle condizioni di isolamento e perifericità che identificavano le classi subalterne, l'industria culturale giocava un ruolo di primo piano nell'avvicinare gusti,

aspirazioni e stili di vita di persone appartenenti a ceti socioeconomici del tutto diversi. A tutto ciò va aggiunto il fatto che, a differenza di quanto accadeva nei contesti rurali tradizionali, dove il patrimonio espressivo e artistico veniva tramandato di padre in figlio, i nuovi ceti subalterni (identificabili nel ventennio 1950-70 con il mondo operaio) non sembravano produrre più una ‘propria cultura’, ma si limitavano (almeno apparentemente) a consumare forme culturali massificate e ‘alienanti’, prodotte e veicolate in modo capillare e invasivo dai mass-media, controllati a loro volta dalle egemonie di potere.

Influenzati dalle critiche della Scuola di Francoforte ai prodotti dell’industria culturale, gli studiosi di folklore avvertono dunque in questi anni la necessità di tracciare un confine netto tra cultura popolare e cultura di massa: la prima è autentica, genuina e ‘progressiva’ (in quanto antagonista rispetto agli interessi del potere); la seconda è «artificiosa, plastificata, pacchiana e di cattivo gusto; (...) politicamente regressiva» (Dei 2002: 63).

La tesi proposta da Fabio Dei (2002) è che dietro l’esclusione della cultura di massa dagli interessi della demologia (un’esclusione responsabile della progressiva frammentazione della disciplina) non si nascondano tanto delle ragioni epistemologiche, ma soprattutto una ben dissimulata ‘strategia della distinzione’ alla Bourdieu: sarebbe stato il disgusto un po’ ‘snobistico’ dei nuovi ceti intellettuali nei confronti dell’artificiosità e della pacchianeria del *popular* ad aver contribuito a restringere l’ambito del popolare alla (ormai estinta) cultura contadina, decretando così il progressivo inaridimento di un dibattito assai promettente sul piano scientifico.

Consapevoli di tali dinamiche, alcuni studiosi contemporanei come lo stesso Fabio Dei, Pietro Clemente e Fabio Mugnaini, insistono già da una ventina d’anni sulla necessità di ripensare i confini della disciplina alla luce di un confronto più serrato con la contemporaneità (Dei 2002, 2005, 2008; Clemente, Mugnaini 2001). Secondo questi antropologi, di fronte alle profonde trasformazioni che investono ormai da anni ogni angolo del pianeta, le diversità culturali – un tempo quasi esclusivamente riconducibili a fratture di ordine socioeconomico – risentono oggi di nuovi fattori che ne complicano considerevolmente il quadro «topografico»<sup>1</sup>: ai dislivelli ‘verticali’ tra cultura egemonica e cultura subalterna si aggiungono

---

<sup>1</sup> P. Clemente, *Il punto su: il folklore*, 2001, in P. Clemente, F. Mugnaini (a cura di), *op.cit.*, pp. 207-208.

differenze ‘orizzontali’ che possono riguardare identità territoriali, appartenenze etniche, fenomeni religiosi o anche differenze generazionali, di sesso, ecc...

Per non disperdere la ricchezza che la tradizione di studi sulla cultura popolare ha storicamente prodotto e accumulato, sembra oggi indispensabile agli occhi degli antropologi italiani fare i conti con il presente, incominciando con una reinterpretazione delle classiche dicotomie popolare/elitario, tradizione/modernità, rurale/urbano. Mugnaini illustra questo punto attraverso un efficace gioco di parole e una serie di esempi chiarificatori:

Difficile, se non impossibile, continuare a ricercare i ‘soliti oggetti’ nei ‘soliti’ luoghi, con i metodi consueti. Ma basta sostituire una qualunque delle due occorrenze del termine ‘solito’ con ‘nuovo’ e disporsi ad adeguare la metodologia consueta, per intravedere ampi terreni di ricerca. *Nuovi oggetti nei soliti luoghi*: la proliferazione di feste medievali nei centri storici riqualificati urbanisticamente; *soliti oggetti in nuovi luoghi*: quali patrimoni narrativi circolano nella sociabilità di fabbrica. *Nuovi oggetti, in nuovi luoghi*: quale migliore esempio di quel folklore degli ultimi contadini rimasti nelle ultime aree rurali, celebrato nei programmi televisivi, riproposto nella cultura popolare di produzione industriale, rivendicato come tratto distintivo di identità locali nei circuiti delle reti telematiche? (Mugnaini 2001: 20-21, corsivo mio)

A partire dagli anni Novanta si aprono nuove prospettive di ricerca per gli antropologi interessati all’ambito della cultura popolare, fra cui il cosiddetto ‘paradigma patrimoniale’: sulla base della Convenzione Unesco per la tutela dei beni culturali e naturali promulgata nel 1972, e in risposta alla ‘Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale intangibile’ entrata in vigore nel 2006, alcuni antropologi hanno iniziato a riflettere sulla salvaguardia e la valorizzazione del patrimonio etnografico materiale o immateriale. In questo ambito, la vocazione critica dell’antropologia emerge soprattutto attraverso il tentativo compiuto da alcuni studiosi di mettere in luce, accanto al patrimonio come ‘oggetto’, anche i ‘processi di patrimonializzazione’, ovvero le dinamiche politiche e ideologiche che fanno da sfondo alla costruzione dei beni patrimoniali (Dei 2002; Palumbo 2003).

Un altro possibile approccio contemporaneo all’ambito del popolare evidenziato da Fabio Dei (2012<sup>2</sup>) prende le mosse dalle riflessioni di due importanti intellettuali francesi – Michel De Certeau (2010) e Pierre Bourdieu (1983) – e consiste nell’investire l’interesse delle scienze sociali proprio sui

---

<sup>2</sup> Si fa volutamente riferimento al manuale di antropologia culturale di Fabio Dei in quanto, per la prima volta nel contesto italiano, il tema del consumo culturale trova spazio in un testo a vocazione didattica. Lo stile comunicativo pregnante ma conciso di una pubblicazione di questo tipo, unito alla capacità di sintetizzare in poche pagine un dibattito (quello sul consumo) ancora in corso, ne rende l’impiego in questa sede particolarmente proficuo.

prodotti della cultura di massa e sulla complessità del quadro definito dalle pratiche di consumo nell'orizzonte del quotidiano, proprio come hanno fatto nel mondo anglofono importanti antropologi come Mary Douglas (1984) e Daniel Miller (1998).

Osservando etnograficamente come le persone fruiscono dei prodotti dell'industria culturale, è possibile evidenziare non solo il ruolo attivo dei consumatori (considerati non più come fruitori passivi, ma come soggetti dotati di *agency*), ma anche le 'tattiche di resistenza' (De Certeau 2010) e le strategie di distinzione (Bourdieu 1983) attraverso cui esso si esprime. L'idea sottesa a questi diversi indirizzi teorici è che consumare oggetti prodotti in serie (l'iPhone, per esempio) e offerte culturali standardizzate (come l'esperienza dei social network) non implica affatto che i consumatori siano o diventino necessariamente 'serializzati' a loro volta, perché non è tanto (o non è solo) il 'contenuto' delle scelte in fatto di consumo a rivelarci qualcosa dei meccanismi che regolano il sistema sociale, quanto piuttosto il 'come' queste scelte vengono prese e attualizzate dai diversi attori sociali, in vista di obiettivi di volta in volta differenti. Come efficacemente sintetizzato da Fabio Dei, «lontano dall'uniformare, il consumo serve a distinguere» (2012: 136).

Attraverso questa nuova 'etnografia del consumo' è possibile tra l'altro recuperare in qualche modo – proprio come fa John Fiske (1989) nell'ambito dei *Cultural Studies* di matrice britannica<sup>3</sup> – l'idea di 'subalternità' e il carattere relazionale della definizione ciresiana di 'cultura popolare'. Le seguenti parole di Fabio Dei riassumono molto bene la complessità di questa possibile 'lettura gramsciana' delle pratiche contemporanee di consumo:

[...] Il consumo culturale implica pratiche di 'resistenza' da parte di soggettività popolari che si contrappongono in qualche modo a ciò che Hall [1981], riprendendo la terminologia gramsciana, chiama 'il blocco di potere': una subalternità di classe ma anche etnica, di genere (maschile/femminile), di generazione (giovani/adulti).

Le differenti modalità del consumo non sono da intendersi come meccaniche e passive conseguenze di certi ruoli sociali: piuttosto, il campo del consumo culturale è un'arena nella quale i soggetti giocano attive strategie o tattiche di posizionamento (Ivi: 122).

---

<sup>3</sup> Naturalmente, anche gli orizzonti di ricerca dischiusi dai *Cultural Studies* rappresenterebbero un'interessante terreno di confronto nell'ottica di un possibile approfondimento delle tematiche emerse dal contesto etnografico in esame.



Anche le tante anime presenti in Mazurka Klandestina costituiscono un 'blocco di potere', pur nella loro eterogeneità e nella lontananza da connotazioni prettamente politiche. In questo contesto, le pratiche di resistenza – un concetto già richiamato in precedenza – si manifestano tanto nella fruizione degli spazi pubblici alternativa all'*habitus* urbano, quanto nella rivendicazione della facoltà di disporre del proprio tempo libero al di là dei *dictat* imposti dall'industria del *leisure*.

Nell'ottica di un ripensamento dei confini della cultura popolare, Mazurka Klandestina rappresenta un caso etnografico interessante in vista di un superamento dell'*impasse* delle scienze demologiche. Entrare a far parte di questa comunità significa anche fare esperienza diretta e non esclusiva di entrambi i termini delle dicotomie in cui storicamente si scinde l'ambito del folklore: riscoprire un repertorio musicale e coreutico di ispirazione tradizionale e calarlo negli spazi urbanizzati di una grande città; praticare forme di socialità spontanea che nascono però dal ricorso alla mediazione tecnologica<sup>4</sup>; sperimentare ruoli diversi e generalmente contrapposti, come nelle parole di questo ballerino:

#### NOBILTA' E POPOLARITA'

Nella Klandestina sei un po' popolare ma anche un po' nobile.  
Comunque tu ti senta, alla Klandestina puoi manifestare il lato di te che preferisci:  
sarà comunque accettato

Sei nobile quando ti nasce un'idea, e quest'idea coltivi, e vai avanti, e dai il massimo per realizzarla, non aspettandoti nessun tornaconto  
Sei popolare quando partecipi con la tua allegria ed il tuo buon umore alle serate,  
senza aspettative in particolare

Sei nobile quando ti spendi insegnando a ballare a chi non muove un passo  
Sei popolare quando dopo aver ballato ...con 'chi sai tu', ..ciò ne è valsa l'intera serata

E' nobile quando pensi che la Klandestina più bella è sempre la prossima  
E' popolare quando, tra tutte, solo 'quella' Klandestina ti è rimasta dentro. ah no! in quell'altra però..ci siamo conosciuti.. sì, ma quella al lago d'estate fu meravigliosa!! e quell'altra ancora....

Sei nobile quando..in una Mazurka vuoi condividere un'emozione che hai sentito dentro te e allora lo fai con piccoli impercettibili movimenti e gesti  
Sei popolare quando suggelli la fine di un'allegria Scottish ..con una gioiosa e pure

---

<sup>4</sup> Sarebbe opportuno, in questo senso, dedicare uno spazio più approfondito alle riflessioni elaborate da Hermann Bausinger già all'inizio degli anni Sessanta a proposito delle relazioni tra cultura popolare e mondo tecnologico (Bausinger 2005).

sguaiata risata!

Sei nobile quando riesci a cogliere la diversa sensibilità di ognuno nel approccio alla Klandestina e la rispetti, e ti adatti  
Sei popolare quando coinvolgi con la tua energia contagiosa chi non ce la fa proprio a buttarsi in pista..

E' nobile da parte tua quando, ricevendo un piccolo sgarbo, ci passi sopra con un sorriso  
eh...beh! però questo è anche popolare («sì ma se ...ci riprova»)

Sei nobile quando ritieni che tutto questo mondo klandestino ti aiuterà nel percorso per divenir più cosciente di te stesso/a  
Sei popolare quando: «... ragazzi dopo 'sta settimana di cacca che non mi passava più, oggi è sabato, quindi vi saluto..chè stasera...si ballaaaaaaa!!»  
(post pubblicato in forma anonima sul gruppo Mazurka Filosofica, 9 giugno 2013)

### 3. Trad versus NeoTrad

Al di là di quanto pertiene più strettamente alla storia della disciplina e ai suoi possibili sviluppi presenti e futuri, il richiamo ai nuclei centrali del dibattito sulla cultura popolare è in grado di offrire una cornice estremamente utile per inquadrare alcune questioni emerse a livello etnografico che, fino a questo momento, abbiamo volutamente lasciato in sospeso.

Nel tentativo di ricostruire il contesto storico e culturale in cui il fenomeno Mazurka Klandestina affonda le sue radici, avevamo già accennato al fatto che la diffusione del repertorio folk in Italia abbia preso avvio nella metà degli anni Settanta e di come, più in generale, tale recupero si inserisca in un clima di rinnovamento conosciuto a partire dagli stessi anni dalle danze di ispirazione tradizionale in ambito francese ed europeo (parr. 3.1 e 3.2). Nel corso degli ultimi quarant'anni, le danze popolari sono state sottoposte a numerosi processi di *revival* che, in modo articolato e non privo di ambiguità, hanno contribuito a rinnovare l'interesse verso un'idea di 'tradizione' come rifugio dagli eccessi della modernizzazione e come possibile antidoto all'individualismo e ai drammi della società post-capitalistica.

Alla luce del quadro socio-culturale che abbiamo descritto nel paragrafo precedente (le 'trasformazioni epocali' del ventennio 1950-70), tali processi di *revival* risultano comprensibili sotto nuove angolature. È opportuno sottolineare

infatti che le ‘strategie di distinzione’ messe (più o meno consapevolmente) in campo dagli studiosi del folklore nei confronti dei prodotti alienanti e plastificati dell’industria culturale trovavano corrispondenza anche a livello di senso comune (Dei 2002: 63), attraverso un apprezzamento del valore ‘alternativo’ del folklore rispetto alla ‘volgarità’ e all’inautenticità della cultura di massa. Negli anni Settanta, insomma, la ‘poetica del folk’ (Dei 2012: 116) imperversava non solo nelle aule e nei corridoi delle università italiane, ma anche, per esempio, nei circuiti associazionistici-ricreativi ispirati alle ideologie di sinistra, proprio là dove il recupero delle danze popolari aveva preso vita.

Tutto questo è estremamente importante nell’ottica di comprendere i diversi modi in cui i frequentatori di Mazurka Klandestina si posizionano nei confronti della tradizione, perché accanto ai molti mazurkari che hanno imparato a ballare in piazza, poco interessati alle questioni di ‘ortodossia’, ce ne sono altri, seppur in minoranza, che hanno portato con sé un patrimonio di musiche, gesti, coreografie e regole, acquisito molto spesso in prima persona durante gli anni dei primi *revival* folk. Questi ballerini, che spesso sono diventati maestri di ballo, non hanno resistito all’*appeal* delle serate klandestine, contribuendo a portare sulle piazze reali e virtuali la voce della tradizione.

Esistono due categorie che esprimono a livello emico il modo di posizionarsi nei confronti della tradizione, identificando le due diverse anime che in qualche modo convivono da sempre all’interno di Mazurka Klandestina: Trad e NeoTrad<sup>5</sup>.

La categoria dei Trad si riferisce a tutti coloro che professano una certa fedeltà al repertorio tradizionale; la categoria NeoTrad, invece, identifica un atteggiamento più aperto e sperimentale nei confronti della tradizione. Entrambe le categorie identificano gusti e preferenze che valgono tanto a livello musicale, quanto a livello coreutico: i ritmi più sincopati della musica definita ‘Trad’ suggeriscono una ‘postura aperta’ (Apprill 2005) e uno stile di danza più sobrio, mentre le musiche più improvvisate tipiche del NeoTrad – molto spesso

---

<sup>5</sup> Queste categorie sono state introdotte una decina di anni fa nell’ambiente folk francese ma, a differenza di quanto accade nel contesto italiano, in Francia sono utilizzate in modo meno ‘serioso’, facendo riferimento soprattutto allo stile dei gruppi musicali folk. Non esiste in Francia un modo di ballare ‘NeoTrad’ equiparabile a ciò che abbiamo definito come ‘stile klandestino’: la categoria ‘NeoTrad’ è usata piuttosto per identificare i gusti delle nuove generazioni di ballerini in fatto di musica, abbigliamento (i ballerini NeoTrad francesi – donne o uomini che siano – indossano spesso gonne lunghe) e ‘stile di vita’ (spesso i giovani *folkeux* sposano la filosofia del biologico). Sul blog francese TradZone esiste un test divertente per stabilire la propria affiliazione Trad o NeoTrad (<http://forum.tradzone.net/topic/12435-etes-vous-trad-folk-ou-neotrad/>), ma le domande non funzionano altrettanto bene per il contesto italiano dove la dicotomia Trad/NeoTrad è intesa soprattutto in riferimento al modo di ballare.

‘contaminate’ da altri generi musicali come il tango, il rock o il latino-americano – si prestano bene ai movimenti sinuosi e al corpo-a-corpo dello ‘stile klandestino’ (e proprio per questo sono indiscutibilmente le più gettonate delle serate in piazze).

Una volta tracciata questa forma di distinzione fra Trad e NeoTrad, è bene fare subito un paio di precisazioni. Innanzitutto, non si tratta di una questione meramente anagrafica, del solito conflitto tra giovani e vecchi: alcuni giovani ballerini, entrati in contatto con le danze folk attraverso Mazurka Klandestina, hanno scelto di approfondire la conoscenza di questo mondo anche altrove, per esempio partecipando ai festival o frequentando un corso di danze folk. È proprio qui che i neofiti entrano in contatto con la forma ‘ortodossa’ delle danze e, nonostante appartengano a una generazione diversa da quella dei ‘pionieri’ del folk in Italia, se ne fanno paladini con lo stesso entusiasmo e la stessa convinzione.

Un’altra precisazione opportuna per relativizzare la dicotomia Trad/NeoTrad riguarda il fatto che non tutti i partecipanti di Mazurka Klandestina si identificano in maniera esclusiva con una di queste categorie: così come vi sono ballerini che, pur prediligendo lo stile NeoTrad, non disdegnano affatto ballare su brani musicali Trad, vi sono viceversa ballerini Trad che apprezzano la libertà musicale e la fantasia della musica NeoTrad. A livello di pratiche coreutiche, tuttavia, non sempre esiste lo stesso grado di apertura: come avevamo già anticipato nel capitolo precedente, la libera interpretazione del repertorio coreutico di ispirazione tradizionale – una delle chiavi di volta dello ‘stile klandestino’ – è spesso fonte di polemiche e, in qualche caso, di veri e propri conflitti.

Uno di questi è esploso nell’estate del 2012, a pochi mesi dall’inizio della mia ricerca di campo (anche se, attraverso il recupero dei contenuti pregressi del gruppo Facebook, è stato possibile rintracciarne dei prodromi anche altrove<sup>6</sup>). A poche settimane dalla conclusione del Gran Bal Trad di Vialfré – che come si ricorderà è il festival italiano più importante, nonché ‘zona di contatto’ (Thézé 2006) tra le diverse comunità che compongono l’universo folk – un ballerino di Genova condivide sulla bacheca del gruppo Facebook ‘Mazurka Klandestina’ il video di una mazurka cantata in stile Trad da due storici musicisti folk, accompagnando il suo post con le seguenti parole: «Dedicato a chi non la balla

---

<sup>6</sup> Nell’ottobre del 2011, per esempio, a partire dalla condivisione di due video contenenti due diversi stili di ballo (uno di ispirazione più ‘classica’, l’altro decisamente più NeoTrad) era stato lanciato sulla bacheca del gruppo Facebook un confronto tra i ballerini dove, forse proprio per la prima volta, è trapelata l’idea dello ‘struscio’ come possibile fonte di impoverimento del repertorio coreutico tradizionale.

nell'orribile modo strusciato-contorto»<sup>7</sup>. Considerato da molti un *flame*<sup>8</sup>, questo post scatena una lunga discussione (82 commenti), uno scontro virtuale che riflette modi profondamente diversi di posizionarsi nei confronti della tradizione e di interpretare il suo repertorio. Ecco alcuni estratti particolarmente significativi di questo dibattito:

G. D. N., 31 luglio 2012, ore 15:54

Orribile modo? Mi spiace per te Giacomo, non sai cosa ti perdi!!!

[...]

E. L., 31 luglio 2012, ore 17.20

La mia passione per il ballo mi induce a tenere il piede in 4 o 5 scarpe (solo in questo intendiamoci); passo indifferentemente dalle sagre di paese nostrani ai festival internazionali, dalle più compassate milonghe alle klandestine e ogni realtà ho scoperto che ha i suoi aspetti criticabili che non devono essere un tabù. Così ho potuto constatare che negli ambienti più trad vige una certa rigidità, nelle milonghe un freddo tecnicismo e nelle klandestine obiettivamente a volte (poche volte) mi è capitato di veder scene un pò grottesche di cui parlava sopra Giacomo. Naturale che ognuno balla come sa e come vuole però visto che si balla assieme un personale punto di vista mi sembra legittimo .

[...]

A.P., 1 agosto 2012, ore 15.51

Ho un'idea!!! Siccome questo e' il gruppo MK a cui tu non partecipi volontariamente già da tempo, perché non crei un gruppo tutto tuo nuovo nuovo, del tipo: 'Ritorno alla mazurka tradizionale'? MT lo potresti chiamare! Poi vedi quanti aderiscono, poi fatti una domanda e datti una risposta. PS: in altri ambiti e' stato fatto (e anche con grande successo): pensa alla pizzica che e' stata veramente sventrata tecnicamente ad un certo punto.

S. B., 1 agosto 2012, ore 16.49

Non capisco mai quando si parla di tradizione e quando di archeologia [...]

R. P., 1 agosto 2012, ore 16.56

Io capisco le amarezze che si provano a veder cambiare le cose, ma credo allo stesso modo che ognuno sia artefice di ciò che gli accade attorno e che nessuna

---

<sup>7</sup> G. S. B. su Mazurka Klandestina, 31 luglio 2012.

<sup>8</sup> Nel linguaggio delle *virtual community*, il *flame* è un messaggio deliberatamente ostile e provocatorio, lanciato per suscitare le reazioni del gruppo (dalla voce Wikipedia).

energia negativa sia mai riuscita a salvare qualcuno o qualcosa. Forse a quell'amarezza non sempre corrisponde la voglia di veder realizzarsi ciò che ci si dice di amare. Ma a questo punto viene in soccorso a tutti noi la bellezza del FARE e dell'ESSERE al tempo stesso. Vi faccio il mio esempio: io sono siciliano, vivo in Romagna da qualche anno e ho fatto nascere un gruppo di musica siciliana. Ne avevo voglia, ne avevo bisogno: l'ho fatto. Ho cercato di far circuitare, per quel che è nelle mie umili possibilità di singolo essere umano, delle cose che amavo. Così come c'è chi ne ama altre. E chi ha apprezzato si è unito, ha vissuto e rielaborato qualcosa che prima qui non c'era. Chi vuol fare 'filologia popolare' dovrebbe partire da un assunto universale: la spontaneità. I balli e le musiche viaggiano da millenni, si confondono e contaminano al salpare di una nave o al fischiare di un treno. Ciascuno è libero di viverci ciò che ama e di rinvigorire ciò che considera ingiustamente appassito. Ma ricordiamoci di essere uomini del nostro tempo e che nella materia di cui stiamo parlando non esiste nessuna scienza assoluta se non quella delle emozioni che ci fanno FARE ed ESSERE.

[...]

Y. S., 1 agosto 2012, ore 19.06

[...] E non sarà mica che a qualcuno il 'successo' o meglio il clamore delle MK roda un pò? E non sarà Qualcuno che si considera alfiere del folk e che appartiene a quella categoria che negli anni ha miseramente fallito nella diffusione e nella trasmissione alle nuove generazioni del bal folk? Qualcuno che l'ha inteso come una materia dogmatica, rigidamente codificata, riservata ad un'élite di puri 'portatori della Vera Tradizione'? E quindi, molto egoisticamente, se ne è fregato di capire, o semplicemente non c'è arrivato, che coloro che appartengono a generazioni più giovani hanno gusti e una formazione diversa dalla loro. Per cui come mai una masnada di struscioni usciti dalle fogne del balfolk improvvisamente riesce a catalizzare un certo tipo di attenzione senza passare per i canali tradizionali del genere: associazioni, festival, club elitari..ecc.ecc.. Secondo me a qualcuno non brucia veramente, ma scalda forte!!!!

Questi post sono interessanti non solo perché in essi si incarna con grande vitalità il dibattito intorno al tema della tradizione, ma anche perché, se letti più nello specifico, sono in grado di far emergere ulteriori questioni che meritano un breve approfondimento.

Partendo proprio dall'ultima delle testimonianze riportate, è interessante sottolineare l'ipotesi sollevata – nemmeno troppo tra le righe – dal ballerino 'NeoTrad' a proposito delle vere ragioni del 'disgusto Trad' nei confronti dello stile klandestino: secondo Y. S. (e altri ballerini con cui ho avuto modo di confrontarmi), è possibile che alla base di questo rifiuto non vi siano solo ragioni estetiche o 'filologiche', ma anche il timore di perdere la posizione privilegiata di cui alcuni esponenti del Trad godono in quanto membri riconosciuti di quell'élite

che, nel corso degli ultimi quarant'anni, si è assunta il compito di custodire e tramandare il patrimonio tradizionale. Nelle tipiche argomentazioni Trad che è possibile ravvisare attraverso le discussioni virtuali, la preoccupazione per lo snaturamento della mazurka e delle danze tradizionali si associa spesso, in effetti, alla denuncia della mancanza di un vero e proprio 'apprendimento' nel contesto di Mazurka Klandestina, carenza che dovrebbe essere colmata, secondo la componente più Trad, con la frequenza ai corsi<sup>9</sup>.

Di fronte a queste accuse, i klandestini rivendicano il fatto che, trattandosi di danze popolari, il loro luogo più 'naturale' di apprendimento è la piazza, non un locale a pagamento o una palestra. Storicamente, le danze popolari non venivano insegnate ai corsi ma, come afferma il già menzionato etnomusicologo Yves Guilcher nel suo libro sulle danze tradizionali in Francia, erano apprese 'per osmosi e per assorbimento' (Guilcher 2006: 45). In questo senso, utilizzando un gioco di parole, i NeoTrad potrebbero essere considerati più Trad dei Trad, perché le modalità di trasmissione e di apprendimento del repertorio coreutico di Mazurka Klandestina appaiono più aderenti a quelle effettivamente utilizzate in quel passato tradizionale riconosciuto come autentico dagli stessi ballerini Trad.

Avviandoci verso la conclusione, e riagganciandoci alle tematiche del paragrafo precedente, potremmo dire che è il grande successo raggiunto da Mazurka Klandestina, il suo essere diventata un fenomeno di massa, ad aver suscitato la reazione decisa dei pionieri del folk, a conferma di ciò che sostiene Fabio Dei quando afferma che «più invadente e pervasiva è la cultura di massa, più il concetto di folklore tende a restringersi in direzione della tradizione e del passato» (Dei 2002: 72).

Questa contrazione dell'idea di folklore in direzione di un passato considerato in qualche modo 'autentico' si è manifestata con evidenza crescente nel corso del tempo, parallelamente all'espandersi del fenomeno. Le tante modalità di posizionamento emerse in questa fase espansiva sono sfociate, in un passato recentissimo (cioè all'inizio di settembre 2015), in un gruppo Facebook davvero emblematico da questo punto di vista, che ha scelto di chiamarsi 'Salviamo la mazurka dalla piaga klandestina'. Riportiamo qui di seguito la conversazione virtuale da cui emergono alcune delle ragioni che hanno portato gli utenti a

---

<sup>9</sup> Un aspetto duramente criticato dalla componente più 'Trad' di Mazurka Klandestina è proprio il fatto che ci siano persone che, nonostante non abbiano avuto una vera e propria formazione nell'ambiente delle danze folk, si improvvisano 'insegnanti' per far fronte alle esigenze di apprendimento dei 'neofiti'.

iscriversi al gruppo, e dove sono rappresentati molti dei punti di vista (al gruppo si sono iscritti anche alcuni 'mazurkari doc', con l'intento di difendere le proprie posizioni) fin qui evocati:

S. P., 17 settembre 2015, ore 12.42

Scusatemi, una domanda a tutti gli iscritti: che cosa vi ha spinto a decidere di aderire a questo gruppo? Che cosa avete trovato di più o meno interessante nel titolo?

M. C., 17 settembre 2015, ore 12.45

Il gusto dell'assurdo  
(piace a 1 persona)

[...]

A. V., 17 settembre 2015, ore 12.49

Il titolo ovviamente è 'intrigante' e mi pareva sottointendesse quello che poi ha sviluppato...  
(piace a 1 persona)

S. d. M., 17 settembre 2015, ore 13.04

Condivido ciò che esprime il titolo: credo che la mazurka clandestina stravolga il ballo oltre quello che io, per mia opinione, ritengo accettabile. E io non ritengo di essere un 'purista' del ballo. Ma non sento il piacere del ballo quando viene richiesto più uno strusciarsi che un ballo. E ripeto, io NON sono un purista del ballo.

(piace a 5 persone)

G. R., 17 settembre 2015, ore 13.31

La curiosità, il sapere che ci sono altre persone che la pensano come me pensavo di essere una bestia rara a non apprezzare le clandestine, invece.....

F. G. M. S., 17 settembre 2015, ore 21.53 (post modificato)

Il desiderio sul confrontarmi sul problema della gestione delle tradizioni  
(piace a 3 persone)

N. F., 17 settembre 2015, ore 14.39



A mio parere la Klandestina non dovrebbe 'neanche' chiamarsi mazurka. La mazurka è un'altra cosa  
(piace a 7 persone)

S. V., 17 settembre 2015, ore 14.47

Salvare la musica folk da questo 'neo trad'  
(piace a 5 persone)

C. D., 17 settembre 2015, ore 17.36

Da piaga mi interessava sapere se ci sono un branco di discriminatori nel gruppo oppure persone che usano la testa che cercano chiarimenti, mediazioni e soluzioni, aggiungiamo anche una dose di tolleranza.. va!

F. G. M. S., 17 settembre 2015, ore 17.54

Infatti basta essere chiari su questo: queste forme non hanno nulla a che fare con la storia e sono figlie della globalizzazione e spesso delle mode e del mercato dell'etnico, ed è quindi una bugia trovargli presupposti che le ancorino a una qualsiasi tradizione ...chiarito questo massima tolleranza ogn'uno se cosciente e veritiero fa quello che vuole...resta il rammarico e la delusione per la distruzione del ballo tradizionale a favore di un fenomeno che non ha alcuna base culturale ma certamente sottoculturale  
(piace a 7 persone)

D. B., 17 settembre 2015, ore 18.44

C'è anche chi ci si è trovato iscritto...  
(piace a 2 persone)

F. C., 17 settembre 2015, ore 19.38

Il titolo non è importante, qui il valore viene dai confronti usciti un po' fra tutti: maestri, ricercatori, ballerini storici e di primo pelo, di città diverse. C'era confusione sul perché MK è stato registrato, ed è stata fatta chiarezza. Altri hanno fatto discorsi su tradizioni e modalità di trasmissione delle stesse, chi ha offerto pdf contenenti anni di lavoro e ricerca... per me è bello che ci si confronti nelle passioni. Anche per questo aprii mesi fa "Cosa balliamo? BALFOLK!", ma non è mai decollato come gruppo... forse avrei dovuto lanciare una provocazione come Lara... ma io sono pro MK, faccio anche serate 99% klandestine! Al contempo imparo ciò che posso sulle tradizioni, e butto anche a mare tutto per allargarmi sui balli da sala... due, tre, chachacha  
(piace a 3 persone)

G. R., 17 settembre 2015, ore 20.39 (post modificato)

Stare dentro e stare fuori, questo è il dilemma! Mi piacciono le clandestine (con la c, non con la k) e mi piace ballare la mazurca (sempre con la c e non con la k)... in realtà mi piace danzare, punto! come farò a sopravvivere in questo mondo di etichette? Buone mazurche a tutti!

(piace a 4 persone)

M. R., 17 settembre 2015, ore 22.08

Anche a me piace moltissimo ballare la Mazurca, ma in stile classico, magari prossimamente vorrei imparare qualche variante. Ma adoro tutto il balfolk in generale e non potrei ballare 2 o 3 ore di mazurche. Però confrontandosi ci si accorge che ognuno ha i suoi gusti, deve rispettare gli altri e quindi anche la MK e le sue lunghe nottate piene di mazurche e balli strusciati. Evidentemente il successo di questo blog è dovuto al fatto che ci sono tantissimi ballerini e istruttori che sono preoccupati di questo nuovo fenomeno ed è bello essersi incontrati per riconoscersi nei medesimi pensieri.

(piace a 2 persone)

[...]

C. C., 18 settembre 2015, ore 0.29

Il titolo ho pensato fosse decisamente esagerato ed invece ho dovuto ricredermi... Ha colpito!

(piace a 2 persone)

G. M., 6 ottobre 2015, ore 2.21

Per capire quale ragionamento spinge qualcuno a credere che la MK minacci la danza tradizionale.

Ciò che sta accadendo nel contesto di Mazurka Klandestina, insomma, è per certi versi l'opposto di quanto accade alla cultura popolare in ambito pubblico e patrimoniale: mentre qui saperi e pratiche riconducibili a un'ipotetica tradizione popolare sono trattati per lo più come oggetti 'fragili' e bisognosi di politiche di tutela e valorizzazione (finendo talvolta per diventare, anche al di là dei più nobili intenti, veri e propri reperti imbalsamati), nel contesto di Mazurka Klandestina il popolare è inteso come qualcosa di vivo e, come tale, destinato a trasformarsi nel tempo. Alle numerose critiche che la vecchia guardia del folk rivolge loro, spesso con toni polemici particolarmente accesi, i klandestini rispondono che si tratta di un

processo inevitabile e tutto sommato ‘virtuoso’, come si evince dalle parole di questo ballerino:

[...] Quello che sta succedendo, e che è tardi per fermare, è che MK sta cambiando il mondo del folk. spinge verso la musica neotrad e verso un modo di ballare meno condizionato da codici troppo rigidi, e verso un maggiore spazio per lo scambio di emozioni [...]. Questo non impedisce a nessuno di continuare a vivere il folk in modo più tradizionale, ma apre anche altre possibilità. e le persone scelgono, assaggiano, si incuriosiscono. qualcuno resta dov'era, qualcuno cambia parrocchia, la maggior parte prendono quello che c'è di buono a prescindere dal fatto che sia in un locale o in una piazza. non c'è nulla di cui essere spaventati (L. C. su *Giovani Danzatori* – Milano, 18 dicembre 2013).

Non c'è nulla di cui essere spaventati. Al contrario, si potrebbe forse tirare un sospiro di sollievo perché, come ci ricordano Tim Ingold ed Elizabeth Hallam nel saggio di apertura del volume collattaneo *Creativity and Cultural Improvisation*, «just as a building that is not kept in repair soon disintegrates, so traditions have to be worked at to be sustained. The continuity of tradition is due not to its passive inertia but to its active regeneration – in the task of *carrying on*» (Ingold, Hallam 2007: 5-6).

## CONCLUSIONI

Nell'impostare il lavoro di tesi, si è scelto di assecondare la molteplicità degli spunti offerti dal lavoro etnografico su Mazurka Klandestina, piuttosto che focalizzarsi su un'unico ambito tematico, assumendosi così il rischio di trascurare, almeno in parte, l'approfondimento di alcune riflessioni che appaiono tuttavia essenziali per comprendere il ruolo che questo fenomeno può assumere nei dibattiti antropologici contemporanei.

In particolare, il concetto di cultura popolare si rivela una chiave interpretativa complessa e multifaccettata, che permette di cogliere il fenomeno in tutte le sue articolazioni: tanto in relazione all'*agency* dei soggetti, quanto nei confronti dell'idea stessa di tradizione e del modo con cui le persone si relazionano a essa. Un tema, quest'ultimo, che offre a sua volta ampi spazi di approfondimento, da colmare con percorsi di ricerca etnografica che sappiano rintracciare altri possibili esempi in grado di dare nuova vitalità a un dibattito – quello sulla cultura popolare – oggi pressoché estinto, ma ancora gravido di promettenti sviluppi.

La dimensione della tradizione è peraltro estremamente presente in Mazurka Klandestina, e il fatto che le dinamiche di posizionamento si giochino spesso sull'arena virtuale rende ancora più feconda la riflessione – anche metodologica – attorno a questo genere di fenomeni multisituati. La partita della tradizione, oggi, si gioca insomma anche (e forse soprattutto) sui *social network*, un fenomeno nei confronti del quale la letteratura antropologica, soprattutto quella prodotta o tradotta in lingua italiana, è ancora poco compatta.

Un'altro ambito tematico poco esplorato dall'antropologia contemporanea *mainstream* e intimamente connesso a Mazurka Klandestina è quello del *leisure*, che da oggetto di rivendicazione politica e culturale della scorsa generazione si è trasformato, oggi, nell' 'effetto collaterale' di una crisi economica e sociale.

Come impiegare oggi il tempo libero?

Se lo sono chiesti qualche anno fa alcuni ballerini milanesi, e la risposta che si sono dati ha coinvolto in pochi anni diverse migliaia di persone anche oltre i confini nazionali. La loro iniziativa deve essere interpretata come una riappropriazione dal basso di un *leisure* 'liberato' dal *packaging* dell'industria culturale e da logiche economiche che, in tempi di crisi, si ripercuotono anche sulla sfera ricreativa e privata.

Dovrebbe forse tornare a chiederselo a voce più alta anche l'antropologia, che sacrifica spesso il tema del tempo libero a questioni certamente più 'pressanti', legate a dinamiche di sofferenza e di violenza, spesso determinate da situazioni di emergenza cui tutte le scienze sociali, di questi tempi, sono in qualche modo chiamate a far fronte. Pur riconoscendo l'importanza di questi temi, il rischio è quello di accontentarsi di una visione troppo parziale del problema 'corpo', trascurandone la facoltà di provare piacere e di essere polo d'azione di esperienze positive. Anche in città: teatro di indagine di un'antropologia urbana che può trovare in Mazurka Klandestina un caso etnografico interessante per approfondire l'utilizzo degli spazi pubblici e per indagare come questo influisce sulle dinamiche di socializzazione.

Certo, anche facendo proprio questo appello alla riabilitazione del *leisure* come oggetto di indagine, ciò cui l'antropologia può approdare accostandosi alla complessità della vita sociale è pur sempre una versione bidimensionale della ricchezza della pratica. Allo stesso modo, nonostante lo sforzo di dare conto del fenomeno Mazurka Klandestina dal maggior numero di prospettive possibili, questo lavoro di tesi non è altro che l'espressione linguistica – intellettuale – di una comprensione incorporata, consapevole che non è soltanto con la mente che si dà forma al reale. I pensieri non bastano, servono anche i piedi.



## BIBLIOGRAFIA

- Abrahams R. D. 1986, *Ordinary and Extraordinary Experience*, in Turner V. W., Bruner E. M. (a cura di), *The Anthropology of Experience*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press
- Agier M. 1998, *Danses à la ville*, in Dorier-Apprill (a cura di), *Danses "latines" et identités, d'une rive à l'autre ... Tango, cumbia, fado, samba, rumba, capoeira*, Paris, L'Harmattan, pp. 213-219
- Aime M. 2005, *L'incontro mancato. Turisti, nativi, immagini*, Torino, Bollati Boringhieri
- Allovio S. 2010, *Pigmei, europei e altri selvaggi*, Roma-Bari, Laterza
- Allovio S. 2011 (a cura di), *Antropologi in città*, Milano, Edizioni Unicopli
- Allovio S. 2015, *Riti di iniziazione. Antropologi, stoici e finti immortali*, Milano, Raffaello Cortina Editore
- Amit V., Rapport N. 2010, *The Trouble with Community: Anthropological Reflections on Movement, Identity and Collectivity*, London, Pluto Press
- Amit V. 2002 (a cura di), *Realizing Community*, London, Routledge
- Amit V. 2010, *Community as 'Good to Think With': The Productiveness of Strategic Ambiguities*, in «Anthropologica», 52, 2, pp. 357-363
- Amselle J.L. 2001, *Connessioni. Antropologia dell'universalità delle culture*, Bollati Boringhieri, Torino (ed. or. *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001)
- Anderson B. 2009, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Roma, Manifestolibri (ed. or. *Imagined Communities*, London-New York, Verso, 1991)
- Andrieu B. 2008, *Toucher. Se soigner par le corps*, Paris, Les Belles Lettres
- Appadurai A. 2001, *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi (ed. or. *Modernity at large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996)
- Apprill C. 2005, *Sociologie des danses de couple. Une pratique entre résurgence et folklorisation*, Paris, L'Harmattan
- Barba E. 1993, *Il corpo dilatato*, in E. Barba, *La canoa di carta*, Bologna, Il Mulino
- Bargna I. 2011, *Gli usi sociali e politici dell'arte contemporanea fra pratiche di partecipazione e resistenza*, in Ugo Fabietti (a cura di), *Antropologia, 13, Arte*, Roma, Meltemi, pp. 75-106
- Barabasi A. L. 2004, *Link. La scienza delle reti*, Torino, Einaudi
- Basso K. H. 1996, *Wisdom sits in Places. Notes on a Western Apache Landscape*, in Feld S., Basso K. H. 1996 (a cura di), *Senses of Place*, Santa Fe, School of American Research Press, pp. 53-90.
- Bausinger H. 2005, *Cultura popolare e mondo tecnologico*, Napoli, Guida (ed. or. 1961)
- Bazzichelli T. 1999, *Pratiche reali per corpi virtuali. Per una riformulazione del concetto di opera d'arte attraverso la sperimentazione performativa con l'ausilio delle nuove tecnologie*, Tesi in

Sociologia della comunicazione di massa, Università degli Studi di Roma, a.a. 1998/1999 (relatore Albero Abruzzese), disponibile in Creative Commons all'indirizzo: <http://www.strano.net/bazzichelli/tesi.htm>

Beccarini V., Carlini G. 2014, *Milano da ballare: il liscio ambrosiano. Pratiche coreutiche di una città in trasformazione*, in Beccarini V., Roncaglia S. 2014, *Culture del lavoro e dello svago in Lombardia*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, pp.183-231

Beccarini V., Roncaglia S. 2014, *Spunti per un'antropologia del lavoro e dello svago: un'introduzione*, in Beccarini V., Roncaglia S. 2014, *Culture del lavoro e dello svago in Lombardia*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, pp. 7-57

Belk R. 2007, *Why Not Share Rather than Own?*, in «Annals of the American Academy of Political and Social Science», 611, *The Politics of Consumption/The Consumption of Politics*, Thousand Oaks, California, Sage Publications, pp. 126-140

Belk R. 2009, *Sharing*, in «Journal of Consumer Research», 36, 5, Chicago, University of Chicago Press, pp. 715-734

Benedusi M. 2010, *Divenire capoeiristi a 360 gradi. Il ring locale della capoeira Carcarà*, in «Quaderni del CE.R.CO.», 8, *Antropomorfismi. Traslare, interpretare e praticare conoscenze organizzative e di sviluppo*, Rimini, Guaraldi, pp. 69-90

Benelli B. 2001, *Avanzi di balera*, Bologna, Il Mulino

Benjamin W. 1966, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi

Bey H. 2007, *T.A.Z. Zone Temporaneamente Autonome*, Milano, Shake Edizioni (ed. or. *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, Brooklyn, Autonomedia, 1991)

Bishop J. 2007, *Increasing participation in online communities: A framework for human-computer interaction*, in «Computers in Human Behavior», 23, 4, pp. 1881-1893

Blank T.J. 2009, *Folklore and the Internet: Vernacular Expression in a Digital World*, Utah, Utha State University Press Publication, Digital Commons (link)

Boas F., Boas F., Courlander H., Gorer G., Holt C., Bateson G. 1981, *La funzione sociale della danza. Stili di danza e modelli di vita nel racconto di un gruppo di antropologi*, Milano, Savelli (ed. or. *The Function of Dance in Human Society*, Dance Horizon, 1944)

Boellstorff T. 2008, *Coming of Age in Second Life, An Anthropologist Explores the Virtually Human*, Princeton, Princeton University Press

Boyd D. M., Ellison N. B. 2007, *Social network sites: Definition, history, and scholarship*, in «Journal of Computer Mediated Communication», 13, 1, pp. 210-230

Bourdieu P. 1983, *La distinzione*, Bologna, Il Mulino (ed. or. *La distinction*, Paris, Les éditions du Minuit, 1979)

Bourdieu P. 2002, *Le Bal des célibataires*, Paris, Éditions du Seuil

Bourdon I. 2011, *Relations et participation au sein d'une communauté de pratique virtuelle : étude de cas dans une multinationale de l'ingénierie*, 16<sup>ème</sup> conférence de l'AIM, La réunion, France (disponibile alla pagina: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00804041/document>)



- Bressan M., Tosi Cambini S. (a cura di) 2011, *Zone di transizione. Etnografia urbana nei quartiere nello spazio pubblico*, Bologna, Il Mulino
- Brighenti A. M. 2012, *Introduzione alla Parte III. Spazi pubblici*, in Cancellieri A., Scandurra G. (a cura di) 2012, *Tracce urbane. Alla ricerca della città*, Milano, Franco Angeli Editore
- Bright B. J., Bakewell L. (a cura di) 1995, *Looking High and Low: Art and Cultural Identity*, Tucson, University of Arizona Press
- Brivio A. 2013, *La città che esclude. Immigrazione e appropriazione dello spazio pubblico a Milano*, in «Antropologia», 15, *Migrazioni e asilo politico*, pp. 39-62
- Broccolini A. 2009, Rito, in «AM – Antropologia Museale», 8, 22, pp. 114-116
- Bromberger C. 1999, *La partita di calcio. Etnologia di una passione*, Roma, Editori Riuniti (ed. or. *Le match de football. Ethnologie d'une passion partisane à Marseille, Naples et Turin*, Ministère de la Culture et de la Francophonie – Mission du Patrimoine ethnologique, Paris, 1995)
- Bromberger C. 2007, *Toucher*, in «Terrain», 49, pp. 5-10
- Burgess E. W. 1932, *Introduction*, in Cressey P. G., *The Taxi-Dance Hall*, Montclair, Patterson Smith
- Camporesi P. 1991, *La carne impassibile*, Milano, Il Saggiatore
- Casey E. S. 1996, *How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time : Phenomenological Prolegomena*, in Feld S., Basso K. H. (a cura di), *Senses of Place*, Santa Fe, School of American Research Press, pp. 13-52
- Chatzimasoura K. 2009, *Danser les yeux fermés*, in «Corps. Revue Interdisciplinaire», 7, *Le corps dansant*, Paris, Éditions Dilecta
- Chadoir P. 2001, *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue*, Paris, L'Harmattan
- Classen C. 2012, *The Deepest Sense. A Cultural History of Touch*, Urbana-Chicago-Springfield, University of Illinois Press
- Clemente P., Mugnaini, F. (a cura di) 2001, *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Roma, Carocci
- Clidière S., de Morant A. 2009, *Extérieur Danse. Essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier, L'Entretemps éditions
- Clifford J. 1999, *I frutti puri impazziscono. Etnografia letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri (ed. or. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge-London, HarvardUniversity Press, 1988)
- Clifford J., Marcus G. E. (a cura di) 2005, *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*, Roma, Meltemi Editore (ed. or. *Writing Cultures: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1986)
- Cohen A. 1993, *Masquerade Politics: Explorations in the Structure of Urban Cultural Movements*, Berkeley, University of California Press

- Corbin A. 1996, *L'invenzione del tempo libero*, in Corbin A. (a cura di), *L'invenzione del tempo libero (1850-1960)*, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 3-15 (ed. or. *L'Avènement des loisirs (1850-1960)*, Flammarion, Paris 1995)
- Cressey P. G. 1932, *The Taxi-Dance Hall*, Montclar, Patterson Smith
- Csordas T. J. 2003, *Incorporazione e fenomenologia culturale*, in Ugo Fabietti (a cura di), *Antropologia* n.3, *Corpi*, Roma, Meltemi, pp. 19-42 (ed. or. *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*, in «Ethos», 18, 1: pp. 5-47)
- Csikszentmihalyi M. 1990, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York, Harper and Row
- D'Andrea A. 2004, *Global Nomads: Techno and New Age as Transnational Counterculture in Ibiza and Goa*, in St John G. 2004 (a cura di), *Rave Culture and Religion*, New York, Routledge, pp. 136-255
- De Certeau M. 2010, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro (ed. or. *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990)
- De Certeau M., Giard L., Mayol P. 1994, *L'invention du quotidien II Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard
- Dei F. 2002, *Beethoven e le mondine. Ripensare la cultura popolare*, Roma, Meltemi
- Dei F. 2005, *Dove si nasconde la cultura subalterna? Folk e popular nel dibattito antropologico italiano*, in Santova M., Pavanello M. (a cura di), «Bulgaria-Italia. Dibattiti, culture locali, tradizioni», *Dibattito teorico sui concetti di cultura popolare, folk, patrimonio e nuove frontiere della etnologia europea*, Sofia, Casa Editrice dell'Accademia delle Scienze "Prof. Marin Drinov", (disponibile all'indirizzo [www.fareantropologia.it](http://www.fareantropologia.it))
- Dei F. 2008, *Tra dono e furto: la condivisione della musica in rete*, in Santoro M. (a cura di), *Nuovi media, vecchi medi*, «Cultura in Italia», 1, Bologna, Il Mulino-Istituto Cattaneo, pp. 49-74
- Dei F. 2012, *Antropologia culturale*, Bologna, Il Mulino
- De Martino E. 2001, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli
- De Matteis S. 2014, *Presentazione dell'edizione italiana*, in Turner V., *Antropologia dell'esperienza*, Bologna, Il Mulino (cit.)
- Deriu F. 1999, *Lo 'spettro ampio' delle attività performative*, in Schechner R. 1999, *Magnitudini della performance*, Roma, Bulzoni Editore, pp. I-XXXI
- Desjarlais R, Throop C. J. 2011, *Phenomenological Approaches in Anthropology*, in «Annual Review of Anthropology», 40, pp. 87-102
- Douglas M., Isherwood B. 1984, *Il mondo delle cose. Oggetti, valori, consumo*, Bologna, Il Mulino (ed. or. 1979)
- Dumazedier J., Ripert A. 1963, *Où en est la sociologie du loisir et de la culture populaire?: A propos de quelques livres récents*, in «Revue française de sociologie», 4, 1, 1963, pp. 41-52
- Ehrenreich B. 2007, *Dancing in the Streets*, London, Granta Books
- Elia B. (a cura di) 1992, *Filosofia della danza*, Genova, Il Nuovo Melangolo

- Escobar A. 1994, *Welcome to Cyberia: Notes on the Anthropology of Cyberculture*, in «Current Anthropology», 35, 3, pp. 211-231
- Fabian, J., 1996, *Remembering the Present. Painting and Popular History in Zaire*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press
- Fabian, J., 1998, *Moments of Freedom. Anthropology and Popular Culture*, University Press of Virginia, s.l.
- Fabian J. 2000, *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo (ed. or. *Time and the Others*, New York, Columbia University Press, 1983)
- Fabietti U. 2003 (a cura di), *Corpi*, Antropologia, anno 3, n.3, Roma, Meltemi
- Fabietti U. 2005 (a cura di), *Emozioni*, Antropologia, anno 5, n.6, Roma, Meltemi
- Fabietti U. 2010, *Elementi di antropologia culturale*, Milano, Mondadori
- Fabre Vassas C. 2000, *La danse traversière*, in «Terrain», 35, *Danser*, pp. 5-22
- Fanelli A. 2014, *A casa del popolo. Antropologia e storia dell'associazionismo ricreativo*, Roma, Donzelli
- Faure S. 2000, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute
- Favole A., Aria M. 2014, *La condivisione non è un dono!*, Intervento presso il Convegno 'Dialoghi sull'uomo', Pistoia, 24 maggio
- Favole A. 2010, *Oceania. Isole di creatività culturale*, Roma-Bari, Laterza
- Feld S., Basso K. H. 1996, *Introduction*, in Feld S., Basso K. H. 1996 (a cura di), *Senses of Place*, Santa Fe, School of American Research Press, pp. 3-12
- Feld S. 1996, *Waterfalls of Songs: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea*, in Feld S., Basso K. H. 1996, *Introduction*, in Feld S., Basso K. H. (a cura di), *Senses of Place*, Santa Fe, School of American Research Press, pp. 91-136
- Ferrarini L. 2011, *L'esperienza del corpo. Un'introduzione*, in Ferrarini L. (a cura di), *Molimo 6. Quaderni di Antropologia culturale ed Etnomusicologia, L'esperienza del corpo*, Milano, CUEM, pp. 7-42.
- Fiske J. 1989, *Understanding Popular Culture*, London, Unwin Hyman
- Foucault M. 1993, *Introduzione*, in Binswanger L, *Sogno ed esistenza*, Milano, Se
- Foucault 2005, *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Torino, Einaudi (ed. or. *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975)
- Foucault M. 2006, *Utopie. Eterotopie*, Napoli, Cronopio (ed. or. *Les hétérotopies. Les corps utopique*, Paris, Institute National de l'audiovisuel, 2004)
- Foucault M. 2011, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis
- Franzini E. 2001, *Fenomenologia dell'invisibile*, Milano, Cortina
- Fritz J. 1999, *Rave Culture: An Insider's Overview*, Canada, Smallfry Press

- Garcia A. C., Standlee A. I., Bechkoff J., Cui I. 2009, *Ethnographic Approaches to the Internet and Computer-Mediated Communication*, in «Journal of Contemporary Ethnography», 38, 1, Thousand Oaks-California, Sage Journals Publication, pp. 52-84
- Gellner D. N. 2012, *Uncomfortable Antinomies: Going Beyond Methodological Nationalism in Social and Cultural Anthropology*, in «AAS Working Papers in Social Anthropology», Austrian Academy of Sciences, vol. 24: 1-16
- Gilmore L. 2008, *Of Ordeals and Operas: Reflexive Ritualizing at the Burning Man Festival*, in St John G. 2008 (a cura di), *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*, London, New York: Berghahn, pp. 209-226
- Giraldo M. 2013, *La pratica attoriale in Richard Schechner: dalla sensazione all'essere. Sulle tracce della fenomenologia di Merleau-Ponty*, in «Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti», 5, Università degli Studi di Milano, pp. 263-293
- Godbout J. 1992, *L'esprit du don*, Paris, La Decouverte
- Goldstein J. L. 1995, *The Female Easthetic Community*, in Marcus G., Meyers F. (a cura di), *The Traffic in Culture*, Berkeley, University of California Press
- Granovetter M. 1973, *The strength of weak ties*, in «American Journal of Sociology», 78, 6, pp. 1360-1380
- Grasseni C. 2010, *Apprendimento e comunità in pratica*, in «Quaderni del CE.R.CO.», 8, *Antropomorfismi. Traslare, interpretare e praticare conoscenze organizzative e di sviluppo*, Rimini, Guaraldi, pp. 113-132
- Grasseni C., Ronzon F. 2004, *Pratiche e cognizione. Note di ecologia della cultura*, Roma, Meltemi
- Guilcher Y. 2006, *La danza tradizionale in Francia. Dall'antica cultura contadina al revival*, Torino, Giancarlo Zedde (ed. or. *La danse traditionnelle en France. D'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, Parthenay, FAMDT Modal, 1998)
- Hannerz U. 1982, *Washington and Kafanchan: A View of Urban Anthropology*, in «L'Homme», 22, 4, 25-36
- Hannerz U. 1992 *Esplorare la città. Antropologia della vita urbana*, Bologna, Il Mulino (ed. or. *Exploring the City. Inquires Toward an Urban Anthropology*, Columbia University Press, 1980)
- Hannerz U. 2001, *La diversità culturale*, Bologna, Il Mulino (ed. or. *Transnational Connections. Culture, People, Place*, London-New York, Routledge, 1996)
- Hannerz U. 2004, *Stare là ... e là ... e là! Riflessioni sull'etnografia multisito*, in «Voci. Semestrale di Scienze Umane diretto da Luigi M. Lombardi Satriani», 1, pp. 34-47 (ed. or. *Being there ... and there ... and there! Reflections on Multi-site Ethnography*, in «Ethnography», 4, London, Sage, 2003, pp. 201-216)
- Harvey D. 2013, *Città ribelli. I movimenti urbani dalla Comune di Parigi a Occupy Wall Street*, Milano, Il Saggiatore (ed. or. *Rebel Cities. From the Right to the City to the Urban Revolution*, London, Verso)
- Heidegger M. 1976, *Costruire abitare pensare*, in M. Heidegger 1976, *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia

- Herzfeld M. 2003, *Intimità culturale: antropologia e nazionalismo*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo
- Hine C. 2000, *Virtual ethnography*, London, Thousand Oaks
- Hobsbawm E. J., Ranger T. (a cura di) 1987, *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi (ed. or. *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982)
- Hopper K. 1991, *Symptoms, Survival and the Redefinition of Public Space*, in «Urban Anthropology», 20, pp. 155-75
- Ingold T. 2004a, *Ecologia della cultura*, Roma, Meltemi
- Ingold T. 2004b, *Culture on the Ground. The World Perceived Through the Feet*, in «Journal of Material Culture», 9, 3, pp. 315-340
- Ingold T., Hallam E. 2007, *Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction*, in Ingold T., Hallam E. (a cura di) 2007, *Creativity and Cultural Improvisation*, Oxford-New York, Berg
- Ingold T., Lucas R. 2007, *The 4 A's (Anthropology, Archaeology, Art and Architecture): Reflections on a Teaching and Learning Experience*, in Harris M. (a cura di), *Ways of Knowing. New Approaches in the Anthropology of Experience and Learning*, Oxford, Berghahn Books, pp. 287-305
- Jackson M. 1996, *Introduction: Phenomenology, Radical Empiricism, and Anthropological Critique*, in Jackson M. (a cura di), *Things as They Are. New Directions in Phenomenological Anthropology*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press
- Jackson M. 2011, *La conoscenza del corpo*, in Ferrarini L. (a cura di), Molimo 6. Quaderni di Antropologia culturale ed Etnomusicologia, *L'esperienza del corpo*, Milano, CUEM (ed. or. contenuta in Jackson M. 1989, *Paths Toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*, Bloomington, Indiana University Press)
- Jackson P. 2004, *Inside Clubbing. Sensual Experiments in the Art of Being Human*, Oxford-New York, Berg
- Jullien F. 2014, *Sull'intimità. Lontano dal frastuono dell'Amore*, Milano, Raffaello Cortina Editore (ed. or. *De l'intime. Loin du bruyant Amour*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2013)
- Juris J. S. 2005a, *The New Digital Media and Activist Networking within Anti-Corporate Globalization Movements*, in «Annals of the American Academy of Political and Social Science», 597, pp. 189-208
- Juris J. S. 2005b, *Social Forums and their Margins: Networking Logics and the Cultural Politics of Autonomous Space*, in «Ephemera. Theory and Politics in Organization» (forum), 5, 2, pp. 253-272
- Juris J. S. 2012, *Reflections on #Occupy Everywhere: Social media, public space, and emerging logics of aggregation*, in «American Ethnologist», 39, 2, pp. 259-279
- Keller C., Keller J. 1993, *Thinking and acting with iron*, in Chaiklin S., Lave J. (a cura di), *Understanding practice. Perspectives on activity and context*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 125-143
- Koensler A., Rossi A. 2012 (a cura di), *Comprendere il dissenso. Etnografia e antropologia dei movimenti sociali*, Perugia, Morlacchi Editore University Press

- Kozinets R. V. 2002, *The Field behind the Screen: Using Netnography for Marketing Research in Online Communities*, in «Journal of Marketing Research», 39, 1, pp. 61-72
- Kozinets R. V. 2006, *Click to Connect: Netnography and Tribal Advertising*, in «Journal of Advertising Research», 46, pp. 279-288
- La Cecla F. 2011, *Mente locale. Per un'antropologia dell'abitare*, Milano, Eleuthera
- Lave J., Wenger E. 2006, *L'apprendimento situato. Dall'osservazione alla partecipazione attiva nei contesti sociali*, Trento, Erickson (ed. or. *Situated learning. Legitimate peripheral participation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991)
- Lefebvre H. 1976, *Spazio e politica. Il diritto alla città II*, Milano, Moizzi Editore (ed. or. *Espace et politique. Le droit à la ville II*, Paris, Éditions Anthropos, 1972)
- Lévy J. J., Lasserre E. 2011, *Internet, savoirs et savoir-faire: de quelques perspectives anthropologiques*, in «Anthropologie et Sociétés», 35, 1-2, pp. 17-34
- Lindsay S. 1996, *Hand Drumming: An Essay in Practical Knowledge*, in Jackson M. (a cura di), *Things as They Are. New Directions in Phenomenological Anthropology*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press
- Lipari D. 2007, *Introduzione*, in Wenger E., McDermott R., Snyder W. E., *Coltivare comunità di pratica*, Milano, Guerini e Associati, pp. 12-35.
- Lo Verde F. M. 2009, *Sociologia del tempo libero*, Roma-Bari, Laterza
- Low S. M. 1996 (a), *The Anthropology of the Cities: Imagining and Theorizing the City*, in «Annual Review of Anthropology», 25, pp. 383-409
- Low S. M. 1996 (b), *Spatializing culture: the social production and social construction of public space*, in «American Ethnologist», 23, pp. 861-879
- Low S. M. 2011, *Claiming Space for an Engaged Anthropology: Spatial Inequality and Social Exclusion*, in «American Anthropologist», 113, 3, pp. 389-407
- Mabilon-Bonfils B. 2004 (a cura di), *La fête techno. Tous seul, tous ensemble*, Paris, Editions Autrement
- Maffesoli M. 2004, *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individualismo nelle società postmoderne*, Milano, Guerini e Associati (ed. or. *Le Temps des tribus*, Paris, Le Livre de Poche, 1988)
- Mariani A. 2010 (a cura di), *The Body: the Role of Humane Science*, in «Humana Mente: Journal of Philosophical Studies», 14, Pisa, Edizioni ETS
- Matera V. 2002, *Antropologia dei sensi. Osservazioni introduttive*, in «La Ricerca Folklorica», 45, *Antropologia delle sensazioni*, Brescia, Grafo Edizioni, pp. 7-16
- Matossian C. 1996, *Espace public et représentations*, Bruxelles, La part de l'Oeil
- Mattalucci-Yilmaz C. 2003, *Introduzione*, in Fabietti U. 2003 (a cura di), *Corpi*, Antropologia, anno 3, n.3, Roma, Meltemi, pp. 5-18
- Mauss M. 1965, *Le tecniche del corpo*, in Mauss M., *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, pp. 383-409 (ed. or. *Les techniques du corps*, in Mauss M., *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950)

- McCaffrey J. 2012, *Burning Man: Transforming Community through Countercultural Ritual Process*, Thesis for the Degree of Master of Arts (Social and Cultural Anthropology) presented at the Concordia University, Montreal (Supervisors: Mark Watson, Christine Jourdan, Davis Howes), disponibile sul sito [www.centreforsensorystudies.org](http://www.centreforsensorystudies.org) della Concordia University
- Milicia M. T. 2014, *La protesta «No Lombroso» sul web. Narrative identitarie neo-meridionaliste*, in «Etnografia e Ricerca Qualitativa», 2, pp. 265-286
- Miller D., Slater D. 2000, *The Internet. An Ethnographic Approach*, Oxford-New York, Berg
- Miller D. 1998, *Teoria dello shopping*, Roma, Editori Riuniti
- Miller D. 2010, *An Extreme Reading of Facebook*, Open Anthropology Cooperative Press (articolo disponibile in Creative Commons all'indirizzo [www.openanthcoop.net/press](http://www.openanthcoop.net/press))
- Mitchell J. C. 1994, *La danza della Kalela. Aspetti dei rapporti sociali tra gli africani in una comunità urbana della Rhodesia del Nord*, in Maher V. (a cura di), *Questioni di etnicità*, Torino, Rosenberg & Sellier, pp. 73-133 (ed. or. *The Kalela dance. Aspects of Social Relationships among Urban Africans in Northern Rhodesia*, in «Rhodes-Livingstone Papers», 27, 1956)
- Molnàr V. 2014, *Reframing Public Space Through Digital Mobilization: Flash Mobs and Contemporary Urban Youth Culture*, in «Space and Culture», 17, 1, Thousand Oaks-California, Sage Journals Publication, pp. 43-58
- Montagu A. 2012, *Il linguaggio della pelle. Il senso del tatto nello sviluppo fisico e comportamentale del bambino*, Baiso (Reggio Emilia), Verdechiaro Edizioni (ed. or. *Touching: the Human Significance of the Skin*, New York, Columbia University Press, 1971)
- Morton H. 2001, *Computer Mediated Communication in Australian Anthropology and Sociology. Introduction*, in «Social Analysis», 45, 1, New York, Berghan Books, pp. 3-11
- Mothé D. 1998, *L'utopia del tempo libero*, Bollati Boringhieri, Torino (ed. or. *L'Utopie du temps libre*, Édition Esprit, Paris 1997)
- Mugnaini F. 2001, *Introduzione. Le tradizioni di domani*, in Clemente P., Mugnaini F. (a cura di), *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Carocci, Roma, pp.11-72
- Mugnaini F. 2013, *L'ombra del desiderio. Immagini del corpo e della sessualità nella pornografia dell'era digitale*, in Grilli S. (a cura di) 2013, *Per-formare corpi. Esperienze e rappresentazioni*, Milano, Unicopli, pp. 197-241
- Natali C. 2009, *Percorsi di antropologia della danza*, Milano, Raffaello Cortina Editore
- Nicolas M. 2000, *Ce que 'danser' veut dire. Représentations du corps et relations de genres dans les rituels de mariage à Tunis*, in «Terrain», 35, *Danser*, pp. 41-56
- Olivier de Sardan J.-P. 1995, *La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie*, in «Enquête», 1, pp. 71-112
- Orr J.1990, *Sharing Knowledge, Celebrating Identity, War Stories and Communities Memory in a service culture*, in Middleton D., Edwards D. (a cura di), *Collective Remembering*, London, Sage, pp. 169-189
- Palumbo B. 2003, *L'Unesco e il campanile*, Roma, Meltemi

- Parviainen J. 2002, *Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance*, in «Dance Research Journal», 34, 1, pp. 11-26
- Petiau A. 2004, *L'expérience techno, des raves aux free-party*, in Mabilon-Bonfils B. 2004 (a cura di), *La fête techno. Tous seul, tous ensemble*, Paris, Editions Autrement, pp. 28-42
- Piasere L. 2002, *L'etnografo imperfetto. Esperienza e cognizione in antropologia*, Roma-Bari, Laterza
- Pizza G. 2005, *Antropologia medica. Saperi, pratiche e politiche del corpo*, Roma, Carocci editore
- Postill J. 2008 *Localizing the Internet beyond Communities and Networks*, in «New Media & Society», 10, 3, Los Angeles, London, New Delhi and Singapore, Sage Publications
- Postill J. 2010, *Researching the Internet*, in «Journal of the Royal Anthropological Institute», 16, London, Royal Anthropological Institute, pp. 646-650
- Postill J. 2013, *The Multilinearity of Protest: Understanding New Social Movements Through their Events, Trends and Routines*, in «RMIT», Melbourne
- Price J. A. 1975, *Sharing : The Integration of Intimate Economies*, in «Anthropologica», 17, 1, Canadian Anthropology Society, pp. 3-27
- Remotti F. 2010, *Cultura. Dalla complessità all'impovertimento*, Roma-Bari, Laterza
- Riley S., Morey Y., Griffin C. 2010, *The 'pleasure citizen'. Analyzing partying as a form of social and political participation*, in «Young. Nordic Journal of Youth Research», 18 (1), L.A, London, New Dheli, Singapore and Washington DC, Sage Publications, pp. 33-54
- Riva G. 2010, *I social network*, Bologna, Il Mulino
- Rosaldo R. 2001, *Cultura e verità. Ricostruire l'analisi sociale*, Roma, Meltemi (ed. or. *Culture and Truth*, Boston, Beacon Press, 1989)
- Rotenberg R., McDonogh G. W. 1993, *The Cultural Meaning of Urban Space*, Westport CT, Bergin & Garvey
- Sachs C. 1994, *Storia della danza*, Milano, Il Saggiatore (ed. or. *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlino, Reimer, 1933)
- Scarpelli F., Romano A. 2011, *Voci della città. L'interpretazione dei territori urbani*, Roma, Carocci
- Schechner R. 1999, *Magnitudini della performance*, Roma, Bulzoni Editore
- Schechner R. 1984, *Sul recupero di comportamenti passati*, in Schechner R. 1984, *La teoria della performance, 1970-1983*, Roma, Bulzoni (ed. or. *Restoration of Behaviour*, in «Studies in Visual Communication», 7, 3, 1981-83)
- Scheper-Hughes N. 2000, *Il sapere incorporato: pensare con il corpo attraverso un'antropologia medica critica*, in Borofsky R. (a cura di), *L'antropologia culturale oggi*, Roma, Meltemi (ed. or. *Assessing Cultural Anthropology*, McGrawHill, 1994)
- Sennet R. 1991, *The Conscience of the Eye : the Design and Social Life of Cities*, London, Faber and Faber



- Sennet R. 2006, *Il declino dell'uomo pubblico*, Milano, Bruno Mondadori (ed. or. *The Fall of Public Man*, New York, Knopf, 1977)
- Shott-Billmann F. 2001, *Le besoin de danser*, Paris, Éditions Odile Jacob
- Sica A (s. d.), *Studi sulla performance*, articolo online disponibile all'indirizzo [http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/studi\\_sulla\\_performance.html](http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/studi_sulla_performance.html)
- Skinner J. 2010, *Leading Question and Body Memories: a Case of Phenomenology and Physical Ethnography in the Dance Interview*, in Collins P. Gallimat A. (a cura di), *The Ethnographic Self as Resource: Writing Memory and Experience into Ethnography*, N.Y:C-Oxford, Berghahn Books
- Stebbins R. A. 1982, *Serious Leisure: A Conceptual Statement*, in «The Pacific Sociological Review», 25, 2, pp. 251-272
- St John G. 2012, *Altered Together: Dance Festivals and Cultural Life*, in «American Anthropologist», *On Happiness*, Vital Topics Forum, 114, 1, pp. 6–18
- St John G. 2008, *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance: An Introduction*, in St John G. 2008 (a cura di), *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*, London, New York: Berghahn, pp. 1-37
- St John G. 2008, *Trance Tribes and Dance Vibes: Victor Turner and Electronic Dance Music Culture*, in St John G. 2008 (a cura di), *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*, London, New York: Berghahn, pp. 149-173
- Talamo A., Zucchermaglio C. 2003, *Inter@zioni. Gruppi e tecnologie*, Roma, Carocci
- Taylor J. 2000, *Tango, gifle et caresse*, in «Terrain», 35, *Danser*, pp. 125-140
- Thézé E. 2005, *Scottish et mazurka : petites revolutions* (articolo disponibile all'indirizzo: <http://site.coindesdanseurs.fr/index.php/folk-trad/contenus/5-mazurka-et-scottish-aujourd'hui>)
- Thézé E. 2006, *Les Métamorphoses de la Mazurka. Pratiques d'inspirations traditionnelles et transmission savante* (articolo disponibile all'indirizzo : <http://erictheze.free.fr/pdf/metamorphoses%20mazurka.pdf>)
- Thomas R. 2007, *La Ville charnelle*, in «Cosmopolitiques», 15, *Esthétique et espace public*
- Turchet L. 2013, *Anima folk. Un viaggio nelle musiche e nelle danze folk europee tra passato, presente e futuro*, self-publishing (con il patrocinio della Federazione Italiana Tradizioni Popolari)
- Turnbull C. 1960, *The Molimo: a Men's Religious Association among the Ituri BaMbuti*, in «Zaire. Revue Congolaise», XIV, 4
- Turner V. 1972, *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Brescia, Morcelliana (ed. or. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine Publishing Company, 1969)
- Turner V. 1986, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino (ed. or. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Art Journal Publications, 1982)
- Turner V. 1993, *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino (ed. or., *Anthropology of Performance*, Performing Art Journal Publications, New York, 1986)

Turner V. 2003, *Simboli e momenti della comunità*, Brescia, Morcelliana (ed. or. *Passages, Margins, and Poverty, Religious Symbols of Communitas*, in «Worship», Benedictines of Saint John's Abbey, Collegeville, Minnesota 1972)

Turner V. 2014, *Antropologia dell'esperienza*, Bologna, Il Mulino (ed. or. *Process, System and Symbols; Experience and Performance; Images of Anti-Temporality*, in Turner V. 1985, *On the Edge of the Bush*, Arizona, The Arizona Board of Regents. Turner E. W. 1986, *Dewey, Dilthey and Drama*, in Turner V., Bruner E. M. 1986 (a cura di), *Anthropology of Experience*, Illinois, University of Illinois Press)

Varela F. J., Thompson E., Rosch, E. 1991, *The embodied mind: Cognitive science and human experience*, Cambridge, MIT Press

Wacquant L. 2002, *Anima e corpo. La fabbrica dei pugili nel ghetto nero americano*, Roma, Derive Approdi (ed. or. *Corps et âme,. Carnet ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Marseille, Editions Agone, 2000)

Wacquant L. 2014, *Mettere l'habitus al suo posto*, in «Etnografia e ricerca qualitativa», 7, 2, maggio-agosto 2014

Wenger E. 2006, *Comunità di pratica*, Milano, Raffaello Cortina Editore (ed. or., *Community of Practice, Learning, Meaning and Identity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998)

Wilson S. M., Peterson L. C. 2002, *The Anthropology of Online Communities*, in «Annual Review of Anthropology», 31, pp. 449-467

Wikan U. 1992, *Beyond the words: the power of resonance*, in «American Ethnologist», 19, 3, pp. 460-482

Wikan U. 2009, *Oltre le parole. Il potere della risonanza*, in Cappelletto F. (a cura di), *Vivere l'etnografia*, Firenze, Seid (ed. or. *Beyond the words. The power of resonance*, in «American Ethnologist», 19 (3), pp. 460-482, 1992)

Wittgenstein L. 2009, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi (ed. or. 1958)